



Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala

Rosario Hiriart

A mis padres, a Jorge, mi esposo

△▽

Introducción

La obra de Francisco Ayala ha sido comentada copiosamente y sometida a análisis críticos detallados y muy valiosos en varios casos. Aparte de una enorme cantidad de artículos que hacen muy dilatada la bibliografía de este autor, figuran en ella dos libros, el de Keith Ellis, *El arte narrativo de Francisco Ayala*¹ y el de Estelle Irizarry, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*²; así como los capítulos correspondientes de los libros de Marra-López, *Narrativa española fuera de España*³; de Rodrigo Molina, *Estudios*⁴; de Helio Carpintero, *Cinco aventuras españolas*⁵; y de Hugo Rodríguez-Alcalá, *—10— Ensayos de norte a sur*⁶. También son indispensables los estudios de Andrés Amorós, «Narraciones de Francisco Ayala»⁷, y el Prólogo a las *Obras Narrativas Completas* de nuestro autor⁸; de Monique Joly, «Sistemática de perspectivas en *Muertes de perro*»⁹; y de Ignacio Soldevila, «Vida en obra de Francisco Ayala»¹⁰, para sólo mencionar algunos de los más importantes.

Pero en el conjunto de esta literatura crítica faltaba por examinar un aspecto que reviste capital significación dentro de la obra imaginativa de nuestro autor, a saber, el papel que en ella juega la alusión literaria. Decimos que tiene capital significación en Ayala el uso de las referencias a otros autores u obras porque, como tantas veces se ha observado, él es un escritor dotado de sólida base intelectual que pone a contribución su cultura literaria para extraer de ella nuevos efectos en las obras de su personal creación.

Como al mismo tiempo que novelista es también ensayista y crítico, cuando habla de otros autores nos pone sobre la pista y nos permite rastrear las sendas por las cuales ha perseguido —11→ y cobrado las piezas que constituyen el conjunto de su obra de ficción. Son numerosos los pasajes de sus estudios críticos donde se encuentran indicaciones útiles al efecto, pero dentro de ellos hay que destacar sobre todo el ensayo que dedicó en homenaje a Ángel del Río: *Notas sobre la novelística cervantina*»¹¹.

En este ensayo sostiene Ayala la tesis de que la originalidad de la creación cervantina estriba en el modo como el autor del *Quijote* puso a contribución todos los géneros literarios y niveles de lenguaje existentes en su tiempo, para levantar con ellos una compleja estructura. Nos habla nuestro autor en el estudio citado de que

En la composición del Quijote se cumple de continuo esa increíble hazaña de conectar, armonizándolas, esferas espirituales al parecer incompatibles, campos literarios que parecen excluirse recíprocamente, para crear una nueva dimensión del espacio imaginario...¹²

Cuando más tarde se refiere Ayala a ese prodigio llevado a cabo por Cervantes, señala que

...se repite una vez y otra a lo largo de la obra, donde se combinarán y organizarán para erigir una estructura complejísima, —12→ no sólo la novela de caballerías y la pastoril, no sólo la italiana y la picaresca, sino todas las estilizaciones del cuento que, en un mayor o menor grado de agotamiento, constituían la tradición literaria de la época, y que nuestro autor reasume y reelabora en su nuevo arte de hacer novelas¹³.

Según lo hiciera el autor del *Quijote*, Ayala se acoge a la tradición literaria y usa de ella como de un escalón para edificar su propia obra. En otro trabajo reciente, éste dedicado a Galdós, también ha insistido sobre la utilización de dicha técnica por parte del autor de *Tristona*, y comentándolo hace notar Ayala que el procedimiento en sí mismo no es excepcional, sino todo lo contrario. El escritor parte siempre de la literatura que le ha precedido y se apoya sobre ella para comunicar su nueva concepción a los lectores. Opera sobre el supuesto de un conocimiento compartido de la tradición literaria como parte de la comunidad del idioma y del conjunto de los valores de la cultura, de tal manera que la referencia o a un hecho o a un modo de expresión amplía el alcance de la nueva obra proveyéndola de una especie de caja de resonancia. En concreto menciona Ayala el título de un capítulo de *Tristona*, de Galdós, que imita un verso famoso de la *Divina Comedia*, sin cuyo conocimiento no puede el lector actual darse cuenta del significado implícito en la frase imitada.

En cuanto al *Quijote*, libro de libros para nuestro autor, es una obra

...tan cargada de alusiones literarias cuya captación resulta indispensable para su cabal entendimiento, que no puede sino admirarnos la amplitud y variedad de las lecturas presuntas en el público contemporáneo a quien iba destinada. El actual necesita, evidentemente, la ayuda de innumerables notas aclaratorias, y aun así es dudoso que se encuentre en condiciones de percibir las referencias más sutiles, reducidas alguna vez a un mero esguince de la prosa, tan ligero que no sin estar muy alerta podría detectarse. Desde luego, la parodia -y no sólo, claro está, de los libros de caballerías- reside en el estilo mismo, donde muchas veces deberemos hallar la indicación que nos remite a un determinado ámbito de la invención literaria, a un cierto género, subgénero o corriente, cuyas resonancias nos permitirían aprehender el sentido del pasaje¹⁴.

De igual manera, la obra de ficción de Francisco Ayala, que también utiliza como técnica de composición las *alusiones literarias*, requiere para su cabal entendimiento que el lector las perciba y comprenda.

—14→

En términos generales, las alusiones literarias pueden ser a veces, o demasiado sutiles y remotas, o apuntar a un material de escasa perduración. De hecho las obras de los clásicos están cuajadas de alusiones, que muchas veces son literarias o infraliterarias, no sólo anecdóticas, imposibles de identificar a la fecha de hoy. Sirvan de ejemplo notable las primeras palabras del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha...», a las que tantas vueltas se les ha dado y que como puso en claro Rodríguez Marín no son sino un verso de un romancillo corriente en su tiempo, es decir una alusión literaria que una vez establecida como tal, excluye muchas hipótesis sobre intenciones más o menos secretas del autor. De igual manera es seguro que existen en los textos clásicos palabras o trozos de canciones populares pronto olvidadas, cuya identificación permitiría medir el alcance de expresiones que quizá hoy se nos antojan oscuras. Volviendo al ensayo de Ayala sobre la novelística cervantina, señala en él que el *Quijote* está cargado

...de sutiles alusiones librescas, y en la vida de sus personajes entra por mucho la experiencia del contar y los varios estilos del cuento...

...La obra magna supera el plano literario aludiendo de cien mil maneras a la literatura tradicional, pero también remitiendo a la literatura *in fieri*, es decir, a la creación poética como actividad vital¹⁵.

Valiéndose de estos recursos -nos dice Ayala-, Cervantes nos comunica su visión de la realidad, ofreciéndonos una

...sabia combinación de espacios poéticos diversos que nos hace saltar de uno a otro con los personajes de ficción, y presta a éstos un relieve del que carecerían si estuvieran encerrados en una forma homogénea y fija¹⁶.

En las obras del propio Ayala abundan mucho, según se verá en el curso de este trabajo, las alusiones literarias, no sólo a obras o autores muy destacados o ilustres, sino también con frecuencia a productos literarios ínfimos, canciones populares que durante un tiempo han resonado en todos los oídos para quedar pronto olvidadas y quizás por siempre. En este trabajo nos hemos propuesto identificar y catalogar tales alusiones pertenecientes a los niveles más distintos, y creemos haberlo conseguido casi en su totalidad; pero no nos hemos limitado a esta tarea que es de valor instrumental más bien que crítico, sino que, pasando adelante, nos hemos propuesto el problema de examinar la función desempeñada por tales alusiones en la estructura de las obras donde aparecen.

Claro está que dada la variedad de las alusiones los resultados no podían dejar de ser sino muy diversos en cada ocasión. Bien se entiende que una misma cita literaria puede desempeñar papeles tan —16→ diferentes como el de contraste cómico, el de refuerzo del sentido trascendente, el de caracterización del personaje que la invoca (caracterización positiva o negativa con toda la gama de matices), etc... Véase, por ejemplo, lo que ocurre en la primera de las novelas de Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, donde el protagonista, que es un jorobado con aficiones y pretensiones intelectuales, saca a relucir el nombre de Pope, limitándose a la mera mención del escritor inglés. El lector que conozca las circunstancias personales de Pope, quien también era deforme físicamente, penetra con una vislumbre en el interior del nuevo personaje ficticio descubriendo su sensibilidad y su angustia frente a la desgracia física, así como su ansia de ampararse en un antecedente prestigioso. Pero claro está que si el lector ignora la circunstancia de Pope, la mención que hace el personaje de la novela nada puede decirle. Éste es sólo un ejemplo de la utilidad que puede tener nuestra labor exegética.

Caso por caso hemos procurado acercarnos a la alusión literaria en las obras de ficción de Ayala, para medir su alcance y poner al descubierto la finalidad con que el autor las introduce en su texto. Entre ellas las hay, como se verá, que se reducen a una broma pasajera con el valor a lo sumo de ligera caracterización situacional o de personaje, pero en otros casos nos encontramos en el extremo opuesto con que una obra entera se encuentra montada sobre otra obra literaria, de tal manera que su conjunto es una cita amplificadora de ésta. En casos tales, que lo son fundamentalmente la novela *El —17→ Rapto* y *El diálogo entre el amor y un viejo*, los problemas que se nos plantean son numerosos y arduos, puesto que la nueva obra requiere absolutamente para su comprensión ser leída y entendida sobre la base del texto clásico. Lo que el autor se ha

propuesto y logrado, la reelaboración de esas obras clásicas, es quizá el problema crítico fundamental que aquí se nos plantea.

En algún otro caso también, como en *Una boda sonada*, la cita literaria, que no pertenece sin embargo a un texto imitado o reelaborado, ocupa una posición central en la nueva obra, de la que viene a constituir su eje. Hemos procurado en todas las oportunidades investigar la intención y el alcance de las alusiones literarias descubiertas, fijando el sentido que tienen en el contexto de la obra.

Podemos sacar como conclusión del estudio hecho que en ningún momento hay en las narraciones de Ayala exhibición pedantesca de cultura literaria, puesto que, en cada uno de los ejemplos examinados, la cita literaria, lejos de ser gratuita, enriquece en alguna medida el sentido de la obra donde se incluye.

—[18-19]→

△▽

Capítulo I

Las alusiones literarias en la totalidad de las obras narrativas de Ayala

La narrativa de Francisco Ayala se diferencia en mucho de la de la mayoría de los escritores de su tiempo y es distinta de la del resto de los escritores peninsulares.

Lo que hace diferente a la obra de Ayala son una serie de recursos muy variados, de entre los cuales hemos elegido uno para dedicarle nuestra especial atención y estudio - acaso el que, desde el punto de vista artístico, contribuye más a diferenciar su creación con respecto a la de los otros escritores de la época-: el uso que hace nuestro autor de la *alusión literaria*.

Recordemos con Ayala que

Las gentes (sin excluir a los críticos y a los profesores de Literatura) creen a veces estar hablando de literatura cuando en realidad se refieren a alguna otra cosa más o —20→ menos conectada con ella; casi siempre, al contenido intelectual de la obra literaria o a cualquier aspecto de ese contenido intelectual; es decir, a lo que hace poco estuvo en boga llamar «el mensaje» o, en términos vulgares, el argumento.

Proviene esa confusión de que, inevitablemente, el arte literario usa como materiales las palabras del lenguaje común, y éstas siendo signos, remiten a sus posibles

significados de común experiencia. ...es siempre difícil asumir la perspectiva correcta para, sin haberse dejado capturar en la trampa del «argumento», fijarse en la filigrana del arte...¹⁷

Fijarnos en la filigrana de su arte atendiendo a las alusiones literarias es el propósito de este estudio.

En páginas sucesivas veremos como por medio de este recurso alcanza nuestro autor una forma más rica en matices de abordar la realidad de nuestro mundo. La obra de Ayala es refinada, supone intensa elaboración y coloca al lector ante una auténtica «creación artística».

En su citado ensayo, al estudiar la novelística de Cervantes¹⁸, nos permite al mismo tiempo conocer —21→ mejor la suya propia, pues en ella interpreta a su manera personal el común modelo cervantino. «El nuevo arte de hacer novelas» que el autor del *Quijote* introdujo en su tiempo no estaba basado -explica Ayala en ese ensayo-

...en eliminar y hacer tabla rasa, sino al contrario, en utilizar, absorber y transformar todos los elementos de la tradición literaria de que disponía, para obtener así un producto de superior riqueza¹⁹.

Ésta es para Ayala la técnica de composición de Cervantes, y es a nuestro juicio la que él mismo aplica.

Nos sitúa en su obra narrativa ante una realidad contemplada desde los ángulos más diferentes. Sus personajes están presentados como bajo el rayo de luz que el prisma descompone en los diferentes colores, cuya suma sintetiza de nuevo al hombre integral.

Y es en ese enfrentar al individuo humano con su problemática donde se revela para nosotros la actitud cervantina de Ayala. Comentando la obra de Cervantes señaló nuestro autor que éste

...se propone salvar al hombre en su actualidad y en su integridad, al hombre en el mundo²⁰.

—22→

En otro lugar, refiriéndose ahora a su propia obra, afirmará que en sus novelas

...las miserias de la criatura humana están presentadas siempre en conexión significativa directa con el orden moral²¹.

Observación que nos parece cierta si entendemos bien narraciones tales como *La cabeza del cordero*, *Una boda sonada*, *El regreso*, y la tan conocida novela *Muertes de perro*, obras a las que nos referimos ampliamente en relación con el uso que en ellas se hace de lo escatológico, que para nosotros está muy en consonancia con los detalles de la «Aventura de los Batanes», en el Capítulo XX de la Primera Parte del *Quijote*²², y difiere en gran manera de la forma en que Quevedo nos presenta las miserias de su don Pablos, en el *Buscón*; pues -como Ayala indica-

...Quevedo, sí «desmonta» en verdad al hombre. Su estilización de la realidad según la línea de lo grotesco termina por aniquilarla, haciendo, en virtud de técnicas muy refinadas, que la humanidad se contorsione, se quiebre, se haga polvo y quede volatilizada por fin en pura mueca...²³

—23→

No es ésta la realidad que nos ofrece Ayala en sus obras. Si en algún aspecto lo vemos influido por Quevedo, en lo fundamental, su creación responde a la «manera cervantina», tal como él la ha caracterizado.

Lejos de proponerse ser ajena su narrativa a la tradición literaria, engarza con ella intencionalmente de varios modos. Refiriéndose a la técnica de Cervantes había señalado Ayala que el creador del *Quijote* «asume» la tradición literaria, y que «al hacerse cargo de ella, la rebasa»; lo cual también se cumple a plenitud en la obra de ficción de nuestro novelista. En una creación que se remite de continuo a la literatura pretérita y presente es necesario captar sus alusiones para el «cabal entendimiento» de la composición.

Buscaremos, pues, mediante esa «filigrana del arte», parte de la significación de su obra narrativa.

Tragicomedia de un hombre sin espíritu es la primera obra narrativa de Francisco Ayala, escrita a los dieciocho años. En las *Obras Narrativas Completas* la novela aparece fechada en febrero de 1925²⁴. Cuenta en forma autobiográfica la historia de un jorobado solitario, Miguel Castillejo; y las alusiones literarias sirven aquí, de modo especial, para subrayar aspectos varios del personaje principal, Miguel.

Por lo pronto oímos al padre del jorobado conversar con un vecino, don Ismael; y dice este último refiriéndose a su trabajo de conserje en el Casino:

—24→

...cuando termina mi servicio me encierro en mi celda, pues tengo por muy sabia y verdadera aquella frase que escribió un gran dramaturgo y filósofo cuyas doctrinas son también las mías: el hombre más fuerte del mundo es... el

que está solo²⁵.

La cita de Ibsen en *Un enemigo del pueblo*²⁶ queda deslizada en las palabras de don Ismael: «el hombre más fuerte del mundo es... el que está solo».

El solitario, el jorobado Miguel, cuyo repulsivo físico le haría ir incubando gran resentimiento contra el sexo opuesto, alude por su parte a Schopenhauer; desprecia a la mujer intelectualmente:

-¿Cree usted -solía inquirir llegada una ocasión oportuna- que las mujeres pueden tener el cerebro organizado de la misma manera que los hombres? ¿No le parece que si bien el cabello se puede cortar, no se puede en cambio, alargar las ideas?²⁷

Sus palabras son eco de las ideas del filósofo alemán²⁸; pero, nuestro hombre «sueña», se transforma, —25→ se ha enamorado; le envuelve el hálito romántico, y Ayala nos ofrece ya en su primera novela, la alusión a un autor que aparecerá con continuidad en su narrativa, Espronceda. El jorobado recita «entre dientes» unos versos del poeta:

Recitábalos entre dientes, como una oración, con los ojos medio cerrados...

Segundo don Juan Tenorio,
alma fiera e insolente...²⁹

Se encuentran en *El estudiante de Salamanca*³⁰, y el contraste que ofrecen es irónico: Miguel y don —26→ Juan Tenorio. Más tarde cita textualmente la obra del poeta, reforzando así la primera alusión:

...Es un libro de versos: sobre la cubierta hay un letrero que dice: *El estudiante de Salamanca*. Por José de Espronceda³¹.

Sigue Miguel soñando con «la mujer», y Ayala engarza en las palabras de don Luisito unos versos de Bécquer

Vale la pena de vivir, siquiera mientras la naturaleza nos brinda sus delicias. ¡Mientras exista una mujer hermosa, habrá poesía! Y que existen, sin duda...³²

La conocida Rima³³ nos transporta al mundo amoroso de la poesía becqueriana y, pocas páginas después, viene la carta de Rosalía. Este personaje, la mujer autora de la «burla cruel», escribe al jorobado una epístola de amor; menciona en dicha carta que

...en tu fealdad está precisamente el encanto... Es que sólo el verte me ha bastado para comprender la grandeza de tu alma, —27→ para llegar al fondo, cosa en la cual me ha ayudado también un libro muy entretenido que estoy leyendo, y que se llama *Nuestra Señora de París*. Admiro...³⁴

La obra de Víctor Hugo evoca de inmediato ante nosotros la repulsiva figura del jorobado Quasimodo, alusión que se duplica más tarde cuando Miguel, perdido su espíritu dice:

...Ese espíritu estaba destinado a producir algo genial que inmortalizara mi figura ridícula de jorobado... Pope ...¿usted sabe quién fue Pope?³⁵

La personalidad del personaje ayalino queda completa ante los lectores por medio de la alusión a Pope, el gran poeta inglés a quien un físico deformado, estatura pequeña y una joroba en la espalda, privó de una vida física normal, dedicando casi toda su existencia a las labores únicas de leer y escribir³⁶.

—28→

Otro personaje de la novela es don Cornelio -irónico contraste con el también personaje del joven Sancho-, que queda enmarcado por medio de un conocido romance:

Don Cornelio, dirigiéndole una lánguida mirada y una sonrisa, metió la mano en el bolsillo y extrajo de él dos monedas; al dárselas, recitó:

-Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido...³⁷

El romance, usado en el *Quijote*³⁸, y que figura en el Romancero de Amberes, de 1555, nos presenta a don Cornelio en contraste paródico con el caballero cervantino, como éste lo era del héroe gótico, Lanzarote.

—29→

Hay también crítica político-social en la novela; son los años de estancamiento de la dictadura de Primo de Rivera, y con toda sutileza dice Ayala

...en esta charca donde el silencio es espeso, donde nadie hace nada, donde se abandona el poder público a la ineptitud; donde sólo algunas voces lastimeras salen pidiendo rey, como las ranas de la fábula, y para hacer lo mismo que ellas a los dos días...³⁹

Se refiere a la fábula clásica de «Las ranas pidiendo un rey»⁴⁰ -análoga función explicativa cumplirá —30→ en *El Rapto* la de «La perla en el muladar»-, y la fábula citada se explica por sí sola. Crítica social existe también en la cita a Mariano José de Larra

-otro abuso. Ya dijo Larra que los empleados... Mejor que emperadores y hasta mejor que canónigos...⁴¹

Y, por último, en esta novela aparece otro tema que se mantendrá a lo largo de toda la novelística de Ayala: el calderoniano de «Segismundo»; la vida como un sueño.

La «cruel burla» de Rosalía a Miguel, sumió al jorobado en la más profunda de las simas, aunque luego recobraría su espíritu y así,

...Cuando en realidad desaparecía la fiebre, su despertar era asombrado, tal como el de un nuevo Segismundo que torna a la verdad mezquina, pero la verdad, en fin, que nos hace hombres⁴².

—31→

Miguel ha despertado como Segismundo en la torre⁴³.

Y como el personaje de Shakespeare, porque

- ¡Ah! Temes, dudas. No ignoras que morir es dormir, pero piensas como el príncipe de Dinamarca que... y tal vez soñar⁴⁴.

Morir es dormir, «tal vez soñar»⁴⁵. El tema de la vida como un sueño aparece repetidamente en la narrativa de Ayala. Detengamos nuestra atención en él. Cuando pensamos en la vida como un sueño, pensamos de inmediato en Calderón y su famoso drama: *La vida es sueño*. El tema es sabido que no surge con este dramaturgo, sino nace en la literatura oriental; la obra de Farinelli, *La vita é un sogno*⁴⁶, estudia ampliamente el asunto. Explica que

—32→

Insistente sempre in tutti gli scritti e le meditazioni dell' India antica l'immagine del sogno per caratterizzare le apparenze del mondo...

Una fiaba orientale antichissima... come specchio della instabilità e della velocissima fuga di tutte le cose umane...

...lo studio del pensiero alla fantasmagoria dell'universo, alia nullità della vita pareggiata al sogno e all'ombra, dai secoli remoti nell' India...⁴⁷

Según hemos visto en las alusiones anteriormente anotadas, Ayala hace referencia en esta novela al tema de la vida como un sueño en dos autores distintos, Calderón y Shakespeare. Más adelante lo encontraremos aludido también en otros autores.

Pasemos ahora a considerar otra obra: la novelita *Hora muerta*⁴⁸, que apareció primero en la *Revista de Occidente* y luego vino a formar parte de *El boxeador y un ángel*. Es un relato cargado de imágenes sensoriales, de metáforas y estilizaciones; encontramos de nuevo en esta narración una alusión a *Hamlet*:

Carlomagno -barba florida- había olvidado su espada en la bastonera, junto al bastoncillo de Chaplin.

Y Chaplin -Hamlet- atravesaba la cortina con la espada del Emperador. Sin encontrar —33→ -por supuesto- el cuerpo de Polonio⁴⁹.

Nos parece que aquí la mención al héroe shakesperiano sirve para reforzar la sensación confusa y vertiginosa que quiere dar a *Hora muerta*, donde Ayala presenta la ciudad como una «plataforma giratoria». En esta ciudad hay multitud de impresiones

desorientadoras, tal como aquellas con que confundió y desconcertó a la corte el joven príncipe de Dinamarca⁵⁰. Luego

Ahora -ahora- me explicaba su entraña maravillosa, para encantamiento. Su algo de cueva de Montesinos.

Y salí a la calle. Decidido. Precipitado. Lleno de aire...

...ahora me había picado en la oreja. No hubo remedio.

-Y ¡qué! ¿Dónde vas?

—34→

-Voy en busca de Mercedes... Sí. Ya sabes: su carita era de cera... Pero todo esto no importa⁵¹.

¿Es esa ciudad de *Hora muerta* realidad?, ¿ficción?, ¡Quién sabe! El mundo de la cueva de Montesinos⁵², donde se ha perdido hasta la noción del tiempo al descender don Quijote a la cueva encantada de «entraña maravillosa»; y por si no bastaran la confusión de Hamlet y de don Quijote, aparece una alusión a la conocidísima canción tradicional:

¿Dónde vas, Alfonso Doce?

¿Dónde vas, triste de ti?

Voy en busca de Mercedes,

que ayer tarde no la vi.

Si Mercedes ya se ha muerto;

muerta está que yo la vi:

cuatro duques la llevaban

por las calles de Madrid⁵³.

La versión de la canción es la que aparece en los *Episodios Nacionales*, de Galdós; siendo interesante señalar que aunque don Benito creyó que se había compuesto en ocasión de la muerte de la reina doña Mercedes, la encontramos ya en un autor del siglo XVII, en el drama *Reinar después de morir*, —35→ de Vélez de Guevara⁵⁴. De ella existen distintas variantes, y aún puede oírse en casi toda España y muchos lugares de Hispanoamérica; incluso se ha hecho una película, «Dónde vas, Alfonso XII», basada en la obra teatral de igual título, de Ignacio Luca de Tena.

Hemos visto que en estas obras del primer período (1921 a 1930), son variadísimas las fuentes de las alusiones literarias contenidas en la narrativa de Francisco Ayala, todas ellas destinadas a destacar y completar aspectos de la composición. Pero si ya en

estas narraciones de su primera juventud nuestro autor consigue remitirnos a los ámbitos imaginarios más diversos, en su obra de madurez el uso de la alusión literaria va a lograr los resultados más felices e insospechados.

△▽

Período de 1931 a 1940

Una sola obra narrativa escribe Ayala en el decenio siguiente: el *Diálogo de los muertos*, incluido luego como relato final en la colección *Los Usurpadores*. —36→ Aparece fechado en 1939⁵⁵. Refiriéndose al período anterior ha escrito:

Todo aquel poetizar florido -apunta, es claro, a la fase vanguardista- en que yo hube de participar también a mi manera, se agotó de repente; se ensombreció aquella que pensábamos aurora con la gravedad hosca de acontecimientos que comenzaban a barruntarse, y yo por mí, me reduje a silencio. Requerido -creía- por otras urgencias e intereses, pero sin duda bajo la presión de una causa más profunda, puse tregua a mi gusto de escribir ficciones, y acudí con mi pluma al empeño de dilucidar los temas penosísimos, oscuros y desgraciados que tocaban a nuestro destino, al destino de un mundo repentinamente destituido de sus ilusiones⁵⁶.

Son los años alrededor de la Guerra Civil. Ayala ha dejado de «escribir ficciones»; en el campo de la narrativa se ha reducido al silencio, hasta que, terminada la contienda, publica esta pieza de tono elegíaco. El *Diálogo de los muertos* contiene sólo la alusión literaria clásica que supone su título. El tema, que tuvo su origen en Luciano, llegó a ser bastante cultivado en la literatura francesa; recordemos la obra de Fontenelle⁵⁷.

—37→

Ayala alude al tema clásico no sólo en el título de su narración, sino en su contenido. Pero los muertos que aquí dialogan son anónimos. Dado el momento histórico en que se escribe, dicho tema aparece cargado de nueva significación. Es el año de 1939; ha concluido la Guerra Civil; el primero de abril de ese año el gobierno de Franco daba el parte donde consideraba terminado el período bélico; estamos, por otro lado, ante la Segunda Guerra Mundial; y los muertos de Ayala dialogan⁵⁸.

Nuestro autor, como indica el subtítulo de la narración, nos ha ofrecido una *Elegía*. Las palabras de la versión española de la danza macabra que sirven de lema a la obrita contribuyen, por su parte, a crear la atmósfera deseada.

Período de 1941 a 1950



En estos años produce nuestro autor catorce obras narrativas, ocho de las cuales integran junto con el *Diálogo de los muertos*, de 1939, la colección titulada *Los Usurpadores*⁵⁹; (consideramos el «Prólogo» de esta colección, para los efectos de nuestro estudio, como una obra narrativa más). Las restantes obras de este período son: las cuatro narraciones —38→ que integran *La cabeza, del cordero*⁶⁰, una más que se publica como relato independiente, *El loco de fe y el pecador*⁶¹, y otra, incluida en la última de las secciones que integran el volumen de las *Obras Narrativas Completas*: nos referimos a «Día de duelo»⁶², que ahora forma parte de *Días Felices*. Refiriéndose a este período, y específicamente al cuento «El Hechizado», señaló el autor que se iniciaba

...la fase madura de mi producción literaria, tras un lapso de doce años sin haber escrito obras de imaginación...⁶³

Son los años que siguieron a los trágicos acontecimientos españoles; y la obra de Francisco Ayala que posee, como se ha dicho repetidas veces, un valor universal, evidencia de modo especial en este período su preocupación por los problemas de su país. Ella por sí sola constituye una buena respuesta a los que han pretendido que la narrativa de este escritor está al margen de los conflictos de la Península. No sólo los relatos de *Los Usurpadores* y *La cabeza del cordero* dan testimonio de aquellos años, sino que las alusiones literarias en ellos contenidas contribuyen poderosamente a expresar la realidad de aquel momento histórico, artísticamente transformada por supuesto, y sentida en profundidad; —39→ en otras palabras, que estas alusiones literarias contribuyen a destacar los conflictos y desastres de un período de la historia, presentados por Ayala a sus lectores a la manera cervantina, en forma artística e indirectamente, pero invitándonos a encontrar siempre, al adentrarnos en sus referencias, el latido de las más hondas cuitas espirituales y morales.

En el «Prólogo» a *Los Usurpadores*, «Redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo»⁶⁴, y que aparece firmado por: F. de Paula A. G. Duarte⁶⁵, encontramos los antecedentes de estos relatos. Conviene que detengamos nuestra atención en la identificación del prologuista apócrifo. Recientemente ha publicado el profesor Gallego Morell un libro homenaje a Gómez Moreno, con ocasión de cumplir cien años de edad el erudito granadino. Forma el libro una colección de sesenta partidas de bautismo de escritores granadinos ilustres de épocas distintas, y aparece allí reproducida la de nuestro autor. Dice este documento:

En la Ciudad de Granada Provincia y Arzobispado de la misma, e Iglesia Mayor Parroquial de los Santos Mártires Justo y Pastor, en el día once de Abril de mil novecientos y seis Yo el Doctor Don Joaquín Urbano y Vegas Cura propio de dicha Iglesia, bauticé solemnemente en ella a Francisco de Paula, Eduardo, Vicente, Julián de —40→ la Santísima Trinidad, que nació en el día diez y seis de Marzo próximo pasado a la una de la mañana en la calle de Canales número

once, hijo legítimo de Don Francisco Ayala Arroyo, natural de Campillos, provincia de Málaga, y Doña María de la Luz García-Duarte González, natural de Granada. Abuelos paternos Don Vicente Ayala Gignar, natural de Málaga, y Doña María de los Dolores Arroyo Gavilanes, natural de Sevilla; Maternos, Don Eduardo García Duarte y Doña María Josefa González, naturales de Madrid. Fueron sus padrinos Don Pedro Arroyo Pineda y Doña Blanca García Duarte González de estado casados, a quienes advertí el parentesco espiritual y obligaciones contraídas; siendo testigos Don Manuel Lacalle Narváez, y Don Ricardo Castella González Auriolos, de esta vecindad. Y para que conste extendí y autoricé la presente partida que firmo yo el Cura y fecha ut supra.

Dr. Joaquín Urbano.

(Archivo Parroquial de San Justo y Pastor, de Granada.
Libro 45 de *Bautismos*. Fol. 45 r.)⁶⁶

—41→

Queda así identificado el carácter apócrifo del prologuista de la colección *Los Usurpadores*: Francisco de Paula es el nombre completo de nuestro novelista y García-Duarte su segundo apellido.

En cuanto a los antecedentes de estos relatos,

No podía ignorar él esos riesgos, puesto que los materiales que utiliza fueron explotados antes por poetas, dramaturgos y novelistas -escritores a veces menos que medianos- del romanticismo y postromanticismo español; tras los romances del duque de Rivas, los hechos del rey don Pedro, conservados en la prosa enjuta del canciller López de Ayala, excitaron a la frondosidad del folletinista Fernández y González, quien también popularizó al Pastelero de Madrigal, traidor, inconfeso y mártir para Zorrilla; y hasta el político Cánovas del Castillo hubo de permitirse una novela sobre la incierta leyenda de don Ramiro el Monje⁶⁷.

Alude Ayala, en primer lugar, al duque de Rivas. Recordemos los romances históricos de este autor, especialmente *El fratricidio*⁶⁸. Menciona también al canciller López de Ayala, y se refiere a la *Crónica del Canciller sobre Pedro I*⁶⁹. Otro autor citado es —42→ Fernández y González, con su novela *El Pastelero de Madrigal*, de

1862⁷⁰, y también con *La Campana de Huesca*⁷¹ antes titulada: *Obispo, casado y rey*. Otro es José Zorrilla con la obra *Traidor, inconfeso y mártir*⁷² que estrenó el 3 de marzo de 1849, en el Teatro de la Cruz. Zorrilla, han señalado varios críticos, se informó del aspecto histórico de este tema en la *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la reina Isabel II*, redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el doctor Dunham, por don Antonio Alcalá Galiano⁷³.

También pudieron servir de fuente a Zorrilla la *Historia de Gabriel Espinosa, pastelero de Madrigal, que fingió ser el rey Don Sebastián de Portugal. Y asimismo la de Fray Miguel de los Santos, en el año 1595*⁷⁴. La primera versión dramática de estos sucesos fue escrita por Jerónimo Cuéllar, bajo el reinado de Felipe IV, y se tituló: *El pastelero de Madrigal*. Menciona Ayala, por último, a Cánovas —43→ del Castillo, refiriéndose a su novela *La Campana de Huesca*⁷⁵.

Ahora bien, lo que más nos interesa es comprender el papel que desempeñan tales referencias. ¿Por qué, si decimos que la realidad de los acontecimientos de estos años y de los inmediatamente anteriores está presente en el fondo y en la intención de estos relatos, Ayala se basa en autores que tratan de acontecimientos ocurridos en épocas remotas?

El propio autor explicó el propósito que lo guiara al escribir esta colección de narraciones caracterizándolas como

...una tentativa de acercamiento a la realidad entonces presente a través del pretérito, es decir, mediante un desvío...

...no se trata la materia histórica como lo «extraño-distante», de que cuando se reelabora ahí la figura del rey don Pedro o de don Enrique el Doliente, o el episodio del pastelero de Madrigal, se está aludiendo con toda intención a la experiencia contemporánea⁷⁶.

Situando, pues, estos relatos en el pretérito dentro del clima artístico creado por anteriores obras literarias, Ayala transforma y aleja la realidad inmediata para conseguir, a favor de lo «histórico remoto», —44→ la casi imposible tarea de despojar a estos escritos de partidarismo -«pugnacidad política» son sus palabras-, y brindar así un testimonio *objetivo y artístico* de unos acontecimientos que, por «tocar» muy de cerca al propio autor, de otra manera no serían sino uno de los tantos documentos que abundan fuera y dentro de la Península, en favor o en contra de uno de los bandos entonces en lucha.

Sobre la colección *La cabeza del cordero*, anotó nuestro novelista:

Muy malo o muy bueno debe de ser este libro mío -*La cabeza del cordero*-, a juzgar por las dificultades de acceso a sus naturales lectores con que desde el principio mismo hubo de tropezar. Se compone de cuatro novelas cortas, unidas por

el tema y preocupación básicos que, salvo la alusión a concretas circunstancias, no difiere de los que inspiran otras de mis prosas narrativas de igual época. La doctrina es la misma, aunque usa otros ejemplos; y esa doctrina tiene carácter moral, no intención política...⁷⁷

En la novelita *El regreso*, que es parte de la colección, están contenidas las cuatro alusiones literarias restantes. El español, que desde América piensa en regresar a casa, conversa con otros exiliados reunidos en Buenos Aires. «Rara era la —45→ vez que entre nosotros no hubiera algún recién llegado», que traía noticias. Se refiere el protagonista-narrador a «las atrocidades que relataban, amplificadas hasta el cansancio»; los sucesos eran narrados, «dramatizados en una verdadera competencia de truculencias...».

...el montón de horrores, verdaderos como eran, con sus fechas, nombres y lugares, afectaba mi ánimo a la manera de relatos cuyo valor, más que en la exactitud misma del hecho, estuviese en, ¡cómo decirlo!, en su efecto literario, en alguna especie de endiablada virtud que los ponía a vibrar y los separaba de la realidad de cada día para situarlos en el plano de lo imaginario⁷⁸.

Eran sucesos, noticias que todos esperaban y deseaban conocer; «la noticia», «el hecho». Ante esto, «poco importaba a nadie la veracidad de los detalles», pues

...¿no respondía en su perfección esa historia -y, sin embargo, bien pudiera ser cierta- a las exigencias de la justicia poética, tanto como la historia de Minaya, el vengador de los infantes de Lara? Siempre se la narraba con mucho placer, un placer ante el cual poco importaba a nadie la veracidad de los detalles⁷⁹.

—46→

Alude la cita a Mudarra, el vengador de los Siete Infantes de Lara⁸⁰. En «Lección ejemplar»⁸¹, que pertenece a la colección *Días Felices*, se hace también mención de la misma fuente histórico-literaria. En este mismo relato, Ayala utiliza la cita para remitirnos a la gesta⁸², planteando de paso el problema de la veracidad de los detalles.

¿Siete u ocho fueron las cabezas presentadas ante el padre de los Infantes? Según el cantar de *Los Siete Infantes de Lara*, Almanzor presentó ante Gonzalo Gustioz las cabezas de los siete Infantes; con ellos había estado su ayo Muño Salido quien también fue decapitado. ¿Siete u ocho fueron las cabezas?

...- ¡pásmense!- cinco cabezas de moros, barbudos y feísimos. ¿Por qué cinco, y no siete u ocho? ¡Cualquiera sabe! Quizás —47→ -conjeturo yo ahora- para que nadie pudiera atribuir el envío a reminiscencias literarias...⁸³

El tema de los Infantes de Lara recurre como puede verse dos veces en las obras de Ayala: la primera con referencia a la Guerra Civil, y la segunda, a la guerra de Marruecos, hacia 1909. La función que desempeña en ambos casos esta alusión histórico-literaria es la de acentuar la ferocidad y el encono de las luchas fratricidas usando un antecedente tradicional, dentro de un marco de «moros y cristianos»; y al hacerlo reiteradamente parece indicar que «la historia se repite».

Volviendo a «El regreso»: ya nuestro personaje ha vuelto a Galicia. Está en Santiago. Le parece a veces, dice, «que regresaba no tanto a mi ciudad natal como a un sueño»; se le confundían sueño y realidad. De repente, una figura avanza...

¿Era soñada o real esa figura que de repente veo venir calle arriba, por la misma acera que yo, cada vez más cerca, y en la que pronto reconozco a Benito Castro, el barbero?⁸⁴

Era el barbero del barrio. Al otro día fue a la barbería a pelarse; quería indagar, saber, conocer la realidad de los hechos, y pensando en ello, llegó

—48→

...sin sentir hasta la esquina donde pendía la muestra, aquella misma bacía deslucida, mohosa, que siempre estuvo colgada al lado de la puerta para recordarle a uno el yelmo de Mambrino...⁸⁵

La alusión literaria ha quedado deslizada: «el yelmo de Mambrino»⁸⁶, ¿era bacía de barbero o yelmo?, ¿qué era real y qué soñado?, o simplemente —49→ allí, después de tantos años, después de haber pensado tanto en la patria y en la guerra, luego de haber escuchado tanta truculencia cierta y... exagerada, después de todo eso, lo real y lo soñado se juntaban... De la puerta de la barbería ¿pendía una bacía o un yelmo? Era el *baciyelmo* famoso.

Con maestría expresa el autor la ambigüedad de las realidades que el personaje estaba viviendo en aquellos días.

Camino del café, el protagonista sigue pensando y recuerda a la hermana del que fuera su mejor amigo, Abeledo, a María Jesús. Era bonita, dice, aunque

...no se hacía arreglo alguno, no se pintaba; nada: «me

lavo con agua clara»...⁸⁷

Y la copla de la popular canción española que muchos hemos aprendido en casa, queda incrustada en la prosa de Ayala:

¿Con qué te lavas la cara
que tan rebonita estás?
Me lavo con agua clara
y Dios pone lo demás...

Al personaje no le gustaba la María Jesús, aunque era bonita porque «lo demás que ponía Dios la bacía parecidísima a su hermano; él no podía hacerle el amor: le «hubiera venido la idea de que me estaba acostando con él...».

—50→

Continúa nuestro hombre en la búsqueda del amigo que le vendió, Abeledo, sin lograr noticias de su paradero. Nadie le conoce, parece que se lo ha tragado la tierra; un día, en una visita al prostíbulo, encuentra a María Jesús, que ahora, por contraste con la copla anterior, tenía la cara excesivamente pintada, lo cual le daba «un detestable aire payasesco». Todo, había cambiado. Al encontrarla, él le dice que había ido a aquella «casa» en su busca; ella le informa. Nuestro personaje había perseguido un fantasma; Abeledo había muerto hacía años.

Mi bajada a los infiernos prostibularios había clausurado aquella vaga existencia mía de casi un mes (un mes casi había vagado en persecución y fuga del «fantasma vano»)...⁸⁸

El amigo de Abeledo, paródico Orfeo que fue a los «infiernos prostibularios» en busca del «amor venal», se había encontrado casualmente con una inesperada Eurídice, la María Jesús, quien le informó acerca del «fantasma vano»⁸⁹. La alusión nos —51→ lleva al mundo del Tenorio y vemos que nuestro barato «don Juan» se había encontrado con «un fantasma vano». Más tarde, él decide ir a pagarle al amigo muerto la visita que le hiciera hace años a su casa, cuando le traicionó; aunque trabajo iba a costarle hallar el nombre de su fantasma en el «lecho de piedra»

...deseaba, sobre todo, visitar la sepultura de Abeledo, ...

...al cabo de tantas vueltas, leí por fin su nombre sobre un nicho: Manuel Abeledo González. La pequeña lápida rezaba:

Aquí yace el cantarada Manuel Abeledo González, caído al servicio de la patria. Mano alevosa lo abatió el 15 de julio de 1937. Ahí estaba pues, encerrado a piedra y lodo⁹⁰.

Esta narración es también un ejemplo del magnífico uso que hace nuestro autor de los nombres y los contrastes (recurso que estudiamos con algún detalle en nuestras páginas sobre el cuento *Una boda sonada*). El nombre del muerto es Manuel Abeledo; ambos nombres nos remiten a la Biblia. Nos detendremos sólo en Abeledo. Nuestro fantasma más tiene de *Caín* que de *Abel*, y en este artístico juego de contrastes queda expresada de nuevo la ambivalencia de los sentimientos y los hechos. Esta vez nos habla el autor específicamente de la traición, el odio, la venganza entre hermanos, dentro de la propia sangre.

—52→

También está lo escatológico en estas páginas, como en *Una boda sonada* y otras narraciones, evidenciando una vez más el empleo que hace Ayala de este aspecto de la realidad a la «manera cervantina», en contraste con los modos «quevedescos»; pues los personajes de nuestro autor resultan siempre seres humanos, no meras caricaturas. El cainita Abeledo informa a su hermana de los horrores a que estaba sometiendo a sus hermanos españoles, hasta provocar en ella lágrimas, y entonces

...siempre tenía él a punto la broma: «¡Ah, conque también tú eres una roja! Aguarda, estáte quieta, que voy a darte lo tuyo»; apoyaba la cabeza de medio lado sobre el brazo tendido, entornaba el párpado, apuntaba cuidadosamente un fusil imaginario y, ¡zas!, el muy cochino se tiraba un cuesco⁹¹.

Su grosería revela simbólicamente lo que Ayala califica como «el estado de descomposición de su conciencia», representado por el detalle fisiológico, un clima de descomposición que viene preparándose inteligentemente desde el comienzo: recordemos que el autor nos ha hablado de cierto soneto que los curas calificaron de «versos indecentes y obscenos», escrito por Abeledo en el Seminario, cuando «desde la ventana de los dormitorios», vieron aquella aldeana «meneando las caderas». Al ser descubiertos los —53→ jóvenes, el autor del poema, Abeledo, logró que nuestro protagonista cargara sobre sus

...espaldas la culpa que se quitaba!...⁹²

Con todo esto, y en parte mediante el juego de las alusiones literarias, Ayala ha conseguido ofrecernos en las narraciones de este período «un testimonio moral» en consonancia con la índole de los hechos históricos acaecidos.

Ha logrado, en efecto, reflejar la realidad de aquellos años en una forma artística, dejando de lado el aspecto político. Enfoca su catalejo -desde el «Prólogo» de *Los Usurpadores*-, primero, hacia el pretérito y ahora sobre un presente visto desde la perspectiva del futuro. Las alusiones literarias han hecho posible que estas obritas nos asomen a contemplar, en profundidad, aquellos años de la Guerra Civil, no porque su autor haya novelado la guerra misma, pues no ha sido esa su intención, sino más bien los problemas morales detrás de los acontecimientos bélicos, e insiste sobre esos temas tanto cuando trata de España en tiempos de «El pastelero de Madrigal», hace seiscientos años, como de Hispanoamérica ayer, tras la Segunda Guerra Mundial, siempre con vistas al mañana. Dondequiera que el hombre siga siendo lo que es, se repetirá el mundo de *Los Usurpadores*, se duplicarán los Abeledos cainitas; los hechos reales adquirirán la ambigüedad del *baciyelmo*, y por último, muchos de —54→ nosotros vagaremos buscando sabe Dios cuántos «fantasmas vanos...».

Período de 1951 a 1960



En este período tenemos un total de diez obras narrativas. Seis integran la colección de *Historia de Macacos*⁹³; una concluye la colección *La cabeza del cordero*: «La vida por la opinión»⁹⁴; y pertenecen también a este grupo la novela larga, *Muertes de perro*⁹⁵, otros dos relatos breves: *Un ballo in maschera*⁹⁶, incluido en la sección «Diálogos de Amor», del grupo *Diablo Mundo*, y «¡Aleluya, hermano!»⁹⁷, que forma parte de *Días Felices*.

Las alusiones literarias contenidas en las obras de estos años son abundantísimas en comparación con las de épocas anteriores. Nos encontramos ya en presencia del escritor maduro. En diez obras narrativas hay un total de veintinueve alusiones. Con excepción de uno de los relatos que pertenece a *Historia de Macacos*: «La barba del capitán», todos los restantes contienen alusiones.

Al comienzo de este capítulo señalamos que en Ayala hay un cambio de estilo, de estética. El propio autor anotó que «*La cabeza del cordero* representa —55→ el punto de transición». En las obras de este período, Francisco Ayala nos presenta ya

...un mundo sin valores o, mejor, un mundo
donde los valores se han hecho irrisorios -o sea,
nuestro mundo actual...⁹⁸

Uno de los relatos breves correspondientes a esta época y que responde muy bien a la estética mencionada es «The last supper», de *Historia de Macacos*. Sus protagonistas, Sara Gross y doña Trude, se encuentran en un «Ladies Room», en New York, el mismo día que ésta llega a la ciudad. (De las piezas que integran esta colección, sólo este relato y «Encuentro», «están situados -como anotó Ayala- en parajes reales y concretos».)

El título nos remite a la obra de Leonardo da Vinci, y más tarde, en el relato, la propia Trude alude a «La última cena de Leonardo». Son judíos que han sufrido lo indecible -Trude apenas puede contárselo a Sara-, en los campos de concentración de Hitler; pero

...ahora, en América, quieren entregarse con los ojos cerrados a la trivialidad cotidiana, empeñados en tapar el agujero atroz de la experiencia pasada, olvidarla, borrarla, atendidos (porque -se dice- «para las cosas de la cultura es una fiera Bruno; un verdadero fanático») a un sistema de valores —56→ abaratado hasta el punto de rebajar a marca de un raticida la obra de Leonardo da Vinci, y lo que ella significa⁹⁹.

Estamos en presencia de un mundo degradado: para «tapar el agujero atroz» de un pasado incontable, una de las víctimas ha inventado un raticida al que da como marca el nombre del famoso fresco de Da Vinci¹⁰⁰.

En «Historia de Macacos», que encabeza y da nombre a la colección, encontramos dos alusiones literarias. En este relato, como en el anterior, y en todas las obras de estos años, predomina el tono cómico-grotesco. Ayala nos enfrenta aquí con la realidad de una «colonia» en tierras africanas, una realidad absurda.

El centro de la atención en la colonia, cuando comienza la narración, lo ocupaba «la esposa» de Robert, Rosa; las alusiones sirven para situar al personaje femenino,

...en un casi fastuoso alarde de grosería, poniendo a los pies de los caballos el nombre de *la Damisela Encantadora* o -como otras veces la llamaban algunos (y no puedo pensar sin desagrado que fui yo, ¡literato —57→ de mí!, quien lanzó el mote a la circulación)- *la Ninfa Inconstante...*¹⁰¹

Rosa, la «Damisela Encantadora»¹⁰², por quien todos se morían, de quien deseaban recibir una mirada, un beso. Y la canción popular cubana, con su sabor de trópico, crea el clima propicio al personaje.

Damisela Encantadora

Damisela, por ti me muero.
Si me miras, si me besas,
Damisela, serás mi amor.

Rosa es, además, la «Ninfa Inconstante»¹⁰³. Esta cita, por su parte, cumple la función de aludir en forma irónica a la mujer; ninfa, es palabra que tiene junto a su primera acepción un significado derogatorio de mujer que, como la esposa de Robert, pasa de *uno a otro*. La novela de

Margaret Kennedy a que hemos aludido, titulada *The Constant Nymph*, había sido traducida al español como *La Ninfa Constante*. Al adoptar Ayala el título, burlescamente, para su personaje, añadió la partícula negativa que lo convierte en «Inconstante», confiriéndole un sentido cómico y apuntando al mismo —58→ tiempo a una segunda acepción que la palabra «ninfa» tiene, como prostituta.

Pero, donde las canciones no sólo dan el tono sentimental, sino además, crean el clima idiomático, es en una breve y bonita novela de esta colección: «Encuentro»; desarrollada como «The last supper» en un lugar concreto. Ayala sitúa su novelita en Buenos Aires y en un determinado ambiente, el mundo de la «Nelly Bicicleta» y el «Boneca». La lectura del relato nos lleva a un café de la capital argentina -y lo que logra aquí Ayala por medio del lenguaje nos recuerda a nosotros al Galdós de *Misericordia* y aquel otro café madrileño donde se reunían Benina y Almudena-. Por medio del lenguaje nos trasladamos, en efecto, al Buenos Aires del Boneca:

«¡Años y años, che!»
« -A vos no te ha ido mal».
«-¿Te acordás, Nelly?»
« ...Decíme, ¿estuviste fuera?»
«...¿qué demonios haces ahora?,
¿Dónde te metes?...»

Frases como éstas contienen la inflexión que trasmite el acento local, dando a la narración un tono bonaerense; luego, los títulos de los tangos que aparecen engarzados en la narración, completan el clima idiomático y confieren el ambiente adecuado al «Encuentro».

...caricatura espesa de aquella nauseabunda
edad de oro que se le vino de repente

—59→

a la boca; otarios, pendejas, pobres donjuanes
de *cabaret*, su reino precario, el catedrático, Pepe
Sieso, Salhanha gargajiento, el chino Avalos (don
Martín Avalos, con sus poesías y sus letras de
tango) y el Boneca, mi lindo Julián.

-Verás, es un buen hombre. Quizás te acuerdes
de él. Trabajaba en el Victoria. Te acordás de ...¹⁰⁴

Tangos que todavía podemos escuchar, *Edad de Oro*, *El catedrático*,
Mi lindo Julián y, por último, *Gran Hotel Victoria*, o frases o vocablos de

otros... A modo de ejemplo recordemos la letra de *Mi lindo Julián*:

Yo tenía un amorcito
que se llamaba Julián
y en mis horas de tristeza
lo recuerdo con afán.
Era un tigre para el tango
envidia del cabaret
pero un día traicionero
tras de otra se me fue.
¿Por qué me dejaste
mi lindo Julián?
Tu nena se muere
de pena y afán.
En aquel quartito
nadie más entró
y me paso las noches
llorando tu amor.

—60—→

y luego el tango de F. Latasa Pesce, *Gran Hotel Victoria*,

Viejo hotel de mis ensueños...
Hotel Victoria, vos que supiste
lo que he llorado en mi soledad
Verás mañana cuando te olviden
que sólo el tango te recordará...

Sobre esta novelita anotó Ayala que es un relato

...del Buenos Aires de una cierta fecha:
Vatteone, el sujeto que se encuentra con Nelly «en
la esquina, ahí donde la calle Rivadavia
desemboca en la plaza de Mayo», es un
caracterizado peronista. Al escribir esta novela me
propuse el problema técnicoliterario de crear una
atmósfera y un habla locales sin que ello
supeditara la comprensión del texto a la eventual
familiaridad del lector con el lugar
correspondiente...

... «Encuentro» pretende ser una novela de
Buenos Aires, pero no sólo para Buenos Aires y

sus habitantes, sino también para los de Madrid, Barcelona, Méjico y La Habana. Creo haber logrado en ella la ilusión, no la transcripción, del vocabulario y del acento -inclusive, el acento sentimental- porteños...¹⁰⁵

Como antes dijimos, consigue nuestro novelista su propósito. «Encuentro» es una novela que se desarrolla en un café de Buenos Aires, pero el relato —61→ alcanza a la comprensión de cualquiera que hable español en cualquier rincón del mundo, mientras que Ayala logra, por medio de los tangos y otras alusiones, conferir a la narración «el acento sentimental porteño».

En «Un cuento de Maupassant», las alusiones literarias cumplen una función caracterizadora del personaje, haciéndonos ver «su cultura». El «ilustre escritor» relata los hechos acontecidos, y al hablar del «filósofo Antuña» nos presenta a su mujer como a Xantipa.

...Aunque parezca mentira, el filósofo, nuestro pobre Sócrates, se traga y hace suyas las perentorias opiniones de su robusta Xantipa, a quien...¹⁰⁶

Xantipa, la mujer de Sócrates, ha pasado a la historia como ejemplo de un carácter irascible; en los *Diálogos*, de Platón, nos es presentada así:

...encontramos a Sócrates, al que acaban de desencadenar, y sentada junto a él a *Xantippe*, a quien ya conoces...

Apenas Xantippe nos vio empezó a lanzar gritos...

...Sócrates volviendo los ojos hacia Kritón, le dijo: -Kritón, que la lleven a casa. Entonces salió gritando y golpeándose el pecho...¹⁰⁷

—62→

Esta moderna Xantipa, la mujer de Antuña, nos lleva al mundo de la filosofía clásica, pero al mismo tiempo hace que irrumpa ante nosotros el personaje de aquella otra esposa de novela, la insoportable Xuantipa de Pérez de Ayala en *Belarmino y Apolinio*:

...una mujer... penetraba vestida de huracán y desolación, en aquel círculo que era un cuadrado, e iba a hacer presa sobre Belarmino. Era Xuantipa...

Xuantipa condujo de la solapa a Belarmino a través de las acostumbradas calles de la amargura...¹⁰⁸

La mujer de Antuña ha sido dignamente presentada por el «ilustre escritor»; la alusión a la clásica Xantipa hace inútil todo comentario sobre el personaje de Ayala. Se considera la aborrecible mujer disminuida ante el «gran hombre» ya que, aunque comparte «el pan y el lecho, se siente excluida»; de aquí que

Su existencia será pronto un sufragio incesante; pues si «a secreto agravio, secreta venganza», ¿cómo podrían satisfacer en la celosa arpía ocultas claudicaciones de alcoba la pública ofensa de una eminencia espiritual tan ostensible?¹⁰⁹

—63→

Los versos de Calderón se deslizan en la prosa de Ayala

DON JUAN: [...]

Por dar a *secreto agravio*
también *venganza secreta*,
el galán mató en el mar

[...]
porque el que supo el agravio
sólo la venganza sepa.

REY: Es el caso más notable
que la antigüedad celebra,
porque secreta venganza,
requiere secreta ofensa¹¹⁰.

Se venga de su marido, le humilla; «esta mujer es una fiera»; coloca a Antuña en situación tal que éste tiene que «enfrentarse a Durán y exigirle pública explicación». Ante esto nuestro escritor afeó al amigo «su conducta de mil maneras»

...invoqué la tradición literaria a que pertenecen el cuento de don Juan Manuel sobre el mancebo que casó con mujer brava, y *La fierecilla domada*, de Shakespeare, para concluir, ya en forma imprudente, lo reconozco: «Yo que tú, Antuña, antes que dejarme mangonear así por mi

mujer, le suelto aunque sea un soplamocos...»

...Me contestó: Cómo se ve que tú no te has fijado en sus bíceps!...¹¹¹

—64→

Entra aquí la alusión al cuento de don Juan Manuel: *De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava*¹¹², y *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare¹¹³. Es la cultura del «escritor ilustre» la que nos ha llevado al mundo pretérito para enmarcar convenientemente la personalidad de la mujer del infeliz Antuña. Además, el marco del relato es también, como corresponde a la índole de los personajes, un marco de alusiones literarias. La anécdota que refiere el narrador principal se define por su sustancia como «un cuento de Maupassant», que es a su vez, también, el título de la obrita, y el mismo narrador hace una especulación sobre argumentos que traen ya como el sello de un determinado autor, refiriéndose a uno que él mismo escribió y que no obstante basarse en un suceso real tenía el estilo de Henry James. Por último, comenta uno de los oyentes que si el cuento relatado es de Maupassant, su protagonista parece un personaje de Dostoiewski. La atmósfera de toda la novelita es, como puede verse, densamente literaria.

Cierra la colección de *Historia de Macacos* «El colega desconocido» -¿será acaso éste el cuento aludido antes como de Henry James?-, un relato —65→ breve donde Ayala enfrenta lo que podríamos llamar los dos mundos literarios.

José Orozco, el hombre cuya «personalidad de escritor estaba hecha y su firma consagrada», el hombre que gozaba de «envidiable posición» en «la vida literaria» se enfrenta a... otro escritor, para quien su nombre es desconocido. El colega, Alberto Stéfani, tenía también «mucho publicado», era autor de «varios libros: prosa y verso». Nuestro autor trae a la superficie el mundo de la sub-literatura, ante el cual se asombra Pepe Orozco porque

Las largas tiradas de la literatura «stefanesca» o «estefanil», frente a los escasos miles de ejemplares cuya venta él, José Orozco, un autor de tan firme reputación, consideraba como éxito satisfactorio, adquirieron a los ojos de mi amigo el valor de un símbolo, símbolo amargo donde se cifraba el poder social bien cotizabile logrado por periodistas sensacionales, el dinero ganado a montones por libretistas de cine y de radio y, sobre todo, lo que más importa: la influencia que sobre la mente y la conciencia de las multitudes ejercían tantos y tantos escritores chapuceros...¹¹⁴

Y Ayala desliza el comentario crítico. Son sí «dos mundos» literarios,

pero, aunque Orozco había quedado perplejo,

—66→

Por suerte, no había tardado mucho en recuperar la seguridad de que no cualquier brazo es capaz de tender el arco del gran arte...¹¹⁵

La casa de Penélope, nuestro mundo, puede estar llena de pretendientes, de pseudo-escritores, pero «no cualquier brazo es capaz de tender el arco»¹¹⁶, sólo

...el discreto Ulises, después de examinar cuidadosamente el arco, como el buen tañedor de lira pone la cuerda en la clavija, lo tendió sin esfuerzo y ensayó, produciéndose un sonido agudo...¹¹⁷

En la referencia clásica queda incrustada la alusión crítica; luego el escritor Orozco quiso saber más del mundo de esos pretendientes de Penélope y

...más peripecias y detalles me contó Pepe de su descenso a los infiernos literarios, donde, quizás por haberse aventurado sin guía, estuvo a punto de sucumbir¹¹⁸.

El tema de Orfeo¹¹⁹, que ya habíamos visto de pasada en «El regreso», ha sido tratado por innumerables —67→ escritores desde la antigüedad clásica; llevado por Virgilio a las *Geórgicas*; al teatro, en 1764, en el poema de Calzabigi con música de Glück, y anteriormente por Angelo Policiano, en 1480; usado en nuestra literatura por Juan de Jáuregui para oponerle al *Polifemo*; por Pérez de Montalbán; por Lope de Vega; por Antonio de Solís y por multitud de escritores que harían muy dilatada la lista, aparece ahora aludido en las páginas de Ayala para hacernos descender con nuestro personaje ficticio al «submundo literario», a los infiernos, donde el reconocido escritor halló a «El colega desconocido». Es interesante observar que la alusión a Orfeo está complicada con otra alusión no menos ilustre. Al decirse que el protagonista del cuento «se aventuró sin guía», viene en seguida a la imaginación la bajada de Dante al infierno cristiano bajo la guía del poeta pagano, Virgilio, su maestro. Son pues, dos infiernos reunidos en una concentrada referencia única.

Explorados ya los relatos que integran *Historia de Macacos*, pasamos ahora a considerar «La vida por la opinión» que concluye la colección *La cabeza del cordero*. Este relato viene a sumarse tardíamente a los cuatro que en la edición original componían el libro al que por su tema corresponde. Sin —68→ embargo, ya el tono es otro, tanto que, permitió

calificarlo a un crítico, Ignacio Soldevila, como «una *coda* que, en contra de los cánones musicales, es un *scherzo*»¹²⁰.

Contiene esta narración cinco alusiones literarias. El título mismo nos transporta de nuevo al orbe calderoniano, esta vez en el ámbito de *El alcalde de Zalamea*, y el relato trata uno de los temas tradicionales en la literatura de lengua española, el tema del *honor*. Aparece este tema aquí, sin embargo, en la clave cómico-grotesca, que es la tónica dominante de esta fase de Ayala.

La obrita nos enfrenta, entre otras cosas, con la preocupación del protagonista, por razón de «su puntilloso sentimiento del honor». «Análoga preocupación por evitar que se propale la deshonra se advierte en el teatro calderoniano», anotó Ayala en su ensayo «El punto del honor castellano»¹²¹.

Son los años de la Guerra Civil, y a partir de entonces el protagonista de este relato estuvo escondido en «un agujero del ancho de cuatro losetas: en su propia casa y en su alcoba, debajo directamente de la cama matrimonial, durante nueve años». Un día que por Sevilla circularon noticias de que «El momento se acercaba», de que «la hora iba a sonar», (se había producido «el desembarco aliado en África, ídem en las playas de Normandía»); nuestro hombre, Felipe, se descuidó:

—69→

...la madre de Felipe le preparó aquel día a su hijo un frito riquísimo de criadillas y sesos con pimientos morrones, y trajo una botella de sidra; brindaron los tres alegremente. Y a la noche el matrimonio se abandonó a las naturales efusiones sin precaución, ni postcaución de clase alguna, puesto que la libertad, y la felicidad, estaban a la vista¹²².

«Felipe era hombre de honor», «¿a dónde iría a parar ese honor cuando se hiciera notorio y no pudiera ocultarse el embarazo de su esposa?». Tenía que salir del agujero sólo para salvar la opinión.

Se trataría de un «caso de honra», y el cuento podría llevar un título clásico: *La vida por la opinión...*¹²³

El riesgo era grande pero, y ¿la gente? «¡Nunca! ¡Mejor la muerte!», porque

CAPT. - ¿Que habíais de hacer?

JUAN. - Perder *la vida por la opinión*¹²⁴.

Ya que

...en los dramas calderonianos del honor...
aquello que cuenta es, no los sentimientos propios,
sino la opinión ajena...¹²⁵

Hablando del tema del honor en el ensayo citado, señala Ayala que en los siglos XVI y XVII el «honor masculino» dependía sobre todo de «la conducta» de las mujeres de la familia;

...si la conducta de cualquier mujer sometida a su autoridad sufre menoscabo, el varón se considera deshonrado¹²⁶.

Y en este brevísimo relato plantea Ayala con toda sutileza, valiéndose especialmente de las alusiones literarias, un tema que siendo tradicional en nuestra literatura, ha sido sometido modernamente a un tratamiento negativo, a veces, mediante deformación caricaturesca. Ya la Generación del 98 y la siguiente habían reaccionado en sus obras contra el concepto del honor calderoniano. Bastará recordar, al efecto, un par de títulos: *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán y *El curandero de su honra*, de Pérez de Ayala. En esta narración se mantiene y aún acentúa el tratamiento burlesco del tema, pero se le coloca en un contexto de gravedad suma. Verdaderamente el protagonista del cuento de Francisco —71→ Ayala se juega la vida, aunque no sin tomar algunas precauciones, por salvar su nombre de marido.

Relacionando el problema del gordote Felipe, metido nueve años en un agujero, como un ratón, como un topo, desliza Ayala dos alusiones literarias que contribuyen a situar la narración en el marco cómicogrotesco a que aludimos, mientras que al mismo tiempo, la conectan con otros mundos y la enriquecen. Felipe vivía escondido en su agujero, pero

...de un modo u otro procuraban las mujeres prepararle platos sabrosos (y él protestaba, divertido: «Van ustedes a hacer que me ponga gordísimo, y un día no cabré en el agujero. Ha de pasarme como al ratón de la fábula, sino que al revés: él se quedó preso dentro, y yo no voy a poder meterme cuando haga falta»...

...Sin trabajar tenía Felipe las dos cosas por las cuales, según el libro del Arcipreste, trabaja el hombre: mantención, y fembra placentera; ...¹²⁷

Tiene miedo nuestro hombre de que le suceda lo que al ratón de la

fábula, que habiéndose metido por una rendija en un cajón lleno de trigo, comió tanto que luego cuando quiso salir le resultó imposible; sólo que teme que le suceda «al revés», que no pueda meterse en el agujero «cuando haga falta». Gozaba, por otra parte, Felipe de aquellas dos cosas por las que, según «el libro del Arcipreste, trabaja —72→ el hombre: «mantenencia y fembra placentera»¹²⁸; siendo precisamente esto último, el gozar de «fembra placentera», lo que le llevaría a exponer *la vida por la opinión*.

Como vemos, Ayala alude a mundos disímiles, conectándolos entre sí, para situarnos ante los resultados más felices. Pero hay algo más de sumo interés en este relato: la capacidad de nuestro autor para introducir la *realidad*, los acontecimientos históricos, dentro de la ficción. Una y otra vez nos habla en esta narración de sucesos reales; en Sevilla corrieron, dice, «como reguero de pólvora» las noticias del desembarco de África, de Normandía; en Inglaterra se produjo «el triunfo laborista»; a Bevin le faltó tiempo «para levantarse en la Cámara de los Comunes y ofrecerle a Franco la seguridad de ...». Esto había ocurrido «en agosto; en septiembre empezaron los juicios de Nuremberg»; olvidaron los «camaradas soviéticos» «cierta División Azul» que había, por cierto, combatido «en el suelo mismo de la Santa Rusia». Y así una y otra vez se repiten los ejemplos, pero es sobre todo al hablar de la caída de Mussolini cuando unas conocidísimas palabras de la *Divina Comedia*, engarzadas en su prosa, amplían hasta lo insospechado el significado de las líneas de Ayala,

—73→

...Después de aniquilar a Mussolini y a Hitler, las democracias tendieron amorosa mano, en cambio, a su tierno retoño, que se tambaleaba; no fuera, ¡por Dios!, a caerse. En vista de lo cual, amigos, *lasciate ogni speranza*¹²⁹.

La fórmula contenida en el verso del Canto III del «Infierno», de Dante¹³⁰, le sirve para asimilar éste al cuadro histórico de aquellos momentos en España. Nuestro autor introduce fechas, nombres, batallas, dentro del marco de *la ficción* y, con ello, la narración adquiere dimensiones de realidad histórica. Siguiendo la «manera cervantina», Ayala ha aprendido la magnífica lección que encierran los capítulos XXXIX a XLI de la Primera Parte del *Quijote*¹³¹, donde su autor nos narra los singulares sucesos de un héroe inolvidable, el Cautivo. Con esto nos referimos a la técnica de composición y no al tono de la obra, pues el episodio de Cervantes donde abundan también fechas, nombres y batallas, está concebido con grandeza épica, mientras que la figura cómico-patética del «gordote Felipe» pertenece de —74→ lleno a nuestro tiempo; pero tanto la novela intercalada en el *Quijote* como ésta de Ayala adquieren, mediante la técnica de composición mencionada, concreto emplazamiento histórico.

Para terminar, en la conclusión de este relato, cuando tras de tanta penalidad se escucha la desolada pregunta: «¿Valía para esto la pena...?»,

creemos hallar confirmado lo que el autor expresa a propósito de sus relatos conectados con la guerra: «los ideales por los que uno mata y muere resultan ser -nos dice- a la postre retórica vana»; y todo ello constituye «una terrible burla de la vida». La pregunta planteada está, además, muy en consonancia con el final del «Diálogo entre el amor y un viejo» (estudiado en nuestro capítulo n), evidenciando una vez más la coherencia de la actitud y métodos en la narrativa de Francisco Ayala. Ahora, sin embargo, el tono es, no elegíaco, sino sarcásticoburlesco. Como el autor precisa

...ese vástago tardío del tema de la Guerra Civil, que se titula *La vida por la opinión*, está emplazado ya en el plano estético de *Historia de Macacos* y *Muertes de perro*: un mundo sin valores...¹³²

Estamos ya en el plano estético de «The last supper»; el mismo donde se sitúa *Muertes de perro*.

Es ésta una novela larga y acaso la obra más conocida y discutida de su autor. Pero nosotros hemos de reducir nuestro estudio al aspecto de las —75→ alusiones literarias que la novela contiene: son seis. Uno de los personajes de quien -como apunta Keith Ellis en su libro- Ayala nos ofrece una lograda «pintura psicológica individual» es la «Primera Dama de la República, la infame doña Concha». Los manejos y malas artes de esta mujer en el transcurso de la acción son notorios; su final, horrible. Leemos:

...la buena señora se tenía muy ganado, en efecto, tan horrible acabóse, y no por la venial, aun cuando contumaz ya, e inveterada culpa de provocar *urbe et orbi* con sus abultados pectorales encantos, sino en razón de manejos criminales a los que sin duda la llevaron no sé que infelices veleidades de heroína shakesperiana¹³³.

Se refiere, es claro, al personaje de Lady Macbeth, la ambiciosa e intrigante mujer en *The Tragedy of Macbeth*, de Shakespeare, con alusión que retrata a la también intrigante y ambiciosa doña Concha, en *Muertes de perro*.

La voz narrativa es aquí la de otro personaje, Tadeo Requena, el mulato trasladado desde su oscuro pueblo al brillante palacio presidencial.

...Ni siquiera sabía dónde me encontraba, - escribe-. Estaba como en un sueño...

...traído como en volandas a aquel salón lujosísimo y para mí nunca visto...

...refiere Tadeo Requena su entrada en la casa presidencial. ...esa noche cenó -como un bárbaro, dice- y durmió -como un tronco- en el cuerpo de guardia; y sólo bien entrada la mañana siguiente, reanudándose el lúcido sueño del nuevo Segismundo...¹³⁴

Tadeo Requena, el joven mulato, ha sido transportado a un ambiente nuevo, diferente; ha despertado en un mundo desconocido, «reanudándose el lúcido sueño del nuevo Segismundo»¹³⁵; una vez más reaparece en la narrativa de Ayala la metáfora de la vida como un sueño. El tema de Segismundo, en *Muertes de perro*, ha sido bien presentado en un estudio del profesor Rodrigo A. Molina. Señala éste

...algunos eslabones en la estructura del libro que me parecen reminiscencias de tipo calderoniano. Véase, por ejemplo, la incubación de Tadeo Requena (al cual el autor llama «monstruo de la naturaleza»), la nebulosa filiación del mismo y cómo es llevado de su oscuro pueblo a la Corte. El carácter simbólico de su actuación como secretario del presidente Bocanegra recuerda *La vida es sueño*...

...Es claro que la «festinadísima» carrera política del protagonista trae sólo a la mente la primera y segunda jornadas del drama —77→ calderoniano. Los únicos conocedores del origen de Tadeo Requena son la madre y Bocanegra.

...La madre de Requena muere al «nacer» éste a la vida de la Corte; la de Segismundo, como presagiando la condición de su hijo, muere al darle a luz. Reminiscencia calderoniana podrá encontrarse también en el senador Luisito Rosales, a quien Bocanegra ha nombrado preceptor de Requena. Sus cualidades distan mucho de la bondad e inteligencia del preceptor de Segismundo, Clotaldo; pero a él, Rosales, se le encomienda la tarea de dedicar a Tadeo Requena su tiempo para «desasnarlo, pulirlo (e) instruirlo»...

Tadeo Requena es sólo un «Segismundo» a medias. Aquel que representa la fuerza animal y cínica; aquel cuya ley es el placer y los bajos

instintos. Lejos de dominarse, Requena emplea su talento «palurdo» para destruirlo todo. Se convierte así en antihéroe. No logra, como su «antecesor», la más alta victoria, la de vencerse y dirigir sus pasiones...¹³⁶

Las reminiscencias del personaje calderoniano en el de Ayala han sido finamente captadas en las páginas que extractamos. En cuanto a que Requena sea «sólo un Segismundo a medias», recordemos la —78→ observación de Ellis acerca de que los personajes de esta novela «son productos de su época»: ello explica las diferencias que muy bien insinúa Molina y que ciertamente existen entre los personajes; el mundo que nos presenta Ayala es, según queda señalado, «un mundo donde los valores se han hecho irrisorios -o sea, nuestro mundo actual». Establecidas tales diferencias, conviene notar ahora que también Requena, como Segismundo, ha tenido su crisis moral en el momento en que se le hace evidente, saliendo del palacio, el sin sentido de su existencia. Esa experiencia de la náusea existencialista es la manera de tocar fondo que corresponde a un mundo desprovisto de valores y de esperanza trascendental.

Más adelante nos encontramos con otra alusión literaria. El senador Lucas Rosales había desarrollado una amplia campaña de oposición al presidente, de ahí que cuando se supo

...que el senador por la provincia de Tucaití, don Lucas Rosales, había sido abatido a tiros en ocasión que remontaba la escalinata del Capitolio para asistir a la sesión del Senado, nadie dejó de pensar en el «impulso soberano»...¹³⁷

La muerte del senador Rosales queda ampliamente explicada: le asesinó el «impulso soberano». Se recoge el famoso epigrama tan repetido en las —79→ calles madrileñas con ocasión del asesinato del conde Villamediana,

Mentidero de Madrid, decidme,

¿quién mató al conde?

Ni se sabe ni se esconde

[...]

La verdad del caso ha sido
que el matador fue Bellido
y el *impulso soberano*...¹³⁸

El «caso» de Villamediana no fue único en su tipo ni en su época;

digamos que se repite una y otra vez como estructura de conducta en relación con el ejercicio del poder. Ayer, hoy, en España; ayer, hoy, en Cuba, mi país; y en tantos y tantos pueblos de Hispanoamérica; el «caso» ni se sabe ni se esconde... el matador fue un felón y el *impulso soberano*.

Nuestro novelista desliza otras dos referencias literarias al hablar de «las relaciones» que unían a los personajes antes presentados, doña Concha y Tadeo Requena,

...ella fue quien tomó la iniciativa, quien hizo todos los avances y quien desplegó una audacia sin límites, mientras Tadeo, fiel a su táctica cazurra de vergonzoso en Palacio, se limitaba a ver venir las cosas...

Antes de tironearlo hasta la cama, se le había acercado ella varias veces, con diversos —80→ pretextos; y después del *consummatum est*...¹³⁹

Doña Concha sería en este contexto grotesca parodia de la delicada Madalena, de Tirso de Molina, la cual, con toda audacia, fingiéndose dormida confiesa su amor a Mireno. Son otros, por supuesto, los manejos de doña Concha para empujar y tironear a Tadeo Requena «hasta la cama», pero logra, como Madalena, en *El Vergonzoso en Palacio*¹⁴⁰, el «consummatum est». Con lo cual la astuta e intrigante mujer que recuerda a la «heroína shakesperiana» habrá hecho que el secretario incline la cabeza ante ella, le entregue el espíritu. Según el Evangelio de San Juan

-28- ...sabiendo Jesús que todo estaba consumado. ..

-30- ...dijo Jesús: Todo está acabado, e inclinando la cabeza, entregó el espíritu...¹⁴¹

—81→

Crea de inmediato el contrastante efecto grotesco, «chocante», que da el tono a toda la novela, haciendo que los personajes de este relato, como muchos de los que veremos en obras posteriores, se nos aparezcan encerrados en un mundo infernal, demoníaco, en nuestro... diablo mundo.

La última de las alusiones contenida en esta novela nos remite a una poesía de Baltasar del Alcázar. Van a enterrar al doctor Luis Rosales,

hermano del senador antes asesinado y ministro del gobierno. El presidente Bocanegra no asiste al sepelio, y entonces

...más de uno, al darse cuenta, escurrió el bulto en lugar de seguir al cortejo...

¿Qué comentario merecía todo esto? Yo no voy a hacer ninguno. *Inés, ello se alaba-no es menester alaballo...*¹⁴²

Son versos, proverbialmente citados siempre, de la *Cena jocosa*:

Esto, Inés, ello se alaba;
No es menester alaballo,
Sólo una falta le hallo:
Que con la priesa se acaba¹⁴³.

El clima artístico ha sido finamente preparado. El ministro don Luisito Rosales se ha suicidado horriblemente, pero a nosotros, los lectores, como a la viuda de Lucas Rosales, a quien la Madre —82→ Práxedes, del Sagrado Corazón, comunica la noticia, este hecho nos deja «con un fondo de indiferencia», «de cansancio». En contraste con el atroz suicidio, los versos de Baltasar del Alcázar, a la postre, inducen a la carcajada fácil, indiferente, demoníaca si se quiere, ante lo sucedido.

Aunque se ha pretendido con insistencia que *Muertes de perro* es una sátira política, en verdad lo que se propone esta novela es subrayar lo irrisorio de los valores en el mundo actual. Como dice Murena en su prólogo a *El As de Bastos*, Ayala nos presenta a la humanidad

...en su estremecedora desnudez, no un mero problema político y social -lo cual favorece la ilusión de que, remediada la injusticia, pasaremos a un estado paradisíaco-, sino la terrible naturaleza humana, que es la fuente de todos los problemas¹⁴⁴.

De ahí que el interés del autor se centre en *los personajes*, y no tanto en los hechos políticos acontecidos, que tienen en la narración una importancia secundaria, sirviendo de mero soporte a la trama argumental para poder presentarnos, en definitiva, al hombre, sumido en las contradictorias situaciones del humano -o inhumano- vivir.

La extraordinaria capacidad que posee Ayala para introducir *la realidad dentro de la ficción*, y a la que ya nos referimos al comentar *La vida por la* —83→ *opinión*, se pone de nuevo de manifiesto en forma

artística dentro de esta novela. El mundo de *Muertes de perro* es un mundo de ficción que se resiste a toda localización geográfica; pero dentro de la ficción ha introducido hechos reales. La viuda del senador asesinado recuerda, en la carta, a la Madre Práxedes

...¿Acaso no se había saltado la tapa de los sesos, hacía algunos años, en plena cámara, un diputado mexicano? ¿Y, en La Habana, no se había pegado un tiro ante el micrófono de la radio el líder de la oposición¹⁴⁵.

Rosales es un personaje de ficción; lo son también la viuda, la Madre Práxedes, doña Concha, Tadeo, el país entero de *Muertes de perro*; pero está en mis memorias infantiles el recuerdo de una tarde cuando en casa todos nos sentamos a ver la televisión, y apareció el desfile de un gran entierro, La Habana entera se había lanzado a la calle y recuerdo, con claridad a veces y entre brumas a ratos...; efectivamente, un líder de la oposición, Eduardo Chibas, «se había pegado un tiro ante el micrófono de la radio». Era el 16 de agosto de 1951, y estos acontecimientos apresuraban el golpe de estado que a continuación daría el «general» Batista. Es, pues, la realidad de nuestra época, de nuestro diablo mundo, y dentro de ella, inmerso, el hombre, nosotros todos. La novelística de Ayala conecta los —84→ ambientes más disímiles, los acontecimientos más diversos para ofrecernos una obra que es prueba de que no cualquier brazo puede tender el arco...

Otras dos narraciones se agrupan en las producciones de esta época, *Un ballo in maschera* y *Aleluya, hermano!* ambas del año de 1960. En lo que respecta a la primera de estas obras que forma parte de los *Diálogos de Amor*, su estudio se hace en el lugar oportuno, al ocuparnos de toda la colección. Cierra este período ¡Aleluya, hermano!, que está incluida en *Días Felices*. El relato, relativamente breve, deja en nosotros ese sabor agrídulce y melancólico que encontramos en las distintas piezas de la serie. En esta narración, como en «Fragancia de jazmines», de que nos ocuparemos luego, el autor nos presenta ya el motivo central que desarrollaría en la novela *El rapto*: el tema del *paso del tiempo*. El personaje principal de esta obrita narrada en primera persona -un «blanquito»- tiene relaciones con una «negrita» llamada Nieves; es domingo, y Nieves se le ha escapado «por el weekend» con «los suyos» «a una fiesta de bodas en el campo»; nuestro hombre se siente abandonado, desamparado; le circunda la soledad. Se le acerca un amable viejecito que le hace compañía, le ayuda, le invita a su casa. Por último, el viejecito sabe tocar el clarinete y, por medio de la música, «se comunican» los dos hombres. «¡Aleluya, hermano!» como «Fragancia de jazmines» está construida con un fondo musical. En este último relato veremos que son los dulzones compases de un bolero los que nos invitan al recuerdo; —85→ en la obrita que nos ocupa ahora, otra pieza musical sitúa la narración y expresa, además, la soledad del protagonista; en el aburrido domingo nuestro personaje piensa

...y mi Nieves, que se me había escurrido de

entre las manos y ¡quién sabe por dónde
andarás!¹⁴⁶

Se trata de «Perfidia», la popular canción mexicana, ampliamente difundida por toda Hispanoamérica, y el relato de la «negrita Nieves» y el «blanquito» que sin casarse «vive con ella», es caso muy típico de los países americanos de habla española. Resuenan los compases melancólicos de la canción:

Y tú quien sabe por donde andarás
quien sabe que aventuras tendrás
qué lejos estás de mí...¹⁴⁷

Nuestro personaje se siente solo y piensa en su negrita, que «¡quién sabe por donde andarás!»; por último, «Paso a pasito», se marchó a su casa, y, como le dijera el amable viejecito del clarinete, «todo termina por arreglarse».

La canción sirve para situar la obrita, impregnar la narración de una suave melancolía y, unida a las notas que se escapan del clarinete del viejecito, primero «estridentes, destempladas y cómicas», como si realmente fueran «payasadas incansables de un —86→ niño travieso», luego oscuras y más oscuras «hasta transformarse poco a poco en una especie de llanto convulso», a punto tal que la composición arranca lágrimas de nuestros hombres, el joven y el viejo; hasta que, por último, «las notas que salían de él fueron solemnes, graves, serenas», establece el fondo musical con el cual se marca el *paso del tiempo*.

Período de 1961 a 1970



Estos últimos diez años han sido los de mayor producción de obras narrativas en la vida literaria de nuestro autor: veintinueve son las obras narrativas que Ayala nos ha ofrecido desde 1961 hasta la fecha. Corresponde también a estos diez años la intensificación del uso de las alusiones literarias. De ese total de veintinueve narraciones, sólo cuatro de ellas: «Un pez», «A las puertas del edén», «Latrocinio» y «San Silvestre», carecen de alusiones literarias. Pertenece a esta época la novela larga *El fondo del vaso*¹⁴⁸, la colección de cuentos *El as de bastos*¹⁴⁹, la novela *El rapto*¹⁵⁰, y las también colecciones *Diablo Mundo*¹⁵¹, y *Días Felices*¹⁵², que concluyen las *Obras Narrativas Completas*.

El fondo del vaso, fechada en 1962, comprende un total de treinta y cuatro alusiones literarias. Esta —87→ novela surge de otra: *Muertes de perro*. El propio autor ha indicado que

No es su segunda parte, pero sí secuela suya y
-creo- superación¹⁵³.

Se inicia la novela con la aparición de José Lino Ruíz,

No soy ningún vano fantasma; no salgo de la tumba fría...

Mi nombre y apellido son José Lino Ruíz...
...Pinedito me caracterizó, añadiendo piadosamente un ¡Dios lo haya perdonado!...

...Luis Pinedo, el autor de ese panfleto infame que, bajo el absurdo título de *Muertes de perro*, se ha atrevido a la luz pública para menoscabar la memoria de un gran patriota... el inolvidable Presidente Bocanegra...¹⁵⁴

La alusión literaria nos traslada ya desde la primera línea de la novela a dos obras románticas. *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla¹⁵⁵, y *El Diablo Mundo*, de Espronceda¹⁵⁶. El personaje no es ningún «vano —88→ fantasma», aunque sí un reaparecido. *El fondo del vaso* se inicia como un escrito emprendido por Ruíz como «obra de justicia» para contestar a Pinedito -el difunto narrador de *Muertes de perro*- y reivindicar la memoria de Bocanegra; y de este modo conecta Ayala el mundo de sus dos novelas. No es ésta sólo la «secuela» de la primera, ha dicho Ayala, sino su «superación». Ellis anotó que

La primera parte de la novela está conectada con *Muertes de perro*...

...En *El fondo del vaso*, Ruíz se refiere constantemente al mundo creado en *Muertes de perro*...

...se habla de «Muertes de perro» en cuanto obra literaria en su existencia real, como entidad operante en el mundo comentado por Ruíz...¹⁵⁷

Nos sorprende no ver señalado que esta realización artística de Ayala adopta el procedimiento empleado por Cervantes en la Segunda Parte del *Quijote*, donde los personajes se refieren a la Primera Parte. La Segunda Parte del *Quijote*, o el *Quijote* de 1615, se apoya, como *El fondo del vaso*, sobre la existencia real del *Quijote* de 1605; pues en los primeros capítulos de la novela de 1615, Sansón Carrasco, informa a don Quijote de que ya su historia andaba en libros.

—89→

La novela de Cervantes tiene dos partes. Sin embargo, existen diferencias de orientación estética entre la Primera y la Segunda, siendo

consideradas por algunos críticos como dos obras hasta cierto punto «independientes». Para algunos el *Quijote* de 1615 significa una «superación» en relación con la obra de 1605; el libro de Casaldueiro insiste de modo especial sobre las diferencias entre ambas obras¹⁵⁸.

La relación con la novela de Cervantes la vemos también en la limitación del propósito declarado del autor acerca de los motivos que le llevan a escribir su obra. Cervantes insistió en que la historia del caballero manchego tiene como finalidad combatir los libros de caballerías y... ¡en qué medida no rebasa el *Quijote* ese propósito inicial! Ayala, por medio de Ruíz, declara como propósito de *El fondo del vaso*, reivindicar al difunto Presidente de *Muertes de Perro* y, sin embargo, la política ha pasado aquí casi al último plano de la novela. El propósito declarado del autor se convierte en mero recurso argumental (en verdad irrisorio), y por encima de éste queda el verdadero motivo de la novela, que en ambos autores es, *el escrutinio de la condición humana en el intrincado laberinto que supone la vida*.

En *El fondo del vaso* sabemos que el protagonista-narrador se refiere una y otra vez al mundo de la Primera Parte de la novela, *Muertes de perro*; además de la cita donde alude al «panfleto infame» —90→ que menoscaba la memoria de Bocanegra, nos dice más adelante que

...El libro a impugnar, *Muertes de perro*, era pieza de la más refinada perfidia. Hipócritamente, sus editores lo habían publicado sin otro comentario que ese título torpe e impropio...¹⁵⁹

Encontramos en la novela a cada paso lo cómico-grotesco; refiriéndose a Pinedo le llama «renacuajo», para agregar después,

...Pues sí, señor Renacuajo o Gusarapo o Escuerzo: los muertos que vos matáis gozan de buena salud. Gracias muchas por su responso;
...¹⁶⁰.

Frase irónica que ha adquirido un valor proverbial: «los muertos que vos matáis gozan de buena salud»¹⁶¹. Todo se combina para enfrentarnos en esta novela con una sociedad, la nuestra, que

...Nos degrada, en efecto, hacia lo animalesco, al privarnos del cobijo de un sistema coherente de valores ideales con evidencia incontrovertible, colocándonos en un estado —91→ de ansiedad cómico-patética, cuya manifestación obvia es el deseo de hallar refugio contra la amenaza atómica, o bien una evasión interplanetaria¹⁶².

Hablando de sus personajes ha señalado nuestro autor:

...Se ha suprimido toda distancia; y esta conciencia inclusiva solidariza al autor y al lector con los personajes ficticios. Al mirarlos, se miran a sí mismos como en un espejo, y quedan petrificados. Pues lo que ven -en maneras diversas- es su propia destitución en un mundo cuyos valores se han hecho inciertos o se han disipado¹⁶³.

Cuando Ruíz nos habla de cómo determinó esconderse, comenta:

...Urdí en seguida todo, siguiendo el horaciano precepto de juntar lo útil a lo agradable, y sin esfuerzo logré convencer a Corina -la pobre gata- de cuánto y cuánto me convenía sumirme por un tiempo en paraje desconocido¹⁶⁴.

Así, pues, Ruíz convence a «la pobre gata», «siguiendo el horaciano precepto de juntar lo útil a lo agradable». Nos traslada Ayala, por medio de la alusión, —92→ a la retórica de Horacio en su famosa «Epístola a los Pisones»¹⁶⁵; y es claro que la invocación de esta norma de perceptiva literaria tiene aquí un evidente sesgo burlesco, puesto que no se trata en el caso de José Lino Ruíz de componer poesía, sino de entregarse a satisfacciones clandestinas; aprovechando, en efecto, la oportunidad de sustraerse al peligro de la situación para obsequiarse a sí mismo con unas vacaciones eróticas.

Más tarde, cuando «el amigo» Luis Rodríguez es ya como «de la casa», una noche en que éste y el matrimonio se encuentran en animada tertulia se habla de los apellidos del periodista:

...Conque Rodríguez y Rodríguez... Luis agregó, festivo: «Si les parece que mis apellidos no son bastante ilustres, en honor de ustedes puedo hacer como mi coterráneo Valle-Inclán, y aún adornarme con el título de Marqués de Chantada»...¹⁶⁶

La alusión a la figura histriónica que fue Valle-Inclán se explica por sí misma, y el Luis Rodríguez y Rodríguez guarda relación con el también gallego Ramón Valle Peña que pasaría a ser don Ramón María del Valle-Inclán¹⁶⁷. Por otro lado, el marqués de Chantada (que a nosotros nos recuerda a aquel —93→ otro marqués de Bradomín y el hecho histórico de que Valle-Inclán solicitó, en vano, el reconocimiento del título de Señor de la Puebla de Caramiñal), trajo la palabra «chantaje» a las mentes de Ruíz y se produjo ante «el amigo» el comentario que Corina calificó de lamentable «patochada».

En otra ocasión conversan Ruíz y Rodríguez sobre «el catálogo» de

atrocidades que significa el libro de Pinedo, *Muertes de perro*, llegando a la conclusión de que

...carece de toda base real esa impresión truculenta que, sin embargo, logra transmitir, y que ha permitido a críticos diversos coincidir en sus alusiones a un «estado de bajeza» y a un «clima inmoral», un «bárbaro clima de asonada revolucionaria, con su secuela de crímenes, de violencias, de sobresaltos, de terrores»; describir la nuestra como «una sociedad sumergida en una lucha denigrante entre amos y seres dominados por el terror y la crueldad», y...¹⁶⁸

Entre comillas cita Ayala; se vale de nuestro autor de la conversación de Ruíz y Rodríguez para reproducir las palabras de varios críticos que de hecho comentaron en diferentes publicaciones la Primera Parte de esta novela, o mejor dicho, la titulada *Muertes de perro*; el mismo recurso utilizará en otro pasaje del libro,

—94→

...que se diga también de mí lo que un escritor argentino, Nalé Roxlo, ha sentenciado acerca de Pinedo y del mismo Requena: que *por la boca muere el pez*)...¹⁶⁹

El primer crítico al que hace referencia Ayala es Rosa Arciniega, quien en los diarios escribió sobre *Muertes de perro*:

...quien podría suponer que... encontraríamos desde la primera página un bárbaro clima de asonada revolucionaria, con su secuela de crímenes, de violencias, de sobresaltos, de terrores...¹⁷⁰

Luego se refiere al artículo de Nilita Vientos Gastón, publicado en el periódico *El Mundo*, de San Juan, Puerto Rico, y que afirmaba:

...El mundo de la novela... una sociedad sumergida en una lucha denigrante entre amos y seres dominados por el terror y la crueldad, nos llega sólo por la visión de una retina que no puede mirar más que lo grotesco, lo vil, lo pequeño...¹⁷¹

La última referencia es nominal: cita a Nalé Roxlo, quien hablando de *Muertes de perro* dejó dicho:

—95→

...Estos peces chapoteantes en el fango ambiente, como los del refrán, mueren también por la boca, descubriendo en las entrelíneas lo que en las líneas, a veces, pretendían ocultar...¹⁷²

Ayala presenta opiniones críticas de su novela, y las aporta con maestría artística. Cabe preguntarnos si acepta nuestro autor dicha crítica, si está de acuerdo, por ejemplo, con las opiniones que expresó Nilita Vientos Gastón. Las preguntas que nos hacemos a nosotros mismos están cargadas de intención, pues de nuevo, para contestarlas, nos remitimos a las páginas del *Quijote* de 1615: también allí comenta Cervantes opiniones críticas sobre el *Quijote* de 1605. En el capítulo III de la Segunda Parte -para citar un ejemplo concreto-, habla Sansón Carrasco acerca de «El Curioso Impertinente»,

...-Una de las tachas que ponen a tal historia -dijo el Bachiller- es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*: no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.

-Yo apostaré -replicó Sancho- que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos.

—96→

-Ahora digo -dijo don Quijote- que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga «lo que saliere», como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: Lo que saliere. Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Éste es gallo»...¹⁷³.

Parece que acepta Cervantes la crítica a su novela intercalada y, no obstante, si leemos *bien*, veremos que no la acepta nada. Con esto creo haber contestado a la pregunta.

Seguimos en la primera sección de las tres que componen *El fondo del vaso*. Rota la amistad entre Ruíz y Rodríguez, aquél se ve ante la tarea de tener que seguir él «sólito» escribiendo las páginas en «reivindicación» de Bocanegra. Recuerda entonces los consejos que sobre el quehacer literario le dio Rodríguez

...no requiere aprendizaje fuera de las primeras letras que la enseñanza general obligatoria, en su

lucha contra el analfabetismo, ha difundido por doquier. Ni siquiera dinero te cuesta ejercer la literatura. El pintor tiene que gastar en lienzos, óleos —97→ y bastidores; el músico, en sus instrumentos; pero al literato ¿quién le impide, con un modesto block y un lápiz, escribir, no diré la *Divina Comedia*, que es en verso y tendría los engorros de la rima y medida, pero sí la *Comedia Humana*, dejándose ir para ello a cuanto humanamente le salga?...¹⁷⁴

Con intención crítica muy parecida a la que deslizó Ayala en las páginas de *El colega desconocido*, nos encontramos aquí a José Lino pensando que, después de haberse simplemente «alfabetizado», a cualquiera le es posible hacerse de «un modesto block y un lápiz» para escribir, si no *La Divina Comedia*, porque es en verso, si *La Comedia Humana*; nada más ni nada menos.

Además de servir la alusión para insinuar una opinión «crítica», apunta, por otro lado, a la caracterización del mundo múltiple contenido en estas novelas, subrayando la sensación de *espectáculo de humanidad* agitada que tienden a darnos sus páginas.

José Lino, a quien Pinedo había dado por muerto en la primera novela, sigue pensando en la tarea de escribir sobre el «Primer Mandatario» muerto de veras; pero, al mismo tiempo, duda porque acaso

...no se vería con buenos ojos que un zaragutero cualquiera empezara a revolver -y ¿para qué?- las cenizas y rescoldos —98→ del pasado. «Dejad que los muertos entierren a sus muertos»...¹⁷⁵

La cita bíblica «Dejad que los muertos entierren a sus muertos»¹⁷⁶ se carga de una fina y profunda ironía. Por otro lado, Candelaria, la «chinita aindiada» que de «piojosa muerta de hambre» ha pasado a ser «la bella Candy» quien, después del «perfume francés» y aquel paseíto al extranjero durante el tiempo que duró el «cacareado viaje a Ultratumba» de José Lino Ruíz, aspira ahora a llevarse al «ilustre vástago de los Erre Rodríguez» «al tálamo nupcial», ella

cultivada, fina, viajada incluso por el extranjero, y capaz de enseñarle al muy bobo hasta latín, mientras que dejaba entre mis manos -mariposa gentil, mariposa del amor- la ajada vestimenta de su oscura crisálida...¹⁷⁷

Candy, pues, se ha transformado de «oscura crisálida» en «mariposa gentil, mariposa del amor»; y nos parece estar escuchando los compases

de la opereta *Los cadetes de la reina*, del maestro Luna¹⁷⁸.

—99→

Candy es, además, la «reina» que alimenta a toda su colmena, porque Ruíz tuvo que subirle

...su sueldo de secretaria particular por tres veces consecutivas y fijarlo a una altura casi escandalosa, y aunque tuve además que molestarme en procurar colocación para los hermanillos sucesivos apenas crecían, y en intervenir a favor del bigotudo -padre de la Candy- en un absurdo lío judicial...¹⁷⁹

Etcétera. Ellos, los amantes, Ruíz y Rodríguez «Jr.», son los «cadetes» que aceptan a la Candy en su papel de «mariposa del amor». Pero la mariposa quiere volar, sueña en casarse con el «Junior»; de ahí sus maquinaciones; aunque, claro,

...menester sería ante todo que un servidor se sintiera inclinado a facilitarlas. Ahí está el detalle. Porque, amiguitos míos, han de saber ustedes que los sueños, sueños son...¹⁸⁰

De nuevo el tema de la vida como un sueño; y nuestra Candy es en cierta forma, como la doña Concha de Antón Bocanegra, también una paródica Madalena que espera atrapar al hijo de Rodríguez como a un nuevo Mireno¹⁸¹, o, acaso, una nueva

—100→

Segismunda que debiera darse cuenta de «que toda la vida es sueño, y los sueños sueños son»¹⁸².

Cuando la Candy se hubo ido con Ruíz en «el viaje a Ultratumba», el padre de la muchacha visitó la casa de éste como portador de un mensaje para la esposa, Corina. La señora de Ruíz, percatándose del asunto, tuvo que tranquilizar al «buen hombre», quien estaba preocupado por la suerte de su hija, y así éste

...se fue para casa lo más convencido; que digo: contento, agradecidísimo... puedo decir que fuiste tú quien me enseñó ese arte, que suele considerarse femenino, de urdir y tramar: el arte de Penélope, ¿verdad?...¹⁸³

—101→

Corina es ahora una reencarnación de Penélope, como en el Canto II de *La Odisea*¹⁸⁴; por supuesto que, según suele ocurrir en las obras de Ayala, la alusión literaria toma un sesgo irónico: la esposa de José Lino

está lejos de tejer su tela en protección de su fidelidad conyugal; y, además, ese tejido pasa a ser metafóricamente el de la intriga. Corina deshace ante el preocupado padre de Candy la labor tramada por su marido y, a su vez, urde una nueva trama. Al mismo tiempo, Ayala apoya sobre esta alusión la idea que hemos visto desarrollarse desde el comienzo de la novela. El autor nos presenta una especie de tela o tejido en el cual se van cruzando y entrecruzando las relaciones sociales. Tal idea, que aquí se nos ofrece en forma casi plástica al contemplar *in mente* al personaje de Penélope, se refuerza con la alusión siguiente a *Las Mil y Una Noches* y las laberínticas conexiones de estos cuentos. La alusión que sigue a la ópera de Verdi, *Rigoletto*, completará el cuadro haciéndonos pensar al mismo tiempo en un recurso barroco muy empleado por Ayala en sus narraciones, y que dicha Ópera utiliza también: el del teatro dentro del teatro, de igual manera que en *Las Mil y Una Noches* hay el cuento dentro del cuento. Por otro lado, en *El fondo del vaso*, la tela que teje y desteje esta nueva Penélope —102→ se da en un paródico contraste con los propósitos que animaron a la discreta madre de Telémaco, quien «tejía» para lograr, en definitiva, mantenerse fiel a Ulises; Corina «teje» en perjuicio de Ruíz, hasta que al final, desgarrado *el tejido* de las relaciones sociales, el personaje cae y toca el fondo del vaso. Pero esperemos el momento adecuado para referirnos a él.

Sigamos ahora con don Cipriano, quien ha regalado al matrimonio Ruíz una caja de vinos en agradecimiento de un favor que inconscientemente le había dispensado José Lino, al contribuir a la elección de Serafinita, amiga «espiritual» del viejo industrial, como reina en el concurso de bellezas. Cuando el obsequiado va a dar las gracias, ambos conversan sobre los olores de viejos y niños, comentando Ruíz:

...-¿No será entonces -bromeé yo- que el género humano apesta? Pero, aún así, algunos ejemplares de nuestra especie... ¿Eh, don Cipriano? No me diga que Serafinita, por ejemplo, no debe de oler a rosas y a perfumes de *Las Mil y Una Noches*... ¹⁸⁵

La *Comedia Humana* o la *Divina Comedia*, nuestro cotidiano vivir, representado allí por el tramar y volver a urdir de Penélope, aquí, por los infinitos cuentos dentro del cuento que refiere una y otra vez la incansable princesa Scherezada de *Las Mil y Una Noches*¹⁸⁶. Cuentos, anécdotas, distintos y, en —103→ el fondo, parecidísimos; allí la Candy de Ruíz, o el «chantaje» que padeció Rodríguez, o la Serafinita de don Cipriano, o aquella escena que en sueños contempló José Lino entre el viejo y «una de aquellas nietecillas suyas», escena que él apenas puede describir, pero que los antiguos presentaban con «vocablos latinos»; o, la misma Corina; todo ello constituye nuestro Diabolo Mundo de hoy, de ayer, de siempre; y en la pluma del escritor los cuentos se multiplican como en los labios de Scherezada.

Todavía en sueños, está conversando Ruíz con don Cipriano

Medrano, y cuando éste le previene «contra el amigo Domenech», habla de su firma diciéndole,

...si se compara con la situación, por ejemplo, de la firma Medrano e Hijos, no obstante hallarse fundada esta fortuna, como la del Mercader de Venecia, sobre un líquido elemento...¹⁸⁷

Con destreza artística trae a colación Ayala a propósito del negocio de bebidas alcohólicas, el título de la obra de Shakespeare¹⁸⁸, por «hallarse fundada esta fortuna como la del Mercader de Venecia, sobre un líquido elemento», consiguiendo así un disparo cómico-grotesco.

Candy, «la mariposa del amor», se ha marchado de las oficinas de Ruíz; ya no podía soportarle,

—104→

...no podía aguantarme ya. Con lo cual confirmaba, de paso, la verdad del apotegma latino que declara: *La donna é mobile*...¹⁸⁹

El aria de «*La donna é mobile*»¹⁹⁰, en cuyas palabras apoya José Lino su idea de la condición femenina pertenece, como sabemos, a *Rigoletto*. Con broma sutil el autor hace calificar por ignorancia de apotegma latino a la famosa y tan repetida línea italiana del aria: *la donna é mobile*. La pedantería de esta caracterización choca de manera cómica con lo burdo del error.

La segunda parte de la novela se nos ofrece como una compilación de recortes de periódico; pasamos de la prosa subjetiva de un narrador en primera persona, a conocer los hechos por medio de documentos impersonales.

Cuando el anónimo periodista «del diario capitalino *El Comercio*» escribe sobre Candy, titula así su artículo

¿*Quién es ella?*

La persona a quien venimos aludiendo es la señorita Candelaria Gómez...¹⁹¹

—105→

¿*Quién es ella?*¹⁹² es el título de una comedia de Bretón de los Herreros, que corresponde a la frase francesa: *Cherchez la femme*. Los dos periódicos de mayor circulación en la ciudad, compiten entre sí por las noticias sobre «El crimen de Altagracia». El periodista de *El Comercio* se refiere al diario rival. *El Tiempo*¹⁹³, diciendo:

...He aquí los hechos escuetos con los que nuestra lentitud de tortuga derrota esta vez en la

carrera informativa a la leporina irresponsabilidad de *El Tiempo*...

La fábula de Esopo, «La liebre y la tortuga»¹⁹⁴, que todos hemos aprendido de niños, traducida, dice:

La Liebre y la Tortuga.

La Liebre burlábase de la Tortuga, y le decía que tenía muy cortos los pies. La Tortuga se puso a reír, y dixo a la Liebre: ¿Quieres que apostemos quién correrá más?

Tú te burlas de mis pies, y verás que soy más veloz que tú. La Liebre respondió: Tú sabes lo que pueden hacer mis pies; pero —106→ una vez que tú lo quieres, elijamos un Juez, que determine lo que hemos de correr, y eligieron a la Raposa, como la más astuta de todos los animales; la cual determinó el lugar, y la carrera.

La Tortuga hizo el camino sin descansar hasta llegar al término. La Liebre, fiándose de sus pies, y descansando un poco, se durmió.

Cuando despertó, corrió muy aprisa para llegar al puesto, pero fue en vano su diligencia, porque así que llegó vio la Tortuga que reposaba y avergonzada entonces, confesó que la Tortuga había ganado.

El que es negligente y descuidado no gana nada. Paso que dure. A más prisa más vogar¹⁹⁵.

La competencia entre los periódicos es un ejemplo más de la competencia toda en esta *comedia humana*, que es nuestro diario vivir, que es el mundo de *El fondo del vaso*. Compiten las mujeres en el ridículo concurso de belleza donde triunfó Serafinita; compiten los «cadetes» de José Lino y Rodríguez Jr. por la Candy; compite Rodríguez con Ruíz por Corina; competimos todos a diario y... ¿quién ganará a la postre? ¿la liebre o la tortuga?

Cuando el periodista de *El Comercio* relata en su artículo «Dos mundos en conflicto» los sucesos acaecidos en «La Iglesia de Dios Feliz», nos dice,

—107→

...No hay duda que la historia se repite y, en resumidas cuentas, tampoco las novelas y tirillas

de *Science Fiction* hacen otra cosa que reelaborar para uso de nuestros delfines, chicos y adultos, la vieja historia de la guerra troyana. En el caso presente -que no es ficticio, sino por desgracia, demasiado real- el papel de la Bella Helena le ha tocado representarlo a una de las secuaces de la Diosa Felicitas, una menor de edad -y bastante menor al parecer-, no muy bien desarrollada de inteligencia, aunque sí de cuerpo...¹⁹⁶

La «doctrina de esta Iglesia» «especie de sincretismo barato», es algo ridículo y grotesco. La figura de la sacerdotisa doña Felicianita con su «hermafroditismo, real o aparente», nos parece repugnante; y luego la «ceremonia curiosa» de todos los viernes, donde abundan los «trances místicos, curaciones y, a veces, también flagelaciones frenéticas», sirven a Ayala para crear el clima adecuado y decirnos más tarde «que la historia se repite y, en resumidas cuentas, tampoco las novelas y tirillas de *Science Fiction*...¹⁹⁷». El ambiente de la tal Iglesia parece, en realidad, sacado de una tirilla de *science fiction*; la *Encyclopedia Britannica* anota que «the *science fiction*»

—108—

*...deals with the human drama, the conflicts and adventures*¹⁹⁸.

señalando después entre sus «major themes»

-psychological and biological changes, and -supernormal powers and talents...

La Iglesia de doña Felicianita, en pocas palabras.

La cita anterior contenía también otra alusión literaria: a «una de las secuaces de la Diosa Felicitas» le ha tocado representar «el papel de la Bella Helena»¹⁹⁹. Una de las menores que frecuentaba el mencionado templo fue raptada por los «insaciables» Dragones del Espacio «durante un raid automovilístico» que éstos hacían por los arrabales «en busca de carne fresca»²⁰⁰. La alusión hace referencia, por supuesto, al Canto III de *La Ilíada*, cuando teucros y aqueos acuerdan dejar las armas y pelean Alejandro y Menelao por la bella Helena. La cita amplía el significado de los sucesos; nos dice por un —109— lado que, en cierto modo, la *science fiction* no es nada nuevo, pues no hace más que reelaborar «la vieja historia de la guerra troyana»; y, por otro, logra el efecto contrastante, chocante; si sólo analizamos a los personajes femeninos nos encontramos paródicamente equiparada a «la bella Helena» con «una menor de edad -y bastante menor, al parecer- no muy desarrollada de inteligencia, aunque sí de cuerpo...».

Dejemos los recortes de periódico y pasemos a la tercera sección de la novela. Ruíz vuelve a hacerse personaje-narrador, ahora mediante el monólogo interior. Se ha producido un nuevo cambio en el relato; pasamos de un plano al otro. Emplea probablemente el autor esta variedad de recursos para darnos la sensación de que su personaje tiene vida propia, de que su existencia no está limitada a las páginas exclusivas de la novela, sino que se prolonga, según expresión del propio Ayala, «como línea de puntos».

José Lino Ruíz se encuentra ahora «en la cárcel del Miserere»,

Basta, ya está bien. Se acabaron las lágrimas.
Como aquella canción sentimentalona clamaba: *ya
no tengo más llanto...*²⁰¹

Ruíz se sabe solo; ha caído; y los compases del popular vals van a servir de fondo a esta parte de la novela; la canción *Dónde estás, corazón*, nos comunica —110→ (por lo pronto en forma muy barata) la pena del protagonista, su estado sentimental,

Dónde estás corazón
no oigo tu palpitar,
y es tan grande el dolor
que no puedo llorar.
Yo quisiera llorar
y *no tengo más llanto*
La quería yo tanto y se fue...²⁰²

Está solo, se ha roto la intrincada tela que tejía Corina o Penélope, aquella laberíntica tramoya de relaciones sociales, de cuentos de *Las Mil y Una Noches*, la comedia, humana o divina, de la vida; el teatro se ha quedado desierto y el personaje, poco a poco, vuelto hacia sí mismo, comienza a tocar el fondo de su propio vaso.

Las alusiones se combinan ahora para transmitirnos el estado en que se halla el protagonista. El «conquistador» o «tenorio» Ruíz, que disfrutaba con la Candy mientras, *in mente*, más de una vez hacía burla de Corina, su mujer, ha recibido por parte de ésta la más cruel y reveladora de las noticias,

...los sentimientos que hace un rato, tras la visita de Corina, desataron de mis ojos tan amargo torrente de líquidas perlas en la soledad de mi celda...²⁰³

«Líquidas perlas» vierten los ojos de Ruíz, y la alusión sitúa a nuestro caricaturesco tenorio,

¿no es verdad, estrella mía,
que están respirando amor?
Y esas dos *líquidas perlas*
que se desprenden tranquilas
de tan radiantes pupilas
convidándome a beberlas²⁰⁴,

A don Juan las «líquidas perlas» de doña Inés le invitaban a beberías porque estaban «respirando amor»; aquí es José Lino quien vierte el torrente de lágrimas, mientras sus *Ineses*, Corina y Candy, como él mismo cuando aquel viajecito a ultratumba, tomaron la determinación «de hacerse humo».

Nuestro hombre lo perdió todo porque

...no bastándoles con haberse repartido tan alegremente los despojos de la Casa Ruíz (ya de tu negocio sólo te resta, José Lino, el ocio), todavía, para completar el expolio, me privan ahora del honor, que es patrimonio del alma, arrancándome con él las últimas ilusiones, hojas, ¡ay!, desprendidas del árbol de esta cruz...²⁰⁵

no sólo le quitaron la hacienda y hasta puede que pierda la vida; ahora su mujer lo ha privado del —112→ «honor que es patrimonio del alma», como dijera Crespo en *El alcalde de Zalamea*:

CRESPO: Al Rey la hacienda y la vida
 se ha de dar;
 pero el honor
 es patrimonio del alma,
 y el alma sólo es de Dios...²⁰⁶

Al concepto «del honor» tradicional, calderoniano, nos hemos referido ya al estudiar «La vida por la opinión». A este estudio nos remitimos, así como a las páginas de Ayala en el trabajo «El punto de honor castellano» que entonces citamos. «Tras la visita de Corina» y mientras analiza su situación, piensa Ruíz que le han arrancado «las últimas ilusiones, hojas ¡ay!, desprendidas del árbol de esta cruz». Sus palabras ponen una nota triste, melancólica; todos o casi todos, hemos aprendido en casa los versos de Espronceda embebidos en ellas²⁰⁷.

Sigue Ruíz en la cárcel, «encerrado en este chiquero», y piensa:

—113→

...¿qué soy yo para todos? Un feroz asesino (y digo *para todos*; desde luego, para Candy, mi dulce prenda cuando Dios quería, muy lisonjeada, de seguro, con la idea de que, por amor suyo, alguien mató a alguien; y también para Corina...²⁰⁸

Un verso del Soneto X, de Garcilaso, que también usó Cervantes, aparece embebido en la prosa,

¡O, dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáys en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!²⁰⁹.

El poeta mencionó las «dulces prendas» que despiertan su memoria; aquí esas «prendas» son Candy y Corina, a quienes tiene Ruíz «juntas» «en la memoria», «y con ella en mi muerte conjuradas!», con lo cual la frase del soneto cobra significado nuevo en el contexto de la novela.

El honor de Ruíz ha sido pisoteado, el hombre fue motivo de risa en la ciudad porque el «secreto» de su mujer

...tan laboriosamente confesado ahora había sido, como suele decirse, secreto a voces, y yo un triste polichinela: «todo el mundo lo sabía, todo el mundo menos él»...²¹⁰

—114→

Y las grandilocuentes frases «todo el mundo lo sabía, todo el mundo menos él» del no menos grandilocuente teatro de Echegaray, ponen una nota sarcástica a la condición del marido engañado; recordemos aquellos gritos del Julián en *El Gran Galeoto*,

¡Sí, lo sabe Madrid!...
¡Madrid entero!²¹¹

Cuando recuerda Ruíz su viaje a Ultratumba, en el que llevó a la Candy y perdió a la Corina, acude a su memoria

...una de las tantas pesadeces que el gallego solía gastarme a propósito del famoso viajecito:

pretendía el gallego, alardeando de su mitológica cultura de Enciclopedia Espasa que yo había sido un Orfeo al revés, puesto que no había bajado a Ultratumba en busca de mi Eurídice, sino para escapar de ella...²¹²

Alude en forma crítico-burlesca a «la cultura de *Enciclopedia Espasa*²¹³, y también al mito de Orfeo²¹⁴ -al que ya nos referimos-, sólo que él había sido un Orfeo al revés»; si bajó a los infiernos nuestro hombre fue huyendo de su esposa, no a buscarla, —115→ de modo que entonces perdió a Eurídice-Corina, quien, en cambio, fue «encontrada» por el «gallego Rodríguez».

Al pensar en Domenech su monólogo toma un cariz crítico-humorístico, y nos dice citando una frase de Julio Camba que, «el único trabajo que enriquece es el trabajo ajeno». Solo, en la cárcel, sigue sumido en un mar de cavilaciones; se exalta a ratos, se deprime, una y otra vez le da vueltas y más vueltas en su cabeza al engaño de su mujer. Ahora le parece que

No hace falta ser un Séneca para notar que algo podrido hay en Dinamarca: basta tener algún olfato. Y ahora veo...²¹⁵

Nuestro autor ha deslizado una alusión al *Hamlet* de Shakespeare:

HOR.: *He waxes desperate with imagination.*

MAR.: *Let's follow; tis not fit thus to obey him.*

HOR.: *Have after. To what issue will this come?*

MAR.: *Something is rotten in the state of Denmark*²¹⁶.

Cuando siguiendo el curso del pensamiento de Ruíz nos detenemos en sus comentarios sobre el padre de Candy, «el Bigotudo», vemos que se pregunta:

...no había sido por la candidez, real o fingida, del digno Bigotudo, como ella, Coriña, —116→ supo en su día la defección conyugal de José Lino? Sí, a través del Bigotudo, cuyas aprensiones de padre calderoniano calmó ella entonces²¹⁷.

De nuevo toca Ayala la tecla del honor al referirse al «padre calderoniano»²¹⁸, tema que ha provocado los razonamientos de Ruíz, su abatimiento y hasta sus «líquidas perlas». Después del largo caminar por los derroteros a que le llevó su exaltada imaginación de hombre solitario, nuestro personaje duerme.

El sueño, al que se ha llamado imagen espantosa de la muerte, dicen que es bálsamo supremo para las llagas del alma; y debe ser cierto. He dormido; he dormido mucho y muy bien, largas horas. Y me despierto, no ya tranquilo, calmado, sino hasta con un humor plácido²¹⁹.

Reaparece el tema del sueño, pero esta vez en un verso de uno de los hermanos Argensola, Lupercio Leonardo,

Imagen espantosa de la muerte,

sueño cruel, no turbes más mi pecho
mostrándome cortado el nudo estrecho,
consuelo solo de mi adversa suerte²²⁰.
[...]

—117→

El sueño como imagen de la muerte, el sueño como único consuelo de Ruíz a su «adversa suerte». ¿Pero cual será el resultado final de todas sus cavilaciones? Un resultado negativo, porque

...No hay remedio: esta vida es una comedia de las equivocaciones; un drama de las equivocaciones; una tragedia; una tragicomedia...²²¹.

Queda, en la cita anterior, la alusión a otra obra de Shakespeare, «la comedia de las equivocaciones», *The Comedy of errors*²²², y acaso está allí la respuesta, que sería: no hay respuesta. La vida vista por nuestro personaje-narrador es «un drama de las equivocaciones», ¿tragedia o comedia?; una *tragicomedia*. Es de nuevo la bacía de don Quijote; el yelmo de Mambrino: *baciyelmo*...

Termina la novela; ha quedado rota la «tela» hecha de *lino* que tejió Penélope, la trama que urdió Corina; las laberínticas relaciones sociales quedaron destruidas, y el teatro concluyó. El hombre al deshacerse el tejido de su vida ha ido cayendo hasta tocar el fondo de su conciencia, está solo.

...Me dejó solo (¿no era eso acaso, lo que tan orgullosamente procuré siempre yo?), solo para siempre, solo y pataleando en el fango. ¡Que Dios nos ampare!²²³.

—118→

Finalmente se ha encontrado a sí mismo; ha llegado a *El fondo del vaso* para, desde allí, desde la cárcel del Miserere, clamar: misericordia,

«¡Que Dios nos ampare!».

El fondo del vaso es una gran novela, donde las vetas a explorar, los problemas a discutir, son muchos y variadísimos; hemos procurado nosotros concretarnos al uso de las alusiones literarias, y una vez intentado este estudio, pasamos ahora al volumen titulado *El As de Bastos*.

Esta colección de cuentos está integrada por cinco narraciones breves, encabezadas por la que le da título. «El As de Bastos»; y todas, exceptuando «Un pez», contienen alusiones literarias. Las nuevas obritas van a insistir sobre uno de los aspectos más importantes que ofrece este microcosmos al que llamamos *hombre*, colocándonos ante lo erótico. Cabría preguntarse ¿por qué?; y sobre todo ¿por qué precisamente en las obras de estos años? La respuesta la hallamos en palabras del autor.

Quizá el sector de nuestra cultura donde esta degradación y disociación final de los valores se hace más visible y escandalosa, sea el de la erótica. La vieja y espléndida elaboración del Amor, que desde sus bases platónicas apenas había evolucionado dentro de su estructura básica hasta bien pasado el romanticismo, se derrumba de golpe ante nuestros ojos, haciéndonos caer en el primitivismo del culto fálico²²⁴.

—119—

Como marco adecuado a esa «vieja y espléndida elaboración del Amor» que ahora, en nuestra sociedad, contemplamos cómo «se derrumba de golpe», Ayala hace preceder a la primera de las narraciones de un tópico literario tradicional ejemplificado en cinco poetas clásicos, perteneciente cada uno de ellos a momentos y lenguas distintos: el tema del *Carpe diem* horaciano²²⁵, desplegado así en seis autores, sí a los cinco primeros²²⁶, los aludidos poetas, añadimos un sexto, el propio Ayala, quien reelabora ahora el tema dentro del ámbito de nuestros días.

El primer autor citado es Ovidio:

*Carpite ftoem.*²²⁷

Le sigue Garcilaso en el Soneto XXIII:

[...]
*coged de nuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo ayrado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento elado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hazer mudança en su costumbre*²²⁸.

De Shakespeare tenemos «Venus and Adonis»:

[...]
*Beauty within itself should not be wasted:
Fair flowers that are not gather'd in their prime
Rot and consume themselves in little time*²²⁹.

Pierre de Ronsard trata el tema en *Hélène de Surgères*:

Je serai sous la terre, et fantôme sans os;
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et notre fier dèdain.
*Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain;
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie*²³⁰.

Luego Quevedo en el soneto A Flora:

la ostentación lozana de la rosa,
deidad del campo, estrella del cercado;
el almendro en su propia flor nevado,
que anticiparse a los colores osa,
reprensiones son, ¡oh Flora!, mudas
de la hermosura y la soberbia humana,
que a las leyes de flor está sujeta.
*Tu edad se pasará mientras lo dudas;
de ayer te habrás de arrepentir mañana,
y tarde y con dolor serás discreta*²³¹.

A continuación Ayala mismo, en *El As de Bastos*, y en prosa. Cada uno de ellos siguiendo el precepto horaciano recuerda la cortedad de la vida y como consecuencia la necesidad de apresurarnos a gozar de ella; Góngora traduciendo la *Oda de Horacio* nos dice:

Coge la flor que hoy nace alegre, ufana
¿Quién sabe si otra nacerá mañana?

Matilde y Bastos, los personajes de Ayala, no supieron recoger el fruto en sazón. Hoy han pasado los años y se encuentran en un tren; se encaminan al mismo balneario donde se conocieron; podría ser hoy lo mismo que ayer pero... los años, el paso del tiempo, han cambiado todas las circunstancias: para Matilde «la ostentación lozana de la rosa» se ha marchitado; para Bastos, cobran también valor los versos de Quevedo: «tu edad se pasará mientras lo dudas», y dudando no gozó a Matilde; «de ayer te habrás de arrepentir mañana»; y así ya hoy, demasiado tarde, ambos con dolor, serán discretos... ¿van a serlo en efecto?

En el tren, recuerdan; hay mucho de evocación melancólica en Matilde y en Bastos; como propicia tonada sentimental y pequeña indicación de ambiente, Ayala coloca un fondo musical,

...encontrarme a estas alturas con el amigo
Bastos: fantasmas de un viejo pasado...²³²

—122—

Son las notas del tango «Volvió una noche» las que sirven de fondo a la narración; Matilde agarró por fin su codiciado *as de bastos*, pero el tiempo había pasado y

Mentira, mentira, yo quise decirle;
las horas que pasan ya no vuelven más;
y así mi cariño al tuyo enlazado
es sólo un *fantasma del viejo pasado*
que ya no se puede resucitaran²³³.

Todo ha muerto; mientras Bastos contempla a Matilde,

...la palabra «ruinas» le acudió a las mientes.
Campos de soledad, mustio collado, recitó para sí
Bastos, mientras derramaba la vista, más allá del
cristal medio empañado, sobre la escarchada
llanura que el tren recorría melancólicamente...²³⁴

El tiempo ha empañado el cristal, se recuerdan algunas cosas, otras se olvidan; el camino de la vida está ya escarchado, es invierno, la

melancolía impregna el relato y... en la prosa resuenan los versos de la elegía *A las ruinas de Itálica*:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora

Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa²³⁵.

—123→

La mujer, Matilde, como todo, está hoy marchita; son «campos de soledad, mustio collado», los que fueron -dice el poeta- «Itálica famosa». El recuerdo de la época de esplendor de la mujer viene formulado de manera que conduce a la evocación de la ciudad romana, puesto que la belleza pretérita de Matilde se caracteriza como:

...las torneadas columnas de sus piernas, el mármol o alabastro de su garganta, el oro de su cabello...²³⁶.

comparaciones retóricas de la edad clásica y del renacimiento.

Una boda sonada es uno de los cuentos más finos y artísticos de Francisco Ayala. Su bien lograda construcción alrededor de un eje central la estudiamos en detalle en el capítulo V; a él nos remitimos.

Violación en California: un hombre, un joven viajante de comercio, ha sido violado por dos mujeres; la víctima ha denunciado el hecho a la policía, y el teniente Harter lo cuenta a su mujer cuando llega a su casa; «nunca termina uno, la verdad sea dicha -exclama el teniente- de ver cosas nuevas». Sigue a sus palabras la detallada narración del suceso, concluyendo así:

—124→

...Para mí, qué quieres que te diga, Mabel: eso es todo lo que me faltaba por ver en este mundo: mujeres violando a un hombre²³⁷.

La esposa queda callada. De repente se dirige a su marido: ha recordado «lo ocurrido con las hermanas López, allá en Santa Cecilia». Ahora es la mujer quien narra otro suceso, un hecho de circunstancias parecidas, que produjo al estallar «un escándalo tremendo», como el de hoy «en el puesto de policía». Habían sido protagonistas de aquel suceso también dos mujeres, dos solteras aburridas, «Las López», y el «tonto del pueblo», Martín. Un día, «amaneció muerto Martín, y la autopsia pudo descubrir en su estómago e intestinos pedacitos de vidrio». Se murmuró mucho, se dijo que temiendo el escándalo «las señoritas López lo habían obsequiado -al tonto- con algún manjar confeccionado

especialmente para él»; nunca se probó si esto fue cierto o no, y el caso «se quedó ahí».

Mabel ha recordado lo sucedido hace años ante lo que aconteció hoy, y le dice a su esposo,

-Ya ves: tu joven viajante de comercio ha salido mejor librado que aquel pobre Martín.

-Lo que tú quieres decirme con eso es que después de todo, no hay nada nuevo bajo el sol de California²³⁸.

—125→

Son las palabras de Salomón, en el Eclesiastés, *Nihil novum sub sole*, que cobran actualidad ante la violación ocurrida en California; es nuestro mundo de hoy, en el que después de todo no ocurre nada nuevo, porque

...lo que ya se hizo, eso es lo que se hará; no se hace *nada nuevo bajo el sol*²³⁹.

El prodigio cierra la colección. Difiere este cuento en cierta forma del tono y la estética de los anteriores, acercándose por otro lado a «la vena» de las obras comprendidas en la producción de los años de 1941 a 1950. Sobre ello ha anotado Ayala:

...«El prodigio» nació, como suelen nacer los prodigios, inesperadamente. En cierto modo es aún filtración última y tardía de la vena, al parecer no bien restañada o agotada de *Los Usurpadores*...

...Su temple no es el sardónico a que corresponden mis escritos posteriores e inmediatamente anteriores, sino al contrario, está impregnado de melancolía²⁴⁰.

Se inicia el cuento con un retórico poema en alemán del siglo XVIII (cuya traducción copiamos del pie de página).

—126→

*Kind, dessengleichen nie vorhin ein Tag
gabahr!*

*Die nachwelt wird Dich zwar mit ewigen
Schmuck umlauben; doch auch nur kleinen Theils
dein grosses Wissen glauben, Das dem der Dich
gekannt selbst unbegriflich war.*

¡Niño al que ningún otro nacido puede compararse! Aunque apenas vislumbrara una parte pequeña de tu genio, inconcebible también para quienes te conocieron, la posteridad ha de ornarte con eternos esplendores²⁴¹.

Cuando el cuento se publicó por primera vez en la revista *Américas*²⁴², de Washington, apareció, nos dice su autor, bajo el rótulo: «Alegoría»; y comentando esto señaló Ayala que *El prodigio* es en efecto una «alegoría del mundo percedero». El cuento irradia cierta tristeza melancólica que obliga al lector a pensar, o mejor aún, a preocuparse con el sentimiento de que todas las glorias de este mundo son percederas. Nuestro niño, el gran prodigio que incluso gozó el favor de la corte, se nos ofrece en tristísimo espectáculo, sus vestiditos rotos, hasta «los encajes de la bocamanga se veían desgarrados y sucios de sangre; el pequeño genio estaba en el suelo, comida una oreja y parte de la cara»: «Había sido la marrana parida del molino».

Es de destacar en el cuento la atmósfera lírica en que se nos presenta; tres adjetivos pueden sintetizarla: *elegancia, gracia y delicadeza*. El niño prodigio componía versos,

—127→

...había compuesto un notable poema con ocasión del terremoto de Lisboa, lindas imitaciones de Anacreonte y de Catulo, y un dístico en latín y en bajo alemán para epitafio de Su Excelencia la Gran Duquesa difunta²⁴³.

Precisamente dentro de ese marco se nos ofrece el relato; bajo un «epitafio», unos versos en lenguaje arcaizante y una mención de aquellos dos poetas, Anacreonte, el lírico griego, cuyas composiciones se alaban por su *gracia y delicadeza* y fueron traducidas por Quevedo; y Catulo, el autor latino de poesías tan *elegantes* como «Bodas de Tetis y Peleo», «Cabellera de Berenice» y otras²⁴⁴.

El prodigio se desenvuelve en esa atmósfera lírica, delicada y, sobre todo, elegante. Dijimos ya que estéticamente no pertenece a las obras de esta época; colocada esta narración en la colección *El as de —128→ bastos*, nos produce la misma impresión de contraste estético que la «Historia del Cautivo» dentro del contexto del *Quijote*. El Cautivo no es personaje que corresponde a la barroca estética cervantina de 1605; es un héroe puro, es renacentista. Este niño de Ayala no es personaje de sus creaciones de los últimos años; sus narraciones en este período nos desnudan, hasta nos hieren si se quiere. *El prodigio* nos deja envueltos en una triste y tierna melancolía, dentro de una atmósfera completamente lírica. Su tono preludia acaso el de algunos de los escritos que integran *Días Felices*.

El rapto está colocada en las *Obras Narrativas Completas*, a

continuación de la colección anterior. Más adelante estudiaremos la reelaboración que hace Ayala en esta novela de un cuento clásico.

A continuación vienen los relatos comprendidos en *Diablo Mundo*²⁴⁵, que se subdividen en dos grupos: «Del diario *Las Noticias*, número de ayer. (Recortes de prensa)» y «Diálogos de Amor».

«Las Noticias» comprenden seis obritas breves en forma de recortes de periódico (técnica que ya utilizó Ayala en la segunda sección de la novela *El fondo del vaso*). Sólo una de ellas contiene alusiones literarias, la titulada «Actividades culturales». Se nos presenta este recorte de periódico con el subtítulo: «Conferencia notable». Con un lenguaje —129→ periodístico de gacetilla social bastante ridícula y muy abrigada, en perfecta consonancia con cualquiera de las descripciones de los rotograbados dominicales de nuestros diarios, da cuenta un periodista anónimo de la conferencia sobre «Biología de la Edad Proyecta», pronunciada por «el ilustre Dr. Necedal Cáscales» -nombre y apellido que no tienen desperdicio y nos recuerdan mucho por su estilo los que Cervantes atribuye a sus personajes en el *Quijote*-. Nuestro Dr. Necedal, de quien nadie podría decir que tiene los «laureles» «secos», y cuya «candidatura al Premio Nobel», había sido objeto de insistentes rumores, al pronunciar su conferencia,

...Con ática galanura abordó los problemas del envejecimiento, haciendo de ellos un planteamiento general amplio, filosófico. Se refirió, por supuesto, al tratado *De senectute*; pero, salvada toda la reverencia al pensador romano...²⁴⁶

«Salvada toda la reverencia al pensador romano», los consejos del Doctor Necedal son estupendos. Detengámonos en la alusión a Séneca en *De senectute*; el filósofo, en una de sus cartas a Lucilio²⁴⁷, habla —130→ de la senectud como «la edad cansada», habla de que siguiendo a Epicúreo medita sobre la muerte y nos declara que en él han envejecido los vicios y los órganos, pero no el espíritu. La interpretación desastrosa y tergiversada que el «ochentón» Dr. Necedal da a las palabras de Séneca produce en nosotros una sabrosa impresión ridículo-cómica. La audiencia constituida «por caballeros de edad avanzada», por muchos a quienes el periodista creía desaparecidos para siempre, aplaudió con «una ovación cerrada», al conferenciante y,

Entre todas las exteriorizaciones de entusiasmo que pudimos escuchar, destacaremos tan solo una frase lapidaria del eximio poeta Jiménez Mantecón: «Con su mera presencia, el propio conferenciante ha ilustrado sus tesis. ¡Qué vigor, intelectual y físico!, ¡qué lozanía! Un caso admirable; ¡admirable!»²⁴⁸.

Si «la noticia» se nos ha dado en líneas regocijadas y dentro de un

cuadro ridículo, el final refuerza el efecto cómico trayendo a colación un irónico comentario. El «poeta Jiménez Mantecón» no es otro que el conocido y laureado Premio Nobel de 1956, Juan Ramón Jiménez; Mantecón era el segundo apellido del poeta que éste escondía celosamente. En *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, leemos:

—131—

La madre de Juan Ramón, María de la Purificación de Casa-*Mantecón* y López-Parejo, era natural de Osuna y...²⁴⁹

La exclamación «¡admirable!» con que termina el «recorte de prensa», era usual en tiempos de la juventud del poeta como él mismo recuerda en la semblanza de Rubén Darío que aparece en *Espanoles de tres mundos*²⁵⁰.

El grupo de narraciones «Diálogos de Amor» será estudiado separadamente en el capítulo II. Pasamos ahora a la última sección de las *Obras Narrativas Completas*, a «Días Felices». Trece piezas forman la colección; de las escritas en estos años, ocho contienen alusiones literarias; a dos de ellas nos referimos al tratar de las épocas en que fueron redactadas, y las tres restantes, «A las puertas del Edén», «Latrocinio» y «San Silvestre» no contienen alusiones literarias.

«Días Felices» comprende narraciones que están elaboradas con profundo sentimiento y delicada labor de orfebre; se manifiesta en esta sección de modo especial la capacidad de Ayala para combinar «espacios poéticos diversos». Piezas tan breves y de tanta riqueza artística como «Entre el *grand guignol* y el *vaudeville*» y «Magia II», son ejemplos fehacientes —132— del ámbito literario que este autor es capaz de crear para hacer converger en unos relatos de apenas algo más de una página, corrientes heterogéneas de la literatura universal.

«Lección Ejemplar» contiene la alusión al cantar de *Los Siete Infantes de Laxa*, cuya leyenda histórica citamos al estudiar «El regreso», de la colección *La cabeza del cordero*. A continuación viene «Postrimerías», una obrita muy breve, que se introduce mediante un recurso ya usado por Ayala en «San Juan de Dios», aunque el tono y la estética de una y otra obra varían muchísimo; nos referimos a la apertura de la trama partiendo de un cuadro o pintura; en ambas ocasiones y con intenciones diferentes el recurso empleado tiende a producir en nosotros una sensación de alejamiento, de regreso al pasado, para confrontarlo con la realidad actual.

En «Postrimerías» leemos:

Por la mañana habíamos ido a visitar el Hospital de la Caridad. Admiramos allí debidamente el cuadro famoso de las Postrimerías; y yo, que me había abstenido de explicarlo o comentarlo, no resistí al deseo de citar entre

dientes unos versos del doctor Mira de Amescua:
Tumba de huesos cubierta I con un paño de brocado. Después pasando de Valdés, el tétrico, al dulce Murillo, nos pusimos a contemplar la *Santa Isabel de Hungría* que, con sus manos de reina, cura a los leprosos²⁵¹.

—133→

Son versos de *El Esclavo del Demonio*, de Mira de Amescua,

GIL: - ¡Qué bien un sabio ha llamado
 la hermosura cosa incierta,
 flor del campo, bien prestado,
 tumba de huesos cubierta
 *con un paño de brocado!*²⁵².

Aluden los versos al paso del tiempo. ¿Equivale el «pañó de brocado» a la hermosura cubriendo los huesos que un día encerrará la tumba? Nuestros protagonistas están de vacaciones, contemplan los cuadros,

...los jardines del Alcázar, los naranjos, aquel cielo tan azul, la ciudad entera, todo nos hacía rebosar el corazón de un cariño excesivo²⁵³.

Se les acerca un perro cojeando; el hombre no cree «en cojera de perro: "tú sabes"»; ella insiste, acaricia al animal, él le llama la atención, la manchará con el hocico sucio; el perro además ¿no se da cuenta ella?, «está tiñoso». Ella quiere acariciarle

-Pobrecito, pobrecito -repetía ella-. Déjalo un poco. Mira cómo le gusta que alguien lo acaricie.

—134→

-Sí, pero luego...

-Eso es verdad -reconoció ella, entristecida-; eso es verdad, luego...

Conseguí alejar al perro. Y después no tardamos mucho en regresarnos al hotel.

Señor, ¡qué días tan felices!

Pero luego...²⁵⁴

Los cuadros del comienzo son lúgubres; la idea que exponen los

versos de Mira de Amescua, igual; la imagen de Santa Isabel que curando a los leprosos (en realidad se trata de tiñosos, como el perro de la narración) es consoladora, pero... y ¿luego?, ella pasó, la lepra continúa.

En esta sociedad algo infrahumana todos somos, un poco perros y hasta «perros tiñosos». A ratos alguien nos tiende la mano, es cierto; entonces: ¡Qué días tan felices! Pero luego...

La imagen del pobre «bicho tinoso» queda en nosotros y hasta nos deja, como a la protagonista de esta pieccecita de Ayala, entristecidos, con ese sentimiento suave y dolorido de *las postrimerías*.

El ángel de Bernini, mi ángel: esta narración nos parece un bonito preludio de lo que Ayala nos ofrece en la breve novela *Fragancia de jazmines*. En «Días Felices» nuestro autor nos conduce a través de un concierto; varían las notas, a veces cambia la melodía, pero el tono se mantiene y el tema es siempre el mismo: *el tiempo que pasa*. Ayala nos empuja —135→ una y otra vez al pasado desde el presente, en un ambiente de lírica evocación.

Esta pieccecita nos lleva a contemplar, primero en Roma, en el Ponte Sant'Angelo, el Ángel de Bernini; luego nos traslada a nuestro propio pasado; no se trata del pasado del protagonista que conversa con su amante antes de dormirse, no; es nuestra niñez, la mía y la tuya,

...Yo siempre digo una oración antes de dormirme. Y tú vas a rezarla conmigo ¿verdad? No me digas que no. Repite mis palabras, ¿quieres? Repite: *Ángel de la guarda, dulce compañía: no me desampares ni de noche ni de día...*²⁵⁵

Consigue Ayala, una vez más, en estos relatos presentar a sus protagonistas «desde dentro»; y así nos inmiscuye a nosotros, nos obliga a penetrar en la narración. Es que nos hemos «complicado» con los personajes, hemos «penetrado» en la historia, hemos sido captados, y esto, esto sólo la buena, la indiscutible *obra de arte* lo consigue. Así esa oración que aprendimos en casa hace pocos o muchos años, depende de la edad de cada uno, también nosotros la recitamos con el personaje. En un reciente libro escolar la hemos encontrado reproducida:

Cuatro esquinitas
tiene mi cama,
—136→
cuatro angelitos
guardan mi alma.
Ángel de la guarda,
dulce compañía,
no me desampares
ni de noche ni de día²⁵⁶.

«Entre el *grand guignol* y el *vaudeville*»: es ésta una pieza muy breve²⁵⁷. En ella nos presenta Ayala tres personajes, aunque sólo tenemos conocimiento directo de dos de ellos, la mujer y el amante; el tercero, el marido, se nos da a conocer por las referencias que hacen los otros dos. No obstante, es esta figura que no aparece la que preocupa y determina las acciones de los amantes en cuanto nos informa el relato. Técnica esta que empleó Cervantes, pues don Quijote y Sancho son quienes perfilan y dan contorno para nosotros al personaje de Dulcinea, cuya presencia, sin embargo, impregna toda la novela, siendo además el motivo inspirador de las acciones de nuestro caballero andante.

Algo semejante ocurre en cierto modo con el marido de nuestro relato. El amante nos dice que «ella vive prisionera en la ergástula perversa de ese electrónico marido, especie de doctor Mabuse *up-todate*». El moderno Mabuse es capaz de colocar aparatitos en el teléfono para detectar las conversaciones de su mujer; el «lunático doctor» ha planeado inclusive asesinarlo a «él»...

—137→

Las películas del Dr. Mabuse²⁵⁸ tuvieron gran éxito en Alemania y en todo el mundo, entre los años de 1920 a 1930, siendo la que filmó Fritz Lang, en 1922, «Dr. Mabuse der Spieler», la mejor en su género por aquella época. Basada en una novela de Norbert Jacques, la figura de Mabuse es la de un *superhombre* de actuación siniestra; en todas las películas alrededor suyo, como en las del mismo tipo que se rodaron en Estados Unidos, entre los años de 1940 a 1949, predomina el horror.

Mabuse viene a ser un siniestro sabio contemporáneo a quien mueve un incontrolable deseo de dominio, actuando en todo momento de una manera «científica». En la película mencionada, Mabuse se ha enamorado de una condesa; con astucia y violencia destruye al marido de su amante; luego de dos tentativas malogradas de asesinato logra, mediante la hipnosis, colocar a su contrario, Wenk, al borde del suicidio, haciéndole conducir su automóvil a velocidad máxima hacia un precipicio peligroso. En general, el mundo de la película es un mundo sin ley, donde reina el caos y la anarquía.

En el año 1932, Fritz Lang, volvió a revivir a su super-criminal en «Testament des Dr. Mabuse», a —138→ fin de darle un inequívoco parecido con Hitler. Recientemente se han vuelto a filmar películas sobre este personaje. El *Fernsehen* (la revista semanal que trae los programas de televisión en Alemania), anunciaba una película de 1960, «Die 1000 Augen des Dr. Mabuse» (Los mil ojos del Dr. Mabuse), para las 23,20 del 17 de octubre de 1970; *Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse* (Los tentáculos invisibles del Dr. Mabuse) se presentó el 24 de octubre; y, por citar otro ejemplo, *Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse* (Los rayos mortíferos del Dr. Mabuse), el 7 de noviembre. Todo esto comprueba que el tema *Dr. Mabuse* ha vuelto recientemente a las pantallas del cine y la televisión alemanas.

En la narración de Ayala sobre el carcelero y «sus astutas ingenierías», triunfa el ingenio de *ella*, que logra superar «las

complicadas artimañas de una tecnología destinada a espiarla y tenerla presa». Ella le engaña, pese a los «mil ojos» de él, a sus «tentáculos», e incluso al «rayo de la muerte» con que pretende destruir al amante. A veces le cuenta al marido, si éste descubre una conversación entre ella y su amante mediante «un odioso aparatito enano instalado en su teléfono», que ha hablado con un «imaginario jesuita», «A. M. D. G.» -Ad Majorem Dei Gloriam-; otras veces *ella* le promete que: *never more*.

Por otro lado sugiere él burlescamente que si Mabuse les sorprende, bastaría con que ella se cubriera la cara, porque aún cuando el marido viese su cuerpo *in puribus* se repetiría lo que sucedió «a otro marido de novela»; aquél a quien «el amigo» —139→ mostró el cuerpo desnudo de su propia mujer, cuerpo que él admiró por su belleza, pero... no reconoció²⁵⁹.

Las promesas de ella, el «never more», fueron falsas, eran «promesas forzadas» y claro, «sólo duran lo que dura la fuerza». No había transcurrido apenas una semana cuando ambos amantes, instalados en el auto de *ella*, se abrían paso «entre el tráfico espeso de Times Square», para dirigirse, no como Wenk hacia un precipicio, sino «hacia el lugar de nuestros secretos encuentros»; mientras *ella* en «una manipulación oculta (oculta, como la carta robada de Edgar Alan Poe...)», anticipaba al amante el placer que ambos aguardaban.

La «manipulación» de ella era hecha tan en público, tan a la vista - andaban entre el tráfico de Times Square- que, por eso mismo, como *La Carta Robada*, de Poe²⁶⁰, pasaba inadvertida. Por último, —140→ la referencia a la carta se ha convertido entre ellos en «palabra-clave como las "caletyas" de Proust». Alude con esto Ayala a uno de los pasajes del comienzo de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust²⁶¹, donde el personaje tenía también una palabra clave con su amante, a partir del día en que comenzara a tocarla usando como excusa el prender las «caletyas» que ella llevaba sobre el pecho. Los amantes que nos presenta Ayala sólo desean aprovechar el tiempo perdido, ante lo cual no tienen efecto alguno los esfuerzos del celoso marido; sobre «un fondo tenebroso y grotesco de *grand guignol*», sobre lo truculento, *ella* hace que surjan siempre divertidos «los episodios de *vaudeville*»; lo frívolo.

Con maestría sorprendente ha reunido Ayala, combinándolos en una estructura armónica, los elementos más disímiles, para dar así a la piecicita una profunda dimensión. Nos presenta un tema que guarda estrecha relación con el planteado por Cervantes, en *El viejo celoso*²⁶² y *El celoso extremeño*²⁶³. En estas obras los maridos ponen guardas y cerrojos a sus mujeres -imposible que entonces un «Mabuse up-to-date» inventase complicados aparatitos para el teléfono-; doña Lorenza burla en *El viejo celoso* todo cerrojo, y nuestra protagonista, venciendo como ella, engaña al marido porque quiere —141→ engañarle, y porque es libre en cuanto ser humano de hacerlo. En *El celoso extremeño*, el viejo Carrizales es castigado y muere de dolor, pero el engaño no ha llegado a hacerse efectivo porque, en definitiva, Leonora no ha querido.

Ayala nos plantea aquí, en forma sumaria, el mismo problema de la libertad personal. Leonora no pecó porque no quiso, Lorenza pecó por darse gusto. *Ella* se entrevista con el amante pese a su «carcelero» y a

«las promesas forzadas» que «sólo duran lo que dura la fuerza»; por eso el nuevo Mabuse no puede ni siquiera impedir que los amantes, cómodamente instalados en el auto y rodando por Times Square, anticiparan mediante ocultas manipulaciones el placer que se prometían. Tampoco los cerrojos de Cañizares impidieron la entrada del amante de Lorenza a la casa, hasta terminar la mujer lanzando a los ojos del viejo marido el agua con que lavó al joven. Las altas paredes en casa de Carrizales no fueron obstáculo a la entrada del también joven Loaysa, aunque sí *la libertad* de Leonora impidió que en el último momento, pese a las manipulaciones de la dueña Marialonso, Loaysa gozara a su señora.

Para un tratamiento del tema del adulterio en tono cómico, tal cual aquí se hace, es apropiado el ambiente francés; y aunque la acción la coloca Ayala en New York, según indica la referencia a Times Square, y la novela a la que se apunta en el texto al referirse al cuerpo «in puribus», pertenece al ciclo de las primitivas novelas italianas, la atmósfera francesa está sugerida entre otros detalles, —142→ no sólo por el título, sino también por el hecho de que el cuento de Poe, donde «la carta robada» es prueba de un adulterio, se sitúa en París; y todavía aun por la conexión que se establece entre esa carta como palabra clave y las «caletyas» de Proust.

Viene a continuación la novelita *Fragancia de jazmines* que es una réplica en prosa al Canto a Teresa de Espronceda; estudiamos esta obra en el capítulo IV.

«Magia I»: de nuevo estamos ante una pareja. Ella ha ido a visitarle a él a su casa:

Solíamos en las tardes de lluvia pedir té *-tea for two-*; pero hoy viniste a verme en mi casa y yo mismo preparé dos tazas, echando en el fondo de cada una, una cucharadita de hojillas, oscuras como hormigas...

-¿Podrás leer nuestra suerte en las hojas del té?
-me preguntaste...²⁶⁴

Los amantes creen vivir en un mundo donde sólo existen ellos dos, se sienten transportados a una atmósfera irreal, de magia, de ensueño. Idea ésta que refuerza la alusión a la popular canción «Tea for two»,

Picture you upon my knee

Tea for two and two for tea

Me for you and you for me, alonen.²⁶⁵

—143→

Mundo irreal, de magia. Allí aparecen las hojillas de té, que mueven a

la mujer a preguntarle si él puede leer la «suerte» en ellas. Van luego a un restaurante, pero siguen estando solos,

...como si flotáramos en el vacío, cada uno
prendido no más que a la mirada del otro: un caso
de extraña levitación²⁶⁶.

De pronto una pregunta de ella y... para él, el mundo de «magia», de ensueño, se ha destruido; el ambiente del restaurante le resulta sórdido, insoportable; se marchan a ruegos de él y cuando ella le pregunta «¿Tú no crees en magias?» él, con miedo, recuerda

...un cuento árabe, que nunca de niño me cansaba de escuchar yo: el cuento de la princesa, por malas artes convertida en paloma. Le habían clavado en la cabeza un alfiler, y el encantamiento no se desharía hasta que alguien lograra extraer ese alfiler

—144→

de la cabecita al ave espantadiza y
desconfiada. Yo, cuando niño, anhelaba tanto
poder ser ese alguien..., lo anhelaba tanto...²⁶⁷

Antes, cuando niño, él anhelaba desencantar a la princesa del cuento árabe, arrancarla del mundo de encantamiento, de magia. Hoy, ella le parece aquella princesa convertida en paloma por un maleficio, pero él no quiere que despierte, que vea la realidad del sórdido restaurante, de la vida; prefiere tenerla presa, engañada bajo el poder de su magia, pretendiendo acaso detener el tiempo aunque sabiendo también, como una contradicción, que la abrumadora realidad se impone, que el ensueño termina, que la magia del té terminará también para ella con... el paso del tiempo.

«Magia II» es un mini-cuento²⁶⁸. En sus líneas está expresado el problema del tiempo que pasa y no vuelve más. En una narración de tal brevedad se encierran seis alusiones literarias, todas ellas armonizadas dentro del relato. Sirven para insistir dentro de esta artística miniatura sobre el tema del paso del tiempo.

Cita Ayala en la primera alusión a *Los dos reyes y los dos laberintos*, cuento también brevísimo de Jorge Luis Borges²⁶⁹. El relato de Borges nos lleva a tiempos remotos e imprecisos, nos habla de «que en los primeros días hubo un rey...»; Borges sitúa —145→ su cuento en los días pretéritos del hombre; alude al «andar del tiempo», a la «declinación de la tarde». Para concluir: «La gloria sea con Aquél que no muere».

Nuestro personaje masculino llama a la mujer «reina de Saba», «reina de Babilonia», y ella le acusa de haberla encerrado para castigo de su «soberbio laberinto, en un laberinto de arena: mi propio desierto». Se acercan las navidades; él quisiera regalarle algo a su «reina de Babilonia». Navidad, natividad, fiesta del nacimiento; él no sabe qué regalarle; he pensado en «una clepsidra». Una clepsidra, un reloj de agua;

el vaso que marca el paso de las horas, la fuga del tiempo; y esa idea se le ocurrió leyendo *Las flores del mal*, de Baudelaire, el poeta que refleja en sus composiciones la obsesión de la muerte, y que incorpora en su creación el hálito del misterio.

Nuestro personaje sigue pensando en el regalo; el año pasado le envió «crisantemos», la flor que regularmente adorna ceremonias funerarias, ofrendas mortuorias; este año, acaso, le envíe «una rosa roja». Las flores de Baudelaire y sus sensaciones olfativas: *la rosa*. No creo que haya existido jamás tema tan repetido como el de «la rosa» para expresar en todos los tiempos y por todos los poetas la idea de la transitoriedad de la vida.

Termina el segundo párrafo con la referencia a «un reloj de arena; un desierto (o el Tiempo) *dans une bouteille*». El reloj de arena, el tiempo infinito de un reloj junto al espacio casi ilimitado de un desierto, y con todo, el tiempo, apresado en una —146→ botella. Las palabras francesas de la cita pertenecen a una muy popular canción, «Le gamin de Paris»:

Un gars de Paris m'a dit a l'oreille:

Si je pars d'ici, j'amène Paris
*dans une bouteille*²⁷⁰.

El espacio, una ciudad, apresado en una botella. ¿Puede acaso apresarse igualmente el tiempo? No; ya lo advierte el repetido villancico de las fiestas navideñas,

La nochebuena se viene

la nochebuena se va,
y nosotros nos iremos
y no volveremos más.

No puede ser apresado el tiempo; se va la nochebuena y nosotros con ella; el tiempo vivido no retorna jamás. Ahora dice nuestro personaje que si él le regalara a ella en estas navidades lo que ha pensado, pondría su vida en sus manos; y quizás «su reina» le diría: «Monstruo de tu laberinto». Alude el autor a *La vida es sueño*; la Jornada I del drama de Calderón cuando señala

SEGISMUNDO: Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
-gracias al docto pincel-

cuando atrevido y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,

—147→

monstruo de su laberinto;
¿y yo con mejor instinto
tengo menos libertad?²⁷¹

La respuesta de ella nos remite al «monstruo», el Minotauro, aquel hijo de Pasífae y de Mimos, guardián del laberinto de Creta, mitad hombre y mitad toro; apuntando acaso hacia esa extraña mezcla de hombre y bestia que todos llevamos dentro, nuestro propio monstruo, el monstruo de nuestro íntimo laberinto. Ella rechazaría tanta responsabilidad. «¿Acaso no sabes -dice ella-, no sabes acaso que la vida es sueño?».

«La vida es sueño», la cita está en Calderón y en Tirso de Molina, nos hemos referido antes a ella. Repitámosla textualmente, una vez más, en labios de Segismundo:

...Jornada II:

SEGISMUNDO: y el mayor bien es pequeño;
que toda *la vida es sueño*
y los sueños sueños son.
[...]

...Jornada III:

SEGISMUNDO: Para mí no hay fingimientos;
que, desengañado ya,
sé bien que *la vida es sueño*²⁷².

—148→

La vida como sueño, como ficción; la brevedad de la vida, pues, si la nochebuena viene y se va, nosotros «nos iremos y no volveremos más».

Bellísima la breve piececita. Este *mini-cuento* bastaría para dar crédito a la labor de orfebre que realiza Francisco Ayala en las obras de este período. Las alusiones se combinan engarzándose las unas a las otras, apoyando todas en la misma idea, para dar a la obrita una profunda dimensión artística.

Se cierran las *Obras Narrativas Completas* y la colección que estudiamos, «Días Felices» con «Música para bien morir». El personaje de este cuento es un hombre de edad avanzada; refiere sus impresiones de un día de primavera que sigue a un «interminable invierno». Le parecía, dice,

...estar saliendo no sólo de este invierno último, sino de muchos años atrás, como si un viento súbito y muy alegre volviera las páginas del calendario de mi vida y, cancelando el tiempo, me asomara otra vez a un mundo recién hecho para ofrecerme promesas infinitas...²⁷³

La colección concluye, pues, con una narración que insiste de nuevo en el tema del tiempo, el tiempo transcurrido. Nuestro personaje que ahora pasea por la Quinta Avenida, piensa en lo lejos que ha quedado su juventud. Observa las gentes, las vitrinas; una de éstas despierta en él un recuerdo, y —149→ como quien da un salto en el tiempo, se transporta el anciano, por unos instantes, a «la Piazza di Spagna», para regresar en seguida de su mental viaje a Roma, y verse instalado de nuevo en la avenida neoyorquina.

Una colección de discos «recién lanzada» llama su atención, «*Music for...*»; hay música para todo;

...«Música para una tarde de lluvia», «Música para hacer gimnasia», «Música para el desayuno», «Música para su corazón abandonado»... ¡Qué absurdo! -pensaba yo, y al pensarlo me inundaba una ironía indulgente-. ¡Qué absurdo! Pero -continuaba luego mi pensamiento-, pero después de todo, ¿por qué absurdo?; pues -reflexionaba- la música ¿para qué no servirá? ¿A qué no podrá ayudar la música? De modo que, después de todo, tan absurdo no es. Música para pasear por la Quinta Avenida, Música para un día de perfecta primavera, Música para...²⁷⁴

Regresa a su casa y, cansado, se duerme, pero despierta luego, mira el reloj y, «aún no es media noche»; entonces,

Para buscar alivio, alargo la mano y pongo a funcionar a tientas la radio que tengo junto a mi cama. La radio... (Quizás no lo crean quienes viven en compañía, bien apretados por el abrazo del mundo; pero quienes —150→ no somos ya sino un cabo suelto, el solitario, el anciano, el neurótico, el corazón abandonado, muchas veces, ridículo parecerá, pero es en la radio donde hallamos alguna compañía...²⁷⁵

La música le hace compañía al solitario personaje de «corazón abandonado»; le parece que la radio le ofrece una mano amiga; escucha:

Un acento varonil dulce, que infunde confianza infinita, y que viene fundido con las notas de un órgano, a la vez también íntimo y solemne...

...por un momento queda como detenido, la expresión «verdes praderas», o «ríos tranquilos», o «el bien prometido», o «maravillosa esperanza», permanece en mi conciencia un instante antes de desvanecerse en el olvido.

«Las lágrimas de las cosas -me parece que ha dicho esa voz confortadora- ocultaban apenas una sonrisa de inviolable serenidad». Pero ¿qué quiere decir con eso?...²⁷⁶

«Las lágrimas de las cosas», son palabras pertenecientes a un famoso verso de Virgilio, en *La Eneida*. En cuanto a «verdes praderas», es la traducción de una difundida canción, *Green fields*²⁷⁷.

—151→

La colección se cierra así con una alusión literaria cargada de profundidad. Ha pasado el tiempo; nuestro hombre es un anciano que encuentra, como única compañía en medio de la soledad de la noche, la voz de la radio. Esa voz le infunde confianza infinita, le llega entre las notas de un órgano; nos parece que más que escuchar la radio está nuestro personaje en un templo donde alguien le habla de «verdes praderas», «ríos tranquilos», «bien prometido»; ¿de otro mundo, acaso?, ¿de un mundo verde lleno de esperanza? Están tocando la Música para la hora de la muerte; para reconciliarse consigo mismo. ¿No está la voz de la radio cargada de matices identificables con las voces que pueden escucharse en casi cualquier templo?

¿De dónde viene esta voz que teniendo vigencia *hoy* habla de inquietudes y esperanzas *eternas* en el hombre?; ¿es acaso la voz de Dios? Pero, ¿a quién habla?; el hombre de hoy se llama a sí mismo el hombre nuevo, «diferente»; puede que lo sea, pero si existen «las lágrimas de las cosas» es porque perviven en el tiempo. Y también, ¿por qué no?, pervive en el tiempo *la inmutable naturaleza del hombre*.

Hemos contemplado a alguien que se siente solo, abandonado; a un ser humano a quien cierto día de primavera que sucede a un largo invierno infunde nueva vitalidad; el solitario que busca una mano amiga; un hombre que es el mismo de siempre, en —152→ busca de sí mismo; perenne en el tiempo a pesar de que los días pasen marcados por el reloj, a pesar de que la nochebuena viene y se va, y de que nosotros nos iremos para nunca más volver...

El paso del tiempo ha sido agudamente captado por Ayala en estas narraciones. Ocupándose de un tema común, la colección «Días Felices» nos ha ofrecido en cada piececita un tono diferente, una perspectiva

distinta.

Para concluir nuestro estudio de las alusiones literarias usadas por Francisco Ayala en su obra narrativa, nos parece interesante destacar que el relato, con que se cierran las *Obras Narrativas Completas*, «Música para bien morir», fechado en 1966, nos colocó frente a un hombre que vivía en soledad, «un cabo suelto», un «solitario», un anciano; y que su primera obra de juventud que inicia el volumen, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, fechada en 1925, nos situó también ante un hombre de quien, sin saberse si había muerto, se hablaba en pretérito. Se trata de Castillejo, un joven a quien sus apenas conocidos «amigos» han tratado en forma «muy superficial», hasta que la lectura de sus «Memorias» les lleva a reconocer el fondo del pobre y *solitario* Miguel.

Aquel joven de 1925 termina viajando en un tren que «corría raudo por las tierras de Castilla». Llevaba sus ojos el solitario personaje puestos en «las estrellas...» —153→ mientras que escuchaba «un rumor fresco y confortante...». El anciano de nuestros días, que camina lentamente, termina con la única compañía de la radio, puestos los ojos en sí mismo, mientras escucha la nueva serie de música «recién lanzada» al mercado, entre cuyos éxitos está «Música para reconciliarse consigo mismo»; y de esa colección le ha confortado «oír una voz suave» «que está hablando de reposo anhelado y de eterna dicha»; se trata de la «nueva grabación: *Music for the moment of Death...*»

Los personajes están situados en épocas distintas, en ambientes diferentes; Miguel recorre los barrios madrileños, Miguel tiene un nombre, un ambiente, una situación y unos problemas específicos; el anciano es un hombre cualquiera que descubre una colección de discos... en «serie», lanzada «al mercado...», que camina entre gentes, hombres, mujeres, jovencitas, también anónimos, por la Quinta Avenida. Expresan situaciones disímiles; es que ambos personajes pertenecen a épocas culturales distintas; están alejados en el tiempo y en el espacio; y no obstante, si nos fijamos bien, si no nos perdemos en «la trampa del argumento», si llegamos a tocar *El fondo del vaso*, vemos que el jorobado madrileño de 1925 expresa el mismo problema del anciano de 1966; ambos están *solos*. Son seres humanos que tienen en común una *naturaleza* que, a pesar de la distancia, perdura en el tiempo.

Han variado la estética, el tono, pero no «los materiales empleados», porque desde su primera novela hasta sus escritos más recientes, Francisco Ayala se ocupa una y otra vez de *el hombre en el mundo*.

△▽

Capítulo II

Los diálogos de amor: *Diálogo entre el amor y un viejo*, reelaboración del poema de Rodrigo Cota.

Una de las últimas secciones que figuran en las *Obras Narrativas Completas*, de Francisco Ayala, se titula «Diablo Mundo», y ese título constituye ya de por sí una obvia referencia al poema famoso de Espronceda²⁷⁸. Si se tiene en cuenta, además que una de las novelitas incluidas en la parte final de la sección siguiente, «Días Felices» (nos referimos a *Fragancia de jazmines*), lleva el subtítulo de «Homenaje a Espronceda» y constituye toda ella una alusión en forma de réplica al «Canto a Teresa», con citas de otros elementos del poema, habrá que reconocer en él uno de los modelos que Ayala ha elegido con toda deliberación para sus escritos más recientes, destinados a integrar el libro que, después se titulará *El jardín de las delicias*.

—156→

En la sección aludida de las *Obras Narrativas*, «Diablo Mundo», nos ofrece su autor una colección de *mini-novelas*. Las primeras, agrupadas bajo el título de «Las Noticias», fingen ser recortes de periódico; las segundas, de las que pasamos a ocuparnos, «Diálogos de Amor» (que es también un título recogido de la tradición literaria), asumen la forma que éste sugiere.

De inmediato salta de nuevo a nuestra vista el concepto que sobre la creación artística posee Francisco Ayala. Los epígrafes señalados -Diablo Mundo y Diálogos de Amor- conectan estos escritos suyos con obras literarias del pasado, a fin de situarlos en un terreno firme y obtener así un nuevo producto de mayor riqueza.

Diablo Mundo, este mundo de hoy y de ayer, el mundo de siempre, refleja en su conjunto una visión negativa de la conducta humana. «Las Noticias» toman la prensa por espejo de la actualidad. Los *Diálogos de Amor* son *mini-dramas* donde se representa esa conducta en forma plástica, con las palabras de sus personajes. La intención general de estas piecitas asume un carácter irónico, pues los *Diálogos de Amor*, de Ayala, nos presentan un amor muy distinto al concepto neoplatónico que inspira a León Hebreo, de quien toma el título²⁷⁹. Todos ellos: «Diálogo entre el amor y un viejo», «*Un Ballo in Maschera, Memento Mori*», «Exequias —157→ por Fifi» y «*Gaudeamus*»²⁸⁰, nos sitúan, en efecto, frente a la manera de entender el amor en que éste aparece como puramente físico, aberrante muchas veces.

El «Diálogo entre el amor y un viejo», que estudiaremos en detalle más adelante, es uno de los elementos más importantes para el propósito de nuestro trabajo, pues constituye todo él una alusión literaria; supone, dentro de nuestro *Diablo Mundo*, el completo traslado desde una época a otra, ya que la pieza de Ayala consiste en la total *modernización* de una obra clásica, cuyo título adopta: el *Diálogo*, de Rodrigo Cota²⁸¹, manteniendo no obstante una relación estrecha e interesantísima con ella; relación que pone de manifiesto en forma muy clara la actitud que acerca de la *creación artística* distingue a nuestro autor y que, como hemos señalado en páginas anteriores, difiere en gran manera de la aceptada por la mayoría de los escritores actuales, acercándose por otro lado a la más depurada tradición.

Estos *Diálogos de Amor* adoptan todos ellos, según queda dicho, una

forma dramática más bien novelesca. El «Diálogo entre el amor y un viejo» es, en verdad, una *dramatización*, como lo fuera originalmente su modelo. Ayala mantiene las características del poema de Cota y aún las acentúa: —158→ encontramos en él la *exposición*, el *nudo* y el *desenlace* en una presentación dialogada donde hasta las acotaciones han sido eliminadas ahora.

Esa común estructura dramática de los Diálogos se hará aún, más evidente, en «*Un Ballo in Maschera*» por el hecho de ser muchos y diversos los personajes que ahí se autocaracterizan con sus propias palabras:

- Mira Pascualín, hijo mío, encanto; escúchame: ya vas siendo grande, y es hora de que empieces a salir del cascarón. Todos me lo repiten, que debo darte alas. Me lo dicen para fastidiarme, ya lo sé; pero de cualquier manera no deja de ser cierto; y yo lo veo sin que nadie me lo tenga que decir. «Señora, ese niño ya está muy crecido y usted no se decide a destetarlo». ¡Qué chiste! ¡Se creerán que tiene gracia! Ni tan crecido. Claro, como te ven gordito y hermoso, no se dan cuenta de que, en el fondo, sigues siendo una criatura todavía. Envidia y ganas de fastidiar, lo sé demasiado bien; pero, de todos modos, bueno será que aprendas a moverte por el mundo; yo voy para vieja, y un día u otro... ¿Tú que dices, nene?

-Mami, yo no digo nada.

-Ven, ven por acá, mira que sorpresa te tengo; mira que disfraz tan lindo te he preparado. De *pierrrot*. Va a ser tu primer baile de máscaras, y tienes que ir muy bien vestido. —159→ ¿Ves tú? De seda. Precioso, ¿no? Es precioso. Para que la gente se vuelva a mirarte, y tu pobre madre oiga los comentarios... Todavía no te lo pongas. Primero, a comer. Bebe ahora tu vaso de leche, y mastica bien la carnecita, ¿oyes? Las vitaminas, ¡por Dios!, que no se olviden con la prisa. Luego nos vamos para el baile. Aquí tengo las entradas.

-Pues imagínate, si esto está como está, como estará el Casanova.

-No veo por qué. Además, ¿no te he dicho ya que *okay*?

-En un baile de máscaras tiene que haber gente, me parece a mí. Si no hay gente, ¿qué baile

de máscaras es ése, entonces?

-*Okay*, te repito.

-No, pero si no es cuestión de decirme *okay*. Hemos venido a divertirnos, ¿no es eso? ¡Creo yo! Y no es poco lo que piden por la entrada, para que, encima, andes con la jeta caída. *Okay, okay*.

- ¡Por fin! ¡Ay, Señor, gracias a Dios que te encuentro, vida mía! Hasta con ganas de llorar estaba ya; no podía encontrarte. Tanto buscar, y no podía dar contigo. Claro, en este barullo... ¿Dónde te habías metido? ¿O es que a lo mejor llegas ahora mismo?

—160→

Capaz serías. Tú llegas ahora, no me digas que no. ¿Por qué te has retrasado tanto?

-Pues ¿y aquel *pierrot* gordote, siempre con la vieja a sus talones? Parece un flan²⁸².

En «Un Ballo in Maschera», que originalmente se tituló «Baile de Máscaras», al adoptar el autor como título el de la conocida ópera de Verdi²⁸³, apunta a su carácter teatral, aunque ello sirve también a otros propósitos. Se trata, en efecto, de una escenificación, y podría valer como obra destinada a la radio, pues en ella se percibe un fondo musical sobre el cual destacan los pequeños diálogos de diferentes grupos de personas que reaparecen a lo largo de la composición y que se identificarían muy bien mediante la voz respectiva, alcanzando mayor relieve del que puede prestarles la lectura. Creemos que con la presentación de esta obrita por ese medio (o cualquier otro de tipo mecánico, como grabación en disco o cinta magnetofónica) adquiriría su plenitud de sentido, y eso es, quizás, lo que el autor tuvo en vista al escribirla. Piénsese, por comparación, en la pieza del escritor británico, Dylan Thomas²⁸⁴, destinada a la radio.

—161→

El título de «Un ballo in maschera», por medio del cual, una vez más, nos hace Ayala un guiño, una alusión literaria, acentúa el tono de *farsa* (trátase, como anotamos, de un baile de máscaras al que se superpone el título de una ópera de Verdi), y la farsa es, por supuesto, un género dramático.

Sabias alusiones. Como se desprende del conjunto del presente estudio, la obra de Francisco Ayala está llena de ellas y según mostrarán nuestros análisis nada se debe al azar, no hay palabra que sobre, todo nos prepara, todo se armoniza para conducirnos mediante inteligentes gradaciones a los resultados más ricos y felices, de los que cada lector

participará según se lo permita el bagaje cultural propio.

Utilizando esas gradaciones, a continuación de aquel «*pierrotgordote* que "parece un flan"», se nos presenta una mascarita que finge caminar hacia atrás:

-Fíjate, fíjate aquella mascarita, que ingeniosa; aquella, allí; la que parece que anda hacia atrás. ¿No la ves? Parecería que caminara de espaldas, fíjate bien; es que —162→ se ha disfrazado así: la careta, en el occipucio, y por delante de las narices, una melena larga, que apenas si la dejará ver. Que interesante, ¿no? Y lo mismo la ropa: se ha vestido lo de atrás por delante, y lo del pecho a la espalda. ¡Vaya broma! Cuando no le ves los pies es igual que si anduviera para atrás. Mira, mira: ahora se pone a bailar con el soldado romano de las piernas peludas. Un poco indecente resulta la cosa, pero divertida. Sugestivo ¿no?; pero en el fondo, ¿qué? Después de todo, nada²⁸⁵.

Y más adelante, al aparecer el borracho «tirado debajo de la mesa», mirando las cosas desde abajo, al revés, como al revés da la sensación de caminar aquella otra mascarita, Ayala nos ofrece una perspectiva del mundo que está patente en toda la pieza y, aún más, en todos los *Diálogos de Amor*, porque tanto en su reelaboración de la obra clásica de Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, que analizamos en este estudio, como en el resto de los Diálogos totalmente inventados por el autor, podemos observar una gran unidad de *tema* y *tono*: la perspectiva desde abajo.

No se trata solamente de ofrecernos una visión de nuestro Diablo Mundo desde el ángulo del reino animal en un sentido degradante, como ya lo hiciera en *Historia de Macacos* y *Muertes de perro*; Ayala va más allá, y el borracho tirado «debajo de la mesa» —163→ sigue descendiendo, llega a lo que podríamos llamar el reino de lo inanimado: ya el borracho no es hombre, ni siquiera bestia; se hunde aún más; allí debajo de la mesa, se siente todo él como si fuera de madera. Y las dos piernas de mujer que asoman por debajo, resultan, en contraste con la torneada pata «de la mesa», *repulsivas*.

«Un borracho», y lo dejan a uno tirado debajo de la mesa. Pero ¿qué más me da a mí eso? Ni eso, ni nada... Yo me río del mundo, sus pompas y vanidades. Todo me trae sin cuidado. Si el piso es de madera, también mi espalda y mis piernas y mi cabeza son de madera. De madera es la pata de la mesa, tan barnizada, reluciente, abajo fina, más arriba contorneada, en lo alto cuadrada bajo el pliegue del mantel; y a su lado, de madera parecen esas dos piernas de mujer, extendidas, cansadas,

saliendo de unos muslos que asoman por debajo de la falda. ¿De mujer o de vieja? De una vieja asquerosa; de una viejona, seguramente. Los pies se le han escapado de los zapatos y de vez en cuando estiran los dedos, empinándose hacia arriba...²⁸⁶

Los *contrastes*, característica siempre presente en la obra de Ayala, se repiten una y otra vez en todos estos mini-dramas. El viejo lobo de mar cuenta la —164→ historia de su noche de bodas: y le escuchan los muchachos que

...no saben nada; ¿qué van a saber? Están criados como señoritas, en el mayor regalo... Digan, jovencitos, ¿por qué no me piden que les cuente los peligros, las tempestades, las batallas? Sólo les interesa oír la historia de mi noche de bodas, que la he contado ya no sé cuantas veces. Se regodean con eso²⁸⁷.

Por ironía, estos *jovencitos-señoritas* son las verdaderas lobas, en espera de la narración del viejo marino, porque «se regodean con eso». Con la reciedumbre del lobo de mar contrasta el blanducho de Pascualín, el *niño-flan*. Y, por último, citemos a la encantadora odalisca que interpreta la *Danza de Anitra*²⁸⁸, escena que nos presenta Ayala en un párrafo distinto, diferente a los anteriores, con atmósfera contrastante:

¡Que belleza, Dios mío; que fascinación! Todo lo que siempre arrebató mi fantasía de niña; todos mis juguetes: piratas fieros, arlequines, marineritos, un gallo, mosqueteros, damiselas, arlequines, *pierrrots*, gatitos y gatazos, aquel fraile tan cómico, apaches, apachas. Y ahora esta odalisca, esta encantadora odalisca, que de improviso se ha —165→ lanzado a ofrecernos la *Danza de Anitra*. ¿No es maravilloso? Viéndola evolucionar con tanta gracia, saltar y contraerse como una llama viva entre las brumas de sus tules celestes, dorados, rosa, bajo esta luz suave como rayo de luna, ¡ay!, a nadie me atrevería a confesárselo, pero yo, que todavía no he besado labios ningunos, daría un mundo por besar ahora mismo los de esa odalisca adorable²⁸⁹.

Ha puesto el escritor, en este párrafo, un refinamiento barato, cursi, para describirnos la danza, los *movimientos* de la odalisca... y así, en magnífica gradación, prepara el contraste con la brutalidad de la escena

final, en que Pascualín está siendo violado dentro de la cabina del teléfono con tales movimientos que

Van a reventar la cabina²⁹⁰.

Muchos son los personajes que concurren en *Un Ballo in Maschera*, y se caracterizan por sus propias palabras: uno de ellos, la mujer escapada del velorio porque hacía un calor insufrible, y -dice-

...¿de qué valía que me quedara allí, velando junto al cadáver, cuando no hay quien aguante ya los olores? Ya sé que tendré que arrepentirme toda mi vida; pero, hija —166→ mía, tú eres mi amiga; tú tienes que comprenderme y compadecerme. Y si no, que te zurzan²⁹¹,

prepara el camino hacia otro de los Diálogos, «Memento Mori». Así estos Diálogos, que a primera vista pueden parecer inconexos o independientes, se encuentran unidos por hilos muy sutiles, por afortunadísimas gradaciones que, nos conducen en cada uno de ellos a contemplar aspectos varios y siempre significativos de este Diabolo Mundo, relacionados con los demás.

«Himeneo» nos asoma a una escena típica del drama del vivir cotidiano, en este caso la de la madre que casa a su hija contra la voluntad de la muchacha:

-Pero, hijita de mi alma, ¿por qué andas ahora con esa cara de cordero degollado? ¡Vamos! ¡Cualquiera diría que a donde te llevan es al altar del sacrificio, y no al de Himeneo! ¿Qué es lo que te pasa, si puede saberse? ¿Es que te da miedo?

-No lo sé, madre. Miedo, no, ¿por qué? Si todas se casan... Pero ¡qué sé yo! Estoy un poco nerviosa; no puedo evitarlo.

-Tú lo que tienes es miedo, no me lo niegues; eso es lo que te pasa a tí. Muerta de miedo es lo que estás tú. ¡Que bobería! Anda, tontona: ya verás como después tú misma vas a reírte. ¡Si eso no es nada! Es —167→ como vacunarte, menos que vacunarte, te lo aseguro yo; y muchísimo menos que sacarse una muela. Ya me lo dirás mañana. ...¿A que ninguna de tus compañeras anda con semejantes remilgos y pamplinas a la hora de casarse? No, qué va, a buen seguro que están ya todas ellas curadas de tales espantos, vacunadas y revacunadas contra esa clase de sustos. Solo tú, habías de ser siempre la misma

estúpida, una completa pavisosa. Y a bien que si no me hubiera preocupado yo de tu porvenir, lo que es por ti... Menos mal que, gracias a Dios, tienes una madre como no te la mereces. ¡Señor, qué lucha!²⁹².

El título, casi no hay que decirlo, es una llamada que dirige nuestra atención hacia una obra teatral del siglo XVI, la *Ymenea*, de Torres Naharro²⁹³. A propósito de ésta señala Humberto López Morales que:

Todo conlleva aquí al conjunto, a la unidad; el sencillo argumento es un proceso gradual que desemboca en la felicidad de los amantes, tras vencer las resistencias creadas por el caso.

...La *Ymenea* es una comedia sin caracteres. Los personajes existen sólo en función —168→ de la trama, carecen de realidad individual, y su importancia -siempre relativa- se subordina con exclusividad al papel que juegan dentro del argumento.

...Por eso la *Ymenea* está mucho más cerca del *roman courtois*, con sus personajes estereotipados, casi mecánicos...²⁹⁴

Es claro que no solamente en el teatro, sino también en la vida real la existencia del personaje se da en función de la trama, es decir, del material de la existencia humana dentro de la cual actúa; pero, por otra parte, también es cierto que la relación entre la iniciativa vital del individuo y las pautas impuestas por la trama de las relaciones sociales, puede variar. En el caso de la *Ymenea*, si aceptamos las conclusiones de López Morales, los caracteres están subordinados a la trama, y otro tanto ocurre con el *Diálogo entre el amor y un viejo*, cuya situación reproduce esquemáticamente una que tiene larga historia en la ficción poética.

La madre que casa a la hija es personaje estereotipado dentro de la tradición literaria. La «hijita», la jovencita, apenas toma parte en la acción; su papel es pasivo, no tiene relieve, y como personaje queda subordinada al designio de la madre, con una personalidad individual cohibida, que no ha podido desarrollarse. En esta brevísima piececita la figura de la madre lo llena todo, y a través de sus frases, más que de las propias, se dibuja la de la hija. La —169→ diferencia y contraste de la obrita de Ayala con la *Ymenea* está en el aspecto de la «felicidad de los amantes» que anota el crítico citado. Aquí no hay felicidad, sino violencia y coacción. Otra obra clásica que podría recordarse en relación con el *Diálogo*, de Ayala, es *La Dorotea*, de Lope de Vega²⁹⁵, donde también una madre empuja a su hija hacia nada menos que «un cumplido

caballero» a quien «se le cae la baba» contemplando a la joven.

El trazo en Ayala es muy sencillo, y el monólogo de la madre se desenvuelve apenas cortado por las sumisas respuestas de la hija, hasta concluir con un final que nos deja una sonrisa amarga:

Mira, niña, no seas cretina; no me saques de quicio: ¡bueno está lo bueno, y basta! Bailando de gozo tendrías que haberte levantado hoy, mientras todas esas descaradas que te consideraban una pazguata y se reían de tí, revientan envidiando tu suerte. Así es que ya lo oyes: se acabaron las caras largas, y vamos andando, que es mucho lo que todavía hay que hacer de aquí a la hora de la boda. ¡Qué alivio, Señor mío, cuando te vea desfilar por fin a los acordes de la marcha nupcial! ¡Qué peso va a quitárseme de encima!²⁹⁶.

—170→

Según puede apreciarse, «Himeneo» guarda estrecha relación con los Diálogos anteriores en cuanto al espíritu, la estética y el lenguaje.

«Memento Mori» y «Exequias por *Fifi*.» Estos diálogos presentan aspectos muy destacados de nuestra sociedad, asomándonos a este mundo de hoy que, sin embargo, es, en definitiva, el de siempre; porque, como muy bien señala Andrés Amorós,

No opera el novelista en abstracto, sino con los ojos muy abiertos a la realidad del mundo contemporáneo. Por eso se ocupa, por ejemplo, del erotismo, «quizás el sector de nuestra cultura donde la degradación y disociación final de los valores se hace más visible y escandalosa». En este «mundo en descomposición», la única salvación posible es la «revolución moral». Éste es el gran tema del narrador Francisco Ayala: la condición humana, hoy. (¿Cabe, hoy, un tema comparable?)²⁹⁷.

En ambos diálogos vamos de nuevo a enfrentarnos con el tema básico que ocupa a nuestro autor, la condición humana en situaciones que evidencian sus fallas.

La mujer ante el marido enfermo, cuya muerte es inminente pero que *no acaba de morir*, reacciona:

-¿Que cómo sigue hoy? ¿Pues qué quieres que te diga?... Igual que ayer, y que —171→ anteayer, y que mañana. Ni para atrás ni para adelante. No vamos ni para atrás, ni tampoco... Esto es ya algo

que...

-¡Pobre señor!

-Sí, querida, pobre él, y pobres todos. Yo te aseguro que, como esto continúe así, va a llevarnos a los demás por delante. A veces te juro que es que ya no puedo más, y -¡Dios me perdone!- pienso: Pues si la cosa no tiene cura, si no hay remedio, si el final es el que tiene que ser, y mientras ese final llega él está sufriendo, y esto ya no es vida ni para él ni para nadie, ¿por qué, entonces...? ¡Que Dios me perdone!²⁹⁸.

¿Hay aquí falta de piedad? ¿o una debilidad humana muy comprensible?

En «Memento mori» se advierte ambivalencia sentimental, una interna contradicción de emociones que se manifiesta en las palabras. En este Diálogo, como en «Exequias por *Fifi*» y los anteriormente examinados, lo nuevo, como hemos podido darnos cuenta, no reside en los argumentos (ya dijimos que eran episodios de siempre), porque

...los argumentos constituyen la materia o estofa de que está tejida la vida humana, y en lo fundamental admiten escasa variación²⁹⁹.

—172→

Para Ayala las creaciones artísticas:

serán originales si consiguen, mediante los recursos expresivos utilizados, manifestar la índole de su visión del mundo (la del autor), o dicho en otros términos, hacer que se revele su libre individualidad a través de los acontecimientos comunes, a través de las palabras del lenguaje empleado y de sus significaciones consabidas³⁰⁰.

De este modo la mujer cuyo marido está desahuciado y no termina de morir, es parte del espectáculo de cada día; pero la pequeña dramatización de Ayala nos da una visión del mundo en profundidad, desde abajo, como la del borracho de «Un Ballo in Maschera», lograda por medio de recursos expresivos que mantienen en todos los diálogos, a pesar de que pueden ser considerados como piezas independientes, unidad de tema y tono, en la manera que dejamos señalada.

Exequias por Fifi nos coloca ante el hoy tan debatido tercer sexo para

contemplar, no una marcha de protestas y gritos en demanda de iguales «derechos» a lo largo de «Fifth Avenue», sino los gritos de protesta de Fifi, ahora muerta, traídos en *flashbacks* del tiempo en que el animalito contemplaba a sus amos «metidos en faena».

- ¡Qué afinidades electivas! Mira, si lo dices porque tú eres también una perra, en

—173→

tal caso, rica mía, *niente* de afinidades electivas. Tú serás todo lo perra que se quiera, pero *Fifi*, en cambio, era un ángel; eso es lo que ella era, pobrecita *Fifi*.

-Anda, maricón, insúltame encima. ¿Pues no me llama perra? Y ¡quién va a hablar! Hombrón rudo: ¡sí, sí! ¡Mucho hombre! Tan puto como yo, señor mío, por más que usted pretenda darse aires de machote. Hijo, podrás engañar a la gente, y hasta yo misma, por lástima, que una es buena, hago como que me lo creo: pero no me vengas con el cuento de que nuestra *Fifi* tenía contigo el complejo de Electra. ¡Vamos, hombre! Has de saber que a los animales el instinto no les falla, y aunque ella era una inocente, bien podía leerse en su mirada, más de una vez he sorprendido en sus ojitos, ¿qué te diré?, como una especie de reproche, o de sorna, sí, de reproche burlesco y compasivo, viendo que yo soy lo bastante boba para dejar que me lo haga uno que es igual que yo misma, tan y tan como yo misma. Conque... Pero, además, ¿qué es lo que te estoy contando? Demasiado comprendías lo que significaba su nerviosismo, sus ladridos de protesta cuando nos veía metidos en faena...³⁰¹

—174→

Fifi era «sentimental, sensible y sensitiva»³⁰², y la alusión, sabiamente colocada, abarata el mundo modernista de sátiros y ninfas, estatuas, colores, olores, perfumes, sensaciones, trayéndolo burlescamente al ambiente perverso de estos degenerados.

Las características de ambos homosexuales se nos revelan por virtud del diálogo; como en «Un Ballo in Maschera», los personajes se autocaracterizan al hablar: abundan los diminutivos, los adjetivos «fuertes», las frases «cariñosas», los «insultos», el ridículo; y el final - que, como en todos los demás Diálogos, es abierto- promete un parto futuro y nueva «recepción de cumpleaños con todos nuestros íntimos invitados»; un hecho que, bajo su triste cariz anormal, apunta a las fases

normales de la vida cotidiana.

En este sentido, la nota irónica viene dada mediante otra alusión literaria: la contenida en las palabras «afinidades electivas». La novela de Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, cuyo tema son las relaciones conyugales³⁰³, fue traducida al español como

—175→

Las afinidades electivas. La pareja que dialoga, en «Exequias por Fifi», es, en efecto, una especie de «matrimonio» homosexual.

En «Gaudeamus»³⁰⁴ la intención burlesca se hace muy manifiesta. Es una escena llena de actualidad, y que, no obstante, está referida al mundo medieval mediante la alusión que envuelve el título³⁰⁵. Apunta éste hacia los festines estudiantiles de la Edad Media. La célebre canción estudiantil antigua *gaudeamus igitur*, era prólogo de una comida y bebida abundante; esa atmósfera se recrea aquí, se bebe cerveza (fue también la cerveza la bebida de los estudiantes europeos en la Edad Media) y entra en el ambiente de nuestro *mini-drama* un personaje a quien se saluda como Estudiante-Poeta. Todavía se cantan hoy las canciones de tipo *gaudeamus igitur* en Alemania, entonadas con los jarros de cerveza en mano.

El Estudiante-Poeta llega antes de «que cante el gallo». A su acompañante, la jovencita, se la previene contra «las acechanzas del mundo, demonio y carne». El título nos había sugerido los alegres festines estudiantiles de la universidad medieval, y ahora se —176→ nos mencionan los tres enemigos del alma cuyas acechanzas fueron motivo de prédica constante desde el pulpito en el orbe cristiano. Por su parte el canto del gallo no sólo indica la hora de la madrugada, sino que nos trae a la memoria la pasión de Cristo, donde se repite el canto sin ser escuchado»³⁰⁶. Tales son las conexiones sutiles que el autor establece: mundo, demonio y carne; pecado y redención. Esas conexiones ligan también a unos Diálogos con otros. En «Un Ballo in Maschera» era el borracho quien se reía «del mundo, sus pompas y vanidades». Allí la pata de la mesa barnizada, contorneada, junto a las piernas repugnantes de la mujer; aquí, una pierna bien *torneada*.

- ¡Ay, usted perdone, señorita! Es verdad que había confundido su pierna con la mía, ¡qué tonto! Perdone; me había creído que estaba acariciando mi propia pierna, y era la de usted. ¿Cómo pude confundirme? Ya me extrañaba no sentir nada. Y claro, es que era la suya, no la mía.

-Encima, se me hace el chistoso; ¡vaya por Dios!

-Ya decía yo; ¡pero qué suave y qué bien torneada!...

—177→

...-¿Otra vez a pleito? ¡Dale! ¡Qué tío pesado!
¡La tiene tomada con mis piernas, está visto!

-Pero si ésta es la otra, ¿no? ¿O me he equivocado de nuevo? ¿O es que ya no sé ni por donde me ando?

-Meando. Usted lo que anda es en busca de una sorpresa. Y se lo advierto: no le extrañe, caballero, si de pronto le aplasto de una patada ese bulto insolente.

-Ni lo intente siquiera: se me hincharía más, puede estar segura. Sería contraproducente. Si de veras quiere que la inflamación desaparezca, lo que tiene que hacer es...³⁰⁷

En «Un Ballo in Maschera», Pascualín, el niño a quien no se deciden a «destetar», el *nene* al que su mamá ordena: «Bebe ahora tu vaso de leche, y mastica bien la carnecita»; que apenas si contesta a cada admonición de la madre y que será violado al final; en «Gaudeamus», la jovencita tímida, la «niña pava», *baby* a quien el Estudiante-Poeta mete

...el biberón en la boquita, que casi no la deja ni respirar. Terminará por ahogarla. Y ella, que al principio se resistía... Ella, que retiraba la cabeza diciendo: «No, no; caca, caca...»³⁰⁸.

—178→

Las piecitas ofrecen todas ellas evidentes similitudes en espíritu, estética y lenguaje; aspectos estos que también perfilan la originalidad del *mini-drama* imitado, es decir, la recreación del poema clásico, *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota. El título del primero de los Diálogos de Ayala que encabeza la colección, se nos da con una nota al pie sacada de una carta que su autor dirige a Camilo José Cela:

Este trabajo que se publicó originalmente, en *Papeles de Son Armadans* (Febrero, MCMLXVII), llevaba al pie de página la nota siguiente: «Querido Cela: Ahí te envío esa quisicosa para Papeles. Aquellos lectores que nada sepan de Rodrigo Cota -casi todos, supongo- detectarán en seguida muy sagazmente el carácter autobiográfico de mi *Diálogo*. Los que tengan noticia del ropavejero comprobarán, en cambio, con la natural satisfacción, que se trata de un

plagio indecente».

(Carta de F. A. a C. J. C.)³⁰⁹

En realidad la nota quiere llamar la atención de los lectores en general, para que establezcan la conexión inmediata con la obra clásica que ha tomado por modelo. En la narrativa de Francisco Ayala, las llamadas o señas al lector aparecen, según indicamos en las páginas anteriores, patentes unas veces como en la notita citada, sutiles y casi imperceptibles —179→ otras; pero son constantes siempre. En esta piececita, igual que en las otras y, aún más, en la totalidad de su creación artística, nuestro autor incorpora los motivos de una intensa elaboración cultural.

Refiriéndonos, en términos generales, a los Diálogos de Ayala, señalábamos que el autor nos presenta en ellos una visión negativa de la conducta humana, de acuerdo con su norma, según la cual el novelista debe

...Transmitir a sus contemporáneos sus intuiciones, que por extensión llamaremos literarias, acerca del sentido de la vida humana, y con ellas, su visión o vislumbre del mundo³¹⁰.

El asunto de este Diálogo no es invención suya; él mismo lo declara en la nota al pie de la página y, citando a Rodrigo Cota, nos remite a su fuente. Como en *Gaudeamus*, pero en forma aún más directa, establece así un vínculo entre la actualidad y los finales de la Edad Media. Pues Ayala, reelabora aquí un tema clásico. No entraremos en la cuestión acerca de la originalidad de los argumentos, hoy superada, pues entendemos con nuestro autor que el hecho de que

...la obra de arte literaria no consiste en su «argumento», apenas vale la pena de anotarlo: es cosa demasiado obvia. Con el mismo —180→ argumento diferentes autores -y a veces el mismo escritor- producen muy distintas obras de arte. Cada una se nos ofrece como un ámbito cerrado, dentro del que somos invitados a penetrar e instalarnos³¹¹.

En cuanto a los *Diálogos*, de Cota y Ayala, respectivamente, podemos decir que estamos ante dos obras de arte *distintas* con un asunto común.

El «diálogo», en cuanto a *forma* se refiere, no fue una peculiaridad de Rodrigo Cota. Escribe Elisa Aragone:

Nella letteratura medievale castigliana la

forma dialogica ricorre, come e noto, con una certa frequenza. Basti ricordare le varie *disputas*, *denuestos*, *debates*, *controversias*, quasi sempre di autori anonimi.

Juan Ruíz, per risabre ai piu eminenti, incluse nel suo famoso lavoro la gustosa Pelea che avremo occasione di ricordare piu avanti; dialogica e pure la disputa delle *Razón contra Voluntad*, di Juan de Mena, ripresa e da Gómez Manrique; cosi el prometto di *Bias contra Fortuna*, del Marqués de Santillana e, infine, un cospicuo numero di composizione dei *Cancioneros*³¹².

—181→

Más tarde señala Elisa Aragone en su estudio que ya en el primer cuarto del siglo XVI

...un brillante poeta ibérico, Gil Vicente, reprende lo stesso tema di Cota nel suo *Auto del velho da horta*: un vecchio, passeggiando nel suo orto, si trova improvvisamente dinanzi a una graziosa fanciulla in cerca di erbaggi, di cui subito si innamora³¹³.

Podemos citar también *El viejo enamorado*, de Juan de la Cueva; una ópera escrita en el último año del siglo XV, la *Farce du vieillard*; y en *Miscellanea di filologia e linguistica* se reproduce un texto dramático del siglo XV que guarda afinidad con el Diálogo de Rodrigo Cota. De Juan de la Encina tenemos, en la *Égloga X*³¹⁴, un diálogo del Amor con el pastor Pelayo, y en la conocida *Égloga XI*, la de *Criscino y Febea*³¹⁵, afirman unos y niegan otros, el influjo del *Diálogo* de Cota.

—182→

En la propia *Celestina*³¹⁶, existen ciertas similitudes con el *Diálogo* de Cota: el Amor bajo figura de Calixto entra en el huerto de Melibea, ésta le rechaza en un principio, aquel vence, etc. Obsérvese a este respecto que, Fernando de Rojas, indica en la carta «A un su amigo», inserta en *La Celestina*, el nombre de Rodrigo Cota como posible autor del primer acto.

Existen analogías y también diferencias entre ambos *Diálogos*, el de Ayala y el de Cota. Una atenta lectura de ambos comprueba en este caso lo que Ayala llama «la singularidad absoluta de cada poema», pues

...diferentes poetas, y aun a veces el mismo, escriben sobre un tema dado: *les roses de la vie*, que Ronsard aconseja coger *des aujord'hui*, no son

las shakesperianas *fair flowers that are not gathered in their prime*, ni tampoco el *dulce fruto* cuya oportuna recolección sugirió Garcilaso; los destinatarios de las respectivas admoniciones no coinciden, y cada una de éstas tiene su propio tono sentimental que le confiere significado poético único³¹⁷.

—183→

Sobre el *Diálogo* de Cota, dejó anotado Fernández de Moratín que

...es una representación dramática con acción, nudo y desenlace; entre dos interlocutores no es posible exigir mayor movimiento teatral. Supone decoración escénica, máquina, trajes y aparato; el estilo es conveniente, fácil y elegante; los versos tienen fluidez y armonía³¹⁸.

La pieza clásica tiene, en efecto, un profundo contenido dramático. Contenido dramático que Ayala mantiene en su *Diálogo*, aún cuando éste suponga una completa *modernización*, tanto por su espíritu como por su estética y desde luego su lenguaje, aspectos que establecen su unidad con las piecitas anteriormente comentadas, haciendo patentes los valores de la *creación artística*, de Ayala, lo mismo en esta reelaboración de un texto antiguo que en el resto de sus *mini-dramas*, a los que llamaremos «originales».

Debe observarse aquí que cuando un autor moderno toma, como lo ha hecho Ayala en más de una ocasión, un texto clásico para fundar sobre él su propia obra, la *modernización* no se reduce a poner al día los detalles circunstanciales, estilo, lenguaje, condiciones sociales, etc., sino que la nueva versión comporta al mismo tiempo una visión del mundo —184→ que es propia del escritor y de su tiempo. De no ser así estaríamos frente a una adaptación superficial. Hay por lo tanto que distinguir en estas obras de Ayala dónde se reelabora un asunto tradicional entre su *métier*, es decir, el conjunto de recursos técnicos del escritor y *la visión del mundo* que, a través de ellos, comunica a su lectores y que sin duda constituye el fondo de su originalidad artística.

Por ser obras de arte independientes entre sí, tanto la de Cota como la de Ayala, cada cuál es muy de su autor y de su tiempo, pese a la coincidencia temática y argumental y hasta a la imitación deliberada que se advierte en la del escritor contemporáneo.

Hemos insistido sobre el carácter dramático de estas pequeñas piezas, y de aquí que las llamemos *mini-dramas*; carácter dramático que, en el caso del *Diálogo entre el amor y un viejo* se muestra ya, como hemos observado, en el poema original. Léase lo que, al respecto, sostiene Elisa Aragone:

...il *Diálogo* fu scritto destinato non soltanto alla lettura, ma anche alla rappresentazione, e riteniamo assai probabile che sia stato rappresentato, sia pure nel ristretto ambito de una sala gentilizia o di una cappella palaciana, e forse con ricorsi scenici piu felici de quanto possiamo oggi immaginare³¹⁹.

—185→

Tal como notamos a propósito de «Un Ballo in Maschera», también este Diálogo de Ayala, igual que el de Cota, podría representarse a través de los medios mecánicos actuales de comunicación, y aún mediante el juego escénico directo.

La obra de Cota está escrita en verso y el poema contiene elementos descriptivos. La definición del *Amor*, personaje abstracto, queda enmarcada dentro de los límites de la tradición de la época. Así el Viejo llama al Amor, *robador, traydor, cara de alacrán, carne de señuelo, ceuo de anzuelo, cerro de vallena, lengua de engaños*. El Amor está visto como el pecado, como una fuerza perversa; es la perversidad del amor de que habla Américo Castro, y que señala también para la *Celestina*, resultado según él, tanto en la *Celestina* como en el *Diálogo* de Cota, de ser obra de judíos conversos.

En Ayala el Amor se encarna en un personaje concreto, una jovencita a quien el viejo llama rosa fresca. No hay elementos descriptivos, y la piececita, en la que no se hace presente el autor, es *puro diálogo*.

En Cota el Amor aparece súbitamente, según nos informa la acotación, y de inmediato habla el Viejo:

Comienza una obra de Rodrigo Cota a manera de diálogo entre el Amor y un Viejo que escarmentado del, muy retraydo se figura en una huerta seca y destruyda, do la casa del plazer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrezilla choça metido, al qual súbitamente parescio el Amor —186→ con sus ministros, y aquel humilmente procediendo, y el Viejo en áspera manera replicando, van discurriendo por su habla, fasta que el Viejo del Amor fue vencido; y comento a hablar el Viejo en la manera siguiente:

Cerrada estaua mi puerta:

¿a que vienes? ¿por do entraste?
Di, ladrón, por que saltaste
las paredes de mi huerta?³²⁰.

El móvil del Amor es tentar al Viejo, *vencerle*. En nuestro autor moderno la situación es análoga pero, a diferencia de la anterior, totalmente realista, y el hecho que nos presenta Ayala puede acontecer cada día, en una esquina de un pueblo o ciudad cualquiera; realismo que, se logra plenamente, sobre todo, a través del *vocabulario*, en cuyo manejo consigue siempre Ayala acertadísimos resultados.

-Mira, nena, a mí no me vengas poniendo ojitos, que yo ya no estoy para esas bromas.

-¿Qué bromas?

-Para esos trotes.

-¿Qué trotes?

-Trotecillos cochineros de jamelgo matalón.

- ¡Ay, que gracioso es el señor! Vamos, apostaría a que usted, si le da por entusiasmarse, es muy capaz todavía de trotar —187→ y retozar como un potrillo. ¿Verdad, tú, que tengo razón? ¿Qué te parece a ti? Por testiga te pongo.

-Testigo se dice, niña; no testiga.

-Yo digo testiga porque nosotras, señor mío, para que lo sepa, somos muy mujeres; y ésta aquí es mi testiga. Oiga: si quiere acaso enseñarme gramática, yo le podría enseñar, en cambio, otras cositas que valen mucho más³²¹.

¿El móvil de la jovencita? La trivial apuesta con una amiga sobre unos helados. ¿Finalidad? La misma, *tentar* y *vencer* al viejo, jugarle una «mala pasada»; y así dice la joven a su amiga:

...Ahora tendrás que pagarme la apuesta...
Vámonos, anda. Vamos corriendo a tomarnos esos helados que vas a pagar tú³²².

En Cota, el Viejo rechaza al Amor, y los adjetivos empleados nos presentan al personaje en su situación física y moral, dentro de una huerta seca y destruida, ya vencido, cansado, carcomido...

La hedad y la razón
ya de ti me an libertado;

dexa el pobre coraçon
retraydo en su rincón
contemplar qual le as parado!

—188→

Quanto mas que este vergel
no produze locas flores,
ni los frutos y dulçores
que solies hallar en el.
Sus verduras y hollajes
y delicados frutales,
hechos son todos saluajes,
convertidos en linajes
de natíos de eriales.

[...]

Ya la casa se deshizo,
de sutil lauor estraña,
y tornose esta cabaña
de cañuelas de carrizo.
De los frutos hice truecos
por escaparme de ti,
por aquellos troncos secos,
carcomidos, todos huecos,
que parescen cerca mi.

[...]

esta huerta destruyda
manifiesta tu centella;
dexa mi cansada vida³²³.

[...]

En Ayala el viejo rechaza también el coqueteo de la jovencita; se siente derribado, hecho ruinas; se llama a sí mismo *carcamal*. La atmósfera es la misma, pero creada con recursos muy diferentes:

De esa clase de cosas, hijita mía, estoy yo muy al cabo; estoy ya de vuelta, y sé bien lo que valen: al final, nada. Demasiado bien que lo sé, y no lo he aprendido sino a mis propias expensas. ¿Quieres que te —189→ diga? Y escuche también la testiga: esas cosas que a ti, con solo pensarlas, te hacen chisporrotear los ojuelos, entérate, es cierto que traen, no voy a negarlo, momentos de grande gozo; eso es verdad; pero con ellos acarrear muchas penas, muchos afanes, angustia, ansias locas, desesperaciones, rabiosos celos, lágrimas y un continuo desvivirse, para dejarle como saldo a uno, ¿qué?: este triste derribo que aquí ves. Es así: aquel mozo que, si lo hubieras

conocido, era como un castillo, hoy está por los suelos, hecho tal ruina que me encuentro por la calle y no me reconozco. Esas son las burlas del amor insensato y traicionero, las amargas cenizas de tanto fuego... ¡A buenas horas vienes tú, criatura, a ponerme ojitos! Has llegado al mundo demasiado tarde para mí; lo siento. ¿Cómo no te das cuenta, bobita? De veras que lo siento; pero cuando tú apenas abres los ojos, yo soy ya puro carcamal...

...Escúchame a mí: Has de saber que, entre tantas y tantas calamidades, algo tiene de bueno la vejez: que por lo menos, ya está uno del otro lado, uno sabe ya a que atenerse, y conoce al engaño, y no hay peligro de que vuelva a caer en la trampa: muy tonto sería uno... Conque... no, no; a otro perro con ese hueso³²⁴.

—190—

En el relato clásico el Viejo rechaza al Amor, pero cuando por fin éste le rinde, cambia su actitud.

EL VIEJO: Vente a mi, muy dulce Amor,
 vente a mi, brazos abiertos!
 Ves aquí tu seruidor,
 hecho sieruo, de señor,
 sin tener tus dones ciertos.

AMOR: Hete aquí bien abracado;
 dime: ¿que sientes agora?

EL VIEJO: Siento rauia matadora,
 plazer lleno de cuydado;
 siento fuego muy crescido,
 siento mal y no lo veo;
 sin rotura esto herido,
 no te quiero ver partido,
 ni apartado de desseo³²⁵.

Idéntico proceso en la piecécita de Ayala: luego del popular modismo de rechazo «a otro perro con ese hueso», que el viejo opone a la joven, la actitud de aquél comienza a cambiar:

-¿Un hueso soy yo, señor? ¿Así me trata?

-No te enojés. Un hueso difícil de roer para

mis malos dientes de perro viejo. Una rosa fresca, si yo fuera joven todavía.

—191→

-Menos mal que le oigo una palabra amable. ¿De veras que le parezco una rosa fresca? Repítamelo siquiera; ande, repítamelo.

- ¡Ay si fuera yo todavía quien fui!... Si por arte de magia... Pero ¿qué haces, criatura? Apártate; ¡vade retro, Satanasa! ¡Fuera manos, que me encandilas! Respetar mis canas.

-Déjame, viejito lindo, que acaricie este copete, suave como el plumón de una paloma. No me seas tan arisco.

-Buena pájara eres tú. ¡Ay, Dios, estas niñas de ahora nacen sabiendo!

[...]

-Nacen sabiendo estas niñas. Y yo, por mi parte, ¿no sé muy bien que todo esto es un disparate? Pero ¿quién se resiste?, ¿cómo pasar de largo ante una rosa temprana que te envuelve con su perfume delicioso? Ven acá, criatura encantadora; ven, preciosa niña³²⁶.

En Cota el Amor, la «serpiente», propone al Viejo: «Abraçémonos entramos, desnudos sin otro medio», «Vente a mi, braços abiertos»; en nuestro *Diálogo* son las manos de la jovencita, de la Satanasa, las que *encandilan* al viejo. Ayala mantiene en su reelaboración artística la plasticidad, el movimiento dramático y la fuerza de la obra clásica.

—192→

Incluso las formas de tratamiento entre los interlocutores quedan en el autor moderno establecidas según la misma pauta, con las diferencias que suponen dos épocas culturales tan distantes. En Cota, el Amor se dirige al Viejo varias veces; cuando éste aún no *ha caído*, le trata de «padre» y «señor»:

Escucha, padre, señor,
que por mal trocare bienes:
por ultrajes y desdenes
quiero darte gran honor!³²⁷.

Más tarde cambia el tratamiento:

Agora veras, don Viejo,

conseruar la fama casta
aqui te veré do basta
tu saber y tu consejo.

[...]

O viejo triste, liuiano!
qual error pudo bastar
que te auia de tornar
ruuio tu cabello cano?

Y esos ojos descozidos,
que eran para enamorar,
y esos beços tan sumidos,
dientes y muelas podridos,
que eran dulces de besar?

[...]

O marchito corcobado!
a ti era mas anexo
del yjar continuo quexo,
que sospiro enamorado:
y en tu mano prouechoso
para en tu flaca salud,

—193→

mas vn trapo lagañoso
para el ojo lagrimoso,
que vilhuela ni laud.

Mira tu negro garguero
de pesgo seco, pegado;
quan crudio y arrugado
tienes, viejo triste, el cuero.

[...]

Viejo triste entre los viejos
que de amores te atormentas,
mira como tus artejos
parecen sartas de quantas!
y las uñas tan crescidas,
y los pies llenos de callos,
y tus carnes consumidas,
y tus piernas encogidas,
quales son para cauillos!³²⁸.

La jovencita en el *Diálogo* de Ayala habla con el viejo, y antes de

conseguir su rendimiento se dirige también a él con respeto y hasta con mimo y coquetería:

- ¡Ay, que gracioso es el señor!

-Yo digo testiga porque nosotras, señor mío...

-¿Un hueso soy yo, señor?...

-¿O es que desea el señor acaso...

-Igual se equivoca usted...³²⁹

Y así continúa llamándole de *usted*, respetuosamente, hasta que el viejo se confiesa vencido y el tratamiento, como en Cota, cambia:

—194→

-Ven, nenita, no me huyas, no te me escapes, no te rías así.

-La rosa tiene sus espinas, ¿se entera? A la calandria hay que perseguirla: no crea que va a dejarse cazar tan fácilmente.

-Pues hasta el fin del mundo he de seguirla, aunque pierda el resuello.

-Y aun así puede escapársele saltando de rama en rama, y de árbol en árbol... Anda, tú, ven, corre también, testiga, a ver si este Matusalén logra alcanzarnos.

-Niña, niña, basta de huir. Basta, que para juego ya está bien. ¿Es que quieres matarme? ¿O qué broma es ésta?

-¿Te cansas, viejo, reviejo?, ¿te cansas ya? ¿Ya no puedes correr más? ¿Ya no te queda aliento, ya te ahogas, ya toses, ya lagrimean tus ojos pitañosos? Pues ¿qué te habías creído, carcamal...³³⁰

El cambio en el modo de tratar al viejo es paralelo en ambas obras. La jovencita en el Diálogo de Ayala llama a su interlocutor con burla y desprecio, «reviejo», «Matusalén» que tose y *lagrimea*. Para el Amor en Cota, es un «marchito corcobado» que necesita «un trapo lagañoso» para el ojo *lagrimoso*. Ambos viejos quedan vencidos; la burla del Amor en el relato clásico y la de la jovencita en Ayala, se producen en forma cruel.

Ambas tienen mucho de *demoníaco*, es la tentación de la carne, uno de los —195→ tres enemigos del alma según la tradición cristiana, que ha llamado a la puerta de los viejos cuando ya estaban definitivamente derrotados: un episodio más de nuestro Diabolo Mundo, del mundo de cada día y de siempre, o para decirlo con palabras que cita el propio autor al concluir *Violación en California*, que «no hay nada nuevo bajo el sol»³³¹.

Se produjo el triunfo de la carne, una de las tres asechanzas contra las que en «Gaudeamus» los estudiantes pretendían instruir a la jovencita, al «baby» que acompañaba al Estudiante-Poeta; el enemigo común que asaltó a Pascualín en la cabina telefónica; el vencedor del Viejo en el Diálogo del siglo XV.

El «Diálogo» de Ayala, siendo todo él una alusión literaria al de Cota, abunda también en otras alusiones literarias diversas: el *vejete* llama a la muchacha «rosa fresca», y Ayala establece con toda sutileza las gradaciones para ofrecernos, precisamente en el momento climático de nuestro *mini-drama*, cuando se produce la burla al viejo, la mayor condensación de tales alusiones:

No te das cuenta de que a tu edad esos fuegos no son sino fuegos fatuos, luz de cementerio que asusta y no calienta? ¿O pensabas que comiendo de la rosa recuperarías tu antiguo ser? No, respetable caballero: no se ha hecho la rosa para la boca del asno, ni usted es de oro, ni tampoco —196→ estoy yo soñando en una noche de verano... ¿Eh, testiga? ¿Qué era lo que te decía yo? Míralo, ya lo estás viendo...

...Ahí lo tienes al viejo tonto, casi reventado y suplicando de rodillas...³³²

Ha vuelto a mencionarse la rosa; él persigue a la jovencita y ella huye, terminando ahora por insultarlo con la pregunta:

¿O pensabas que comiendo de la rosa recuperarías tu antiguo ser?

Alude nuestro autor a la famosa novela de Lucio Apuleyo, *El asno de oro*, cuyo protagonista había sido convertido en asno por *arte de magia* y sólo recuperaría la forma humana, su ser, cuando comiese de una *rosa*. El guiño o llamada ha sido colocado aquí, por Ayala, magistralmente, y el enriquecimiento que obtiene al conectar mundos literarios diferentes es de una enorme densidad.

Volviendo sobre el párrafo en que la joven se burla del viejo, leemos:

...no se ha hecho la rosa para la boca del asno, ni usted es de oro...

Refiérese al dicho popular de «no se hizo la miel para la boca del asno», en el que la joven, ha cambiado la palabra *miel* por *rosa*, indicándole a su —197→ interlocutor, el viejo, que ella no está destinada a él, porque él no es de oro, asno de oro o, por implicación, rico. Agrega después:

...ni tampoco estoy yo soñando en una noche
de verano...

con lo cual alude a la obra de Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*³³³, donde, como es sabido, Titania se enamora de Bottom convertido también por *arte de magia* en la figura de un asno, pues lleva sobre sus hombros la cabeza de dicho animal.

Desde el título mismo, Ayala se vale de la alusión literaria; la muchacha, «rosa fresca»; el viejo que, por «arte de magia», desearía volver a ser joven, pero sólo consigue «hacer el burro», repitiendo, aunque por distintos motivos y con personalidades diferentes la peripecia de Lucio Apuleyo y del Bottom shakesperiano:

- ¡Ay, si fuera yo todavía quien fui!... Si por
arte de magia...³³⁴

El *Diálogo* de Cota, después de haber llegado a su clímax, se cierra con unas lacrimosas consideraciones por parte del Viejo, que se arrepiente de su pecado; esto, por supuesto, corresponde muy bien al espíritu de su época:

—198→

CABO Pues en ti tuve esperança,
 Tu perdona mi pecar;
 Gran linaje de vengança,
 Es las culpas perdonar.
 Si del precio del vencido.
 Del que vence es el honor,
 Yo de ti tan combatido
 No seré flaco caydo,
 Ni tu fuerte vencedor³³⁵.

En Ayala el final es distinto; más que lágrimas o arrepentimiento, el viejo nos ofrece sus reflexiones; el final no se cierra, es abierto; piensa el viejo que hasta es posible «quizás», que la joven vuelva; y termina la obrita con una pregunta de gran densidad, que como en todos los *mini-*

dramas de nuestro autor comporta un humor *agri-dulce* que más nos invita a pensar que a reír:

- ¡Ay pobre de mí! Insensato, majadero, viejo tonto. ¿Qué me ha entrado? ¿Cómo he podido dejarme arrebatar así, caer en locura semejante? ¡Y tan a sabiendas! ¡Estúpido de mí! Si disculpa tengo, mi única disculpa sería que yo me estaba tan tranquilo, cuando vino ese diablillo delicioso a sacarme de mis casillas. ¿Por qué tenía que venir a tentarme, y no me pudo dejar en paz? Luego yo, por miedo, por puro miedo, —199→ en eso tiene razón, estuve grosero y desagradable. En ningún caso debí de haberla tratado así. Era el miedo, claro está; pero ella bien ha querido castigarme. ¿Qué idea le daría de venir a meterse conmigo? ¡Cualquiera adivina lo que puede esconderse en una cabecita así! Yo no debí en ningún caso... Bueno, bien me ha castigado: con la crueldad de los pocos años. Se ha cobrado bien. Y si otra vez viniera... Quizás tenga lástima, se arrepienta un poco y vuelva todavía. A lo mejor, ¡quien sabe!... No debo hacerme ilusiones, pero quizás... Si no volviera, si es que uno ha llegado al punto en que sólo sirve de irrisión, ¿para qué vivir entonces?³³⁶.

En la brevedad de la pieza concurren, como hemos podido notar, abundancia de citas literarias, las cuales -observamos- están dirigidas al lector, pues claro está que no pretenden servir a ningún efecto realista, ya que sería demasiado suponer en una jovencita, casi una niña, el móvil de cuya acción para tentar al viejo había sido la apuesta de unos helados con su amiga, el conocimiento de tales clásicos de la literatura universal; la función de la cita literaria en este caso es distinta a otros donde se supone que el personaje que habla es consciente de la alusión. Aquí la alusión va del autor al lector, pasando por encima de la cabeza del personaje.

—200→

Las varias piecitas en forma de Diálogo están hábilmente colocadas; la gradación en cada una es muy esmerada, y entre ellas se entrecruzan sutiles hilos, casi imperceptibles, que las conectan. (A modo de un ejemplo más y para insistir otra vez sobre las conexiones entre los *Diálogos*, recordemos el borracho tirado debajo de la mesa en «Un Ballo in Maschera», y que, según vimos, desciende desde su condición de hombre al terreno de lo inanimado; pues bien, la jovencita que tienta al viejo en este «Diálogo» ingresará a su vez en la esfera animalesca donde con su provocación ha remitido a su víctima, al decirle que ella puede escapársele, «saltando de rama en rama, y de árbol en árbol».) Todo contribuye a dejar las piecitas encuadradas dentro de una estética común, con un mismo espíritu y un vocabulario tal, que las hace expresión imaginaria de un vivir acaso, como en «Gaudeamus» o el

«Diálogo entre el amor y un viejo», enraizado en épocas remotas, pero que cobra actualidad en nuestra presente existencia cotidiana. Son hechos de cada día, que suceden en todas partes, que no pertenecen a ningún ámbito ni a ningún pueblo, porque, como las *alusiones literarias* utilizadas por su autor para expresarlos, tienen alcance universal en el espacio y en el tiempo.

Debe notarse en estos *mini-dramas* que, aunque presentan características análogas, Ayala los ha concebido y elaborado en períodos distintos, con intervalos de varios años, hasta el día de hoy. Se ve, por lo tanto, que es una fórmula estética, o si se —201→ quiere un subgénero utilizado por el autor como el más adecuado para transmitir ciertos contenidos.

Y ahora, examinadas las alusiones literarias en los *Diálogos de Amor*, pasamos a ocuparnos de otra obra que, a la par del *Diálogo entre el amor y un viejo*, constituye una reelaboración de un texto clásico. Nos referimos a *El rapto*.

△▽

Capítulo III

El rapto, reelaboración de un cuento cervantino

*El rapto*³³⁷, se publicó por vez primera en Madrid el año 1965, inaugurando la colección «La novela popular»³³⁸. Antes quedó dicho que, con el «Diálogo entre el amor y un viejo», esta novelita constituye una de las piezas básicas para el propósito de nuestro trabajo: también es, *toda ella*, una alusión literaria.

Pero a diferencia del *Diálogo* en cuestión, sobre el que no existen comentarios críticos, *El rapto* nos obliga, no sólo a estudiar el texto de la obra misma para compararla con el relato clásico que le ha servido de modelo, sino también a tomar en cuenta las considerables apreciaciones críticas que sobre ella se han publicado.

—204→

El hecho de que esta obra sea *reelaboración* de un cuento narrado por uno de los personajes cervantinos, el cabrero Eugenio, en el capítulo LI de la Primera Parte del *Quijote*³³⁹, es cosa bien sabida, aunque -increíblemente- a algunos críticos les pasara inadvertida al comienzo. Fue el profesor Alberto Sánchez³⁴⁰ quien, antes que nadie, llamó la atención sobre ello.

Anotó también dicho estudioso que Ayala no ha sido el primero en reelaborar este cuento, pues ya el episodio cervantino hubo de ser utilizado por otro escritor moderno:

...llamó hace tiempo -dice- la atención siempre despierta de Azorín, que leyó en él la condición enigmática de la mujer³⁴¹.

Efectivamente, en su obrita «Cerrera, cerrera»³⁴², Azorín usa este episodio del *Quijote*, combinándolo con otros textos, entre ellos el de *La Tía Fingida* (atribuida, probablemente por error, a Cervantes), para montar una ficción literaria de su propia cosecha.

Cursaba en la universidad allá por la época de que hablamos, un mozo de una —205→ ciudad manchega. No gustaba del bullicio. Su casa...

El suceso se comentó en toda Salamanca. Relatado se halla menudamente en *La Tía Fingida*.

En el *Quijote* -capítulo L, de la primera parte...

¡Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y como andáis estos días vos de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis que es esto, hermosa? Más ¡qué puede ser sino que sois hembra y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición y la de todas aquellas a quien imitáis...!³⁴³

En nuestros días, Francisco Ayala pone a contribución de nuevo el cuento clásico y, ciñéndose a él más que Azorín, escribe *El rapto*.

Sobre la relación que esta novela guarda con el capítulo LI de la Primera Parte del *Quijote*, advierte otro crítico, García Montoro³⁴⁴, que es

...análoga a la que el propio Ayala ha señalado entre el entremés de *El viejo celoso* y la novela ejemplar *El celoso extremeño*³⁴⁵.

—206→

El rapto nos ofrece trama, personajes, atmósfera, tono y hasta intención que están en relación íntima con el cuento clásico. Ayala no se limita a parafrasear y recomponer en cierta forma el argumento cervantino como lo hiciera Azorín, sino que escribe una novela independiente con todas las notas *realistas* de nuestra época y todas las características de la actualidad, aun cuando colocada dentro de un marco de referencia que, no obstante su autonomía como creación artística, la adscribe deliberadamente a la órbita del relato de donde parte.

Con respecto a las diferencias estructurales entre el relato cervantino y la novela de Ayala, nos remitimos al análisis de García Montoro³⁴⁶, que es bastante completo. Tampoco vamos a repetir, después de todo lo argumentado en páginas anteriores con referencia al *Diálogo*, que, a pesar de hallarnos en presencia de una reelaboración, el producto se afirma como obra en gran parte diferente de su modelo. Nuestro «Vicente

de la Roca», participa, sí, del mismo espíritu del personaje cervantino, cuyo nombre se mantiene en el relato nuevo, inclusive prolonga Ayala algunos de los puntos suspensivos marcados por Cervantes; pero es, con todo -aunque posea sus mismas inclinaciones y cometa sus mismas fechorías-, *otro* Vicente de la Roca. Es otro, en primer lugar, porque

Vicente es un obrero que acaba de regresar de Alemania. Ya los españoles no vuelven de sus «Italías» como soldados; —207→ retornan de trabajar en una sociedad industrial más adelantada, la República Federal³⁴⁷.

Y porque

Toda creación artística, desde las pinturas rupestres hasta la música concreta de nuestros días, da testimonio del hombre como sujeto de cultura frente a la naturaleza, pero la obra literaria alude por necesidad a un concreto acontecer en el tiempo, a la condición histórica del hombre³⁴⁸.

Nuestro autor se inspira en la fuente clásica, pero nos enfrenta con una situación muy de hoy que pudiera haber sido objeto de cualquier noticia periodística:

...lo que con una expresión francesa podemos llamar un «fait divers», uno de esos hechos curiosos y sorprendentes que escapan a las clasificaciones usuales de los periódicos (política, economía, ciencia, espectáculos) y que se suelen agrupar bajo el rótulo vago de «informaciones generales» «o sucesos varios»; por ejemplo, «Un niño mata a un perro a mordidas», «Una mujer apuñala a su amante; no se entendían en política», «Un merodeador ataca a mujeres —208→ solas; se trata de un ladrón de bolsos», etc. En este estilo podemos condensar la historia de Eugenio: «Muchacha raptada en La Mancha; sin violarla, su seductor se da a la fuga llevándose el dinero y las joyas de la chica»³⁴⁹.

Situación de hoy, hemos dicho, y no obstante análoga, como vemos, a la presentada por Cervantes. Del fondo de los siglos la toma Ayala para llevarla a la *realidad cotidiana presente*, y, desde ésta, proyectarla de nuevo hacia la esfera intemporal del arte, y muy a su propio estilo, pues esta novelita basada en el cuento clásico, posee las características que hemos venido señalando en las demás obras de Ayala. Según él mismo explica en otro de sus escritos, detrás de la creación artística

...queda siempre el creador, el poeta, el espíritu libre, que

acaso, objetivado en sus producciones, sobrevive por siglos, y que desde ellas nos habla tal vez con diferentes intenciones, temple y humor, pero con el mismo acento personal siempre, porque esas producciones, aún siendo autónomas como lo son, responden todas ellas a una sola y original visión del mundo: la de un individuo concreto³⁵⁰.

—209→

Francisco Ayala nos ofrece en *El rapto* su personal visión del mundo, tal cual se refleja también en los *Diálogos de Amor*, y en sus restantes obras de imaginación.

Se inicia aquella con un prólogo cuya función explica Alberto Sánchez:

Una *introducción* en letra cursiva, ajena por completo al recuerdo cervantino y basada probablemente en una experiencia personal del propio autor, localizada en la Alemania de Bonn, a fines de 1961. De abierto interés sociológico nos cuenta la conversación de Ayala con unos obreros españoles, tres entre muchos que trabajan hoy en la industria de la Bundesrepublik. Darán calor de humanidad presente y luz de fondo a la fabulación de raíces clásicas que viene detrás³⁵¹.

Más tarde, refiriéndose también al Prólogo, anotará Keith Ellis:

In these fourteen pages, the writer, a sociologist attending a conference in Germany in 1961, tells of an encounter with a group of young Spaniards who are on their way to Spain on vacation.

He says he is from Granada but is now living in New York...

...An important element in the story is the narrative technique employed in the —210→ prologue. The use of the first person narrator here is ambiguous. On the one hand the «yo» can be taken as referring to Ayala himself; and all biographical references -his birthplace, the fact that he is living in New York, the circumstances of his being in Germany- would seem to substantiate this assumption.

On the other hand although it is written about a situation which, because of its correspondence to the present condition of Spanish workers in Germany, is not unlikely, the sustained and precise dialogue would suggest the encounter is imaged.

In this case, the «yo» would be considered as a fictional first person narrator. It would seem that of these two positions the latter has a greater claim to acceptance, even though the element of authenticity given to the narration of the encounter by accurate biographical data concerning Ayala cannot be denied. However, the real importance of the «yo» of a prologue in which the fictional and the real are so merged lies in its function with regard to the story*. The professional status of the narrator and the cogency of his comments establish the reliability of the «yo».

* In the broad sense there is a parallel between Cervantes' and Ayala's use of the prologue. The mixture of biography of which —211→ the prologue consists recalls Cervantes' prologue to *Don Quijote*, Part I, where Cervantes presents himself as the author of *Don Quijote* participating in a fictional experience with an imaged character, creating in this way an appropriate mood for the story³⁵².

Recientemente comentó Ayala las palabras de su crítico señalando lo adecuado de establecer la relación entre el Prólogo de *El rapto* y el de Cervantes al *Quijote*, pero añadiendo a continuación:

Aduzco estas palabras de mi crítico porque con toda su sagacidad, tropiezan y vacilan, creo, en un obstáculo inexistente...

...el problema de la realidad o fantasía de la experiencia que sirve de base a una creación poética es un falso problema, a juicio mío; y el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria...³⁵³

Nuestro autor pues, según sus propias palabras, «queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria» con sus circunstancias reales, igual que Cervantes en el *Quijote*.

A fines del año 1961 la casualidad me deparó, por fin, un encuentro cómodo, en circunstancias que nos permitieron a mis —212→ interlocutores eventuales y a mí conversar naturalmente. Me encontraba yo durante el mes de noviembre en la histórica ciudad de Münster, donde había concurrido a participar en un congreso sobre el desarrollo económico de América Latina, y ya durante los días que allí estuve me había cruzado, como otras veces antes en sitios distintos, por la calle, en las oficinas de Correos, con aquellos

jóvenes vivaces, alegres, de pantalones estrechísimos a la moda italiana y esos chaquetones de gusto alemán, tan exagerados en su opulencia que seducen la fantasía de quienes nunca poseyeron nada; jóvenes de manos inquietas y voladoras dentro de sus enormes guantes...

...este señor, aquí, es andaluz igual que tú -le informó, señalándome de lado.

...- Así, que este señor es sevillano- aventuró por fin.

- No, granadino -le dije-; soy granadino, pero hace mucho tiempo que no vivo allí.

-Y andará por Alemania para negocios.

- Sí, un viaje rápido; pero -le aclaro yo no vengo de España: desde hace bastantes años vivo en América.

- Este señor sí que tiene un viaje largo: América.

- Pero con eso y todo, fíjense, puedo estar en mi casa antes de que lleguen ustedes a las suyas.

—213→

El sevillano me pregunta cuanto cuesta el pasaje a Nueva York. Saco mi boleto y se lo paso...³⁵⁴

Estas palabras revelan que, como ya precisó Ellis, los datos personales contenidos en el Prólogo coinciden con detalles conocidos de la vida real de Francisco Ayala. De esta manera el autor utiliza el recurso de hacerse «personaje de ficción» dentro de su obra llevando a ella datos o hechos de la «realidad» de su vida. Recordemos a este propósito las páginas que dedicamos a estudiar «La vida por la opinión», donde Ayala introduce *la realidad dentro de la ficción*, utilizando aquella técnica que ya vimos en Cervantes en los capítulos XXXIX a XLI de la Primera Parte del *Quijote* que tratan de la «Historia del Cautivo».

Las distintas maneras y medidas en que un autor irrumpe en el ámbito imaginario creado por sus producciones literarias, han sido estudiadas con detalle en la crítica moderna. El propio Ayala, que ha publicado recientemente un estudio titulado «Los narradores en las novelas de Torquemada»³⁵⁵, comienza diciéndonos,

En cierta oportunidad hube de sugerir que quienes, después de Cervantes, escribimos —214→ novelas, estamos siempre de nuevo reescribiendo en alguna manera el *Quijote*.

Nos explica Ayala como Galdós procura borrar «los límites entre el mundo poético y la realidad cotidiana»; refiriéndose a la viudez de Torquemada con «leve ironía cervantina», irrumpe Galdós en su novela y señala:

...«Perdónenme mis lectores si les doy la noticia sin la preparación conveniente, pues sé que apreciaban a doña Silvia, como la apreciábamos todos los que tuvimos el honor de tratarla», etc.

Ya ahí -dice Ayala- el autor invita a sus lectores a ingresar con él dentro del campo de la ficción; pero pronto dará un paseo aún más resuelto con referencia a Valentinito, el hijo de Torquemada. «Dos hijos le quedaron: Rufinita, cuyo nombre no es nuevo para mis amigos, y Valentinito, que ahora sale por primera vez». De él nos dirá pronto que: «No obstante el parecido con el antipático papá, era el chiquillo guapísimo, con tal expresión de inteligencia en aquella cara, que se quedaba uno embobado mirándole; con tales encantos en su persona y carácter y rasgos de conducta tan superiores a su edad, que verle, hablarle y quererle era todo uno».

Aquí el autor muestra -agrega Ayala- implícitamente un conocimiento personal —215→ del muchacho, pues no se limita a exponer sus cualidades, sino que lo hace acompañando noticia de la impresión subjetiva producida por ellas sobre el ánimo del observador. Es la preparación para algo que va a contarnos en el capítulo II. «Un día -dice- me hablaron de él dos profesores amigos míos que tienen colegio de primera y segunda enseñanza, lleváronme a verle y me quedé asombrado. Jamás vi precocidad semejante ni un apuntar de la inteligencia tan maravilloso. Porque si algunas respuestas las endilgó de tarabilla, demostrando el vigor y riqueza de su memoria, en el tono con que decía otras se echaba de ver cómo comprendía y apreciaba el sentido». Ahora ya los lectores -nos dice de nuevo Ayala- han quedado fuera, reducidos a meros destinatarios de la información. Presenciamos una pequeña escena en la que el autor participa directamente, haciéndose así por un momento personaje activo, aunque con papel mínimo, en el curso de la acción. Es, por supuesto, un personaje marginal, cuya actuación se limita a dar noticia de algo que ha oído o a lo sumo, como en el episodio transcrito, algo de que ha sido testigo presencial. Con esto, se ha desdoblado en dos figuras de narrador, una en la que se concreta dentro de la historia como una figura más, y otra, la del autor omnisciente que relata, en general, cosas imposibles de —216→ conocerse desde una perspectiva

individualizada, como, por ejemplo, cuando viene a referirnos, en *Torquemada en la cruz* (cap. V), el efecto que el protagonista produce a la que llegará a ser su esposa, Fidela, cuando por primera vez lo ve: Tardó bastante en aplomarse delante de Torquemada, el cual, acá para *ínter nos*, le pareció un solemne ganso. El autor ha penetrado en la mente del personaje y, con actitud de reserva (acá para *ínter nos* yo, autor que lo sé todo, y tú, lector, a quien te comunico aquello que me conviene sepas), lo pone al tanto de la reacción causada en la joven por su visitante³⁵⁶.

Como nos ha explicado Francisco Ayala, el autor -Galdós-, ha invitado a sus lectores a *entrar* con él dentro del campo de la ficción, la novela. Unas veces nos cuenta sobre el carácter o rasgos de conducta de sus personajes, asumiendo el papel de autor omnisciente, otras -dice Ayala- «participa directamente», *se convierte en personaje* dentro del ámbito imaginario creado por él.

Es el autor de la obra dándose a nosotros, sus lectores, como figura ficcionalizada «dentro de la estructura imaginaria». Benito Pérez Galdós *está* presente en su novela; lo *está* también Francisco Ayala en la suya. Todos estos recursos del novelista enriquecen «la ilusión de realidad».

—217→

En cuanto al problema del *autor* y su *presencia real* dentro de su creación literaria, conviene consultar también el estudio de Ayala titulado: «Valle-Inclán and the invention of character»³⁵⁷.

En verdad, todo autor se encuentra presente en una forma u otra -o varias- dentro de su creación, pero la mayor o menor veracidad de los detalles no altera la calidad imaginaria de la obra, como él se ha esforzado por demostrar. Ayala aparece en el Prólogo de *El rapto*, se presenta a sí mismo (y no se limita a asomar «la oreja» como ya lo hiciera en el Prólogo a *Los Usurpadores*³⁵⁸, fechado en Coimbra en la primavera de 1948, y firmado como «F. de Paula A. G. Duarte», al cual tuvimos ocasión de referirnos anteriormente); se presenta, pues, de igual manera que lo hiciera Cervantes en sus Prólogos:

...Muchas veces tomé la pluma para escribirla, y muchas veces la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando en lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el Prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote...

—218→

...porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas...

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y mal acondicionados y peor puestos...³⁵⁹

Como podemos ver, Cervantes se presenta a sí mismo en sus «Prólogos»; es el autor con sus circunstancias reales y es al mismo tiempo el personaje ficcionalizado que conversa con el «amigo», que se dirige al lector, que le preocupa lo que dirá el «vulgo», que nos pinta su retrato. Pero en los Prólogos cervantinos hay mucho más en cuanto a este recurso, pues no sólo hizo el autor del *Quijote* la presentación de sí mismo, sino que introdujo hechos sacados de la «realidad» de su vida:

...Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si —219→ hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros.

...llámase comunmente Miguel de Cervantes Saavedra; fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades; perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo...³⁶⁰

Están en esos párrafos los sucesos de Lepanto, sus años de cautiverio en Argel, y luego, sus obras; el «soldado» que participó en «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados», el mismo que estuvo «cinco y medio» años cautivo, es también el

...autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*...

... yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas. Mi ingenio las

engendró y las parió mi pluma, y va creciendo en los brazos de la estampa.

—220→

Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles...*³⁶¹

Hemos visto que los párrafos citados de los «Prólogos» de Cervantes contienen informaciones que coinciden con los datos autobiográficos de su vida; y la misma coincidencia existe entre hechos de la vida de Francisco Ayala y el «Prólogo» a *El rapto*.

En cuanto a que estas informaciones, suministradas en los prólogos o acaso en el cuerpo principal de la obra, acerca de la vida del autor -Cervantes con las barbas de plata «que no ha veinte años que fueron de oro»; o Ayala en un viaje a Alemania durante el año 1961 y en noviembre, precisamente en *otoño*-; o sobre acontecimientos o situaciones producidos en sus respectivas épocas -ya sea la batalla de Lepanto, «la más alta ocasión que vieron los siglos...»; o la realidad de esos jóvenes «de manos inquietas y voladoras...», los obreros españoles en Alemania-, es evidente que se transmutan en materia imaginaria al pasar al ámbito de la creación artística; porque, como el propio Ayala explica:

Sin duda, lo que a Cicerón le importaba era denunciar y hacer abortar la conspiración de Catilina, para lo cual puso en juego los admirables recursos de su retórica, y no para despertar el goce estético de las generaciones futuras ni suscitar lágrimas y —221→ satisfacciones en quienes aprenden la lengua latina sobre sus frases, pero cuando las leemos en una antología, al cabo de los siglos, se nos aparecen desprendidas ya de la situación concreta sobre la que debieron operar, y el contexto vital a que pertenecieron es ahora para nosotros información complementaria, no menos que los datos personales de Cervantes en relación con la batalla de Lepanto o su cautiverio en África cuando leemos el *Quijote*: la vida histórica concreta alojada en el texto pasa a segundo plano, destacándose, en cambio, la dimensión imaginaria en que todo hablar se proyecta creativamente. El discurso de Cicerón es una estructura verbal que para nosotros funciona como pieza de ficción. Y de la misma manera, las cartas de Santa Teresa, de Quevedo, o de Madame de Sevigné, cuando revisten una alta calidad de expresión artística, son para nosotros poemas, por mucho que sepamos que fueron escritas para comunicar algo a alguien con fines muy personales y secretos tal vez³⁶².

Lo que nos interesa, pues, hoy en relación con dichas creaciones es la *calidad* de la *expresión artística* que las proyecta al ámbito imaginario; no su contenido factual, cuyo posible interés sería histórico o —222→ anecdótico, perteneciente a otro plano, y más perecedero, como la noticia de periódico que, buscada con avidez en la mañana de cada día, pierde su interés al pasar de actualidad para el día siguiente, se ha vaciado ya de eficacia práctica, se ha convertido en cosa pretérita, «noticia vieja». Por contraste, la *creación artística* subsiste gracias a su calidad estética. Si no la alcanza, habrá fallado como tal obra de arte. Si en cambio, consigue infundir en su asunto o figuras, por más que éstos hayan sido tratados antes como material artístico, una nueva virtud estética, la obra adquiere validez independiente. Es lo que ha logrado Francisco Ayala con su Vicente de la Roca, al extraerlo de la obra cervantina para lanzarlo otra vez al campo de lo intemporal en una versión propia.

La creación artística perdura, pues, por razón de su eficacia estética, y no en función de su fuente, real o imaginaria. *El rapto* existe como obra de arte narrativa, no por su conexión con el cuento clásico, sino por el tratamiento personal a que su autor ha sometido esos materiales, de manera muy semejante a lo que ocurre en el caso de las noticias periodísticas que con frecuencia han inspirado obras de arte literario.

La *Madame Bovary*, de Flaubert; *Bodas de sangre*, de García Lorca, y *Le malentendu*, de Camus -escribe Ayala- son tres obras (y muchas más podrían citarse) cuya densidad imaginativa está apoyada en la armazón de sendos sucesos que sus respectivos —223→ autores leyeron un día en la prensa diaria³⁶³.

Y, precisamente, comentando *El rapto*, ya señaló García Montoro que el cuento del cabrero Eugenio consentía ser reducido a un «fait-divers», remitiéndonos en su estudio al interesante ensayo de Roland Barthes³⁶⁴:

...el cuento de Eugenio se deja reducir, sin residuo, a un «fait-divers» de corte muy típico; comprobamos así ese parentesco que señala Barthes entre «cuento» (conté, tale) y «fait-divers»³⁶⁵.

La experiencia personal propia, o bien la noticia del periódico, el chascarrillo corriente, y... las obras de la literatura universal, como en este caso, el cuento del cabrero Eugenio, extraído del *Quijote*, pueden estimular la imaginación del autor y llevarlo a elaborar su propia obra artística. (Sobre este problema resulta útil consultar los estudios de Ayala acerca de *Le malentendu*, de Camus, en «El equívoco: Realidad e Invención»³⁶⁶ y sobre la Miscelánea de Zapata en «Experiencia viva y creación poética, Un problema del *Quijote*»)³⁶⁷.

Refiriéndonos ahora en concreto al texto de *El rapto*, conviene señalar que existen algunas variantes entre la primera edición³⁶⁸ y la definitiva³⁶⁹ (más tarde volveremos sobre este aspecto). Por lo pronto, en el Prólogo, el diálogo entablado entre los jóvenes españoles que esperan el tren y el «autor ficcionalizado» que se dirige a ellos ofrece una leve diferencia en la puntuación. Hablan de cierta marca de automóviles y dice éste que por España «andaban muchos del viejo modelo» antes de la guerra aunque «claro -ellos-, no se acordarán».

El salmantino, con su sonrisa desamparada
y cómica contesta:

-Cómo voy a acordarme, si no había nacido-.
Y yo pienso: «La guerra de España pertenece
a la historia, ya. Este mismo año se han
publicado dos o tres historias de la Guerra
Civil
española. Y estos muchachos que trabajan en
la
industria de la nueva Alemania, todavía no
habían nacido³⁷⁰».

El salmantino, con su sonrisa
desamparada
y cómica contesta:

-Cómo voy a acordarme, si no había
nacido!
Y yo pienso: «La guerra de España
pertenece
a la historia, ya. Este mismo año...³⁷¹.

Parece que el cambio a párrafo aparte se propone darle más énfasis a la exclamación del salmantino.

La oración exclamativa, hecha independiente, capta la atención del lector, deteniéndole un momento para que piense en *el paso del tiempo*. En seguida se completa esta impresión mediante las reflexiones del narrador. Ahora ha llegado el tren a Colonia y el viajero declara: «Aquí dejo yo el tren»; se despide, desea buen viaje a los jóvenes, y ellos responden: «Igualmente»; con lo cual termina el Prólogo.

La primera vez que llegó a mis manos la obra en la edición de «La novela popular», ya me pareció que *el paso del tiempo* era el tema del Prólogo de Ayala. Después al releerla en la edición definitiva, ese destacar del contexto del párrafo la oración:

¡Cómo voy a acordarme, si no había nacido!

me confirmó en aquella idea.

Nuestro narrador llega

a la estación un poco antes del tiempo en que debía pasar el tren procedente del norte hacia París. Aún no había amanecido; la estación estaba desierta...³⁷²

Todo se me antojaba que eran llamadas, «tirones al lector» para que reparase: «no había amanecido», indica Ayala; la estación «desierta»; el tren, que va a llegar, que llega...

—226→

Ayala narra su encuentro con los jóvenes españoles en Alemania, y en la ciudad misma donde el autor, ahora «ficcionalizado», había asistido a un congreso latinoamericano, de cuya reunión regresaba; la misma

...donde hace más de tres siglos se concertó el Tratado de Westfalia [en una sala que estaba ahora] iluminada con candelabros como entonces. «Parecería que estuviéramos velando el cadáver del Imperio español», susurré en medio de tanta solemnidad a un colega venezolano que tenía a mi lado³⁷³.

El velorio de un cadáver, «hace más de tres siglos...»; y el «colega» a quien el narrador dirige su observación es un *americano*, un «venezolano».

Terminó la Guerra Civil, hace años; muchos españoles se fueron a América; uno de ellos, de viaje ahora por Alemania, se encuentra con unos jóvenes españoles que se acercaban por el andén de la estación mientras él esperaba su tren. La muchacha que los acompañaba era «inconfundiblemente germánica», pero ellos eran «más españoles cuanto más avanzaban», surgiendo de la «brumosa penumbra». Sus contornos al acercarse se precisaban, como, a la inversa, se pierde el contorno de las cosas al alejarse en el tiempo; así, la Guerra Civil, distante ya, se perdía en la penumbra para los jóvenes.

Conversan los viajeros, se cuentan cosas, se habla de Alemania, de España, de Estados Unidos; son —227→ todos españoles, pero ninguno reside *permanentemente* en España; el viajero que conoció los autos DKW antes de la guerra, reside en América; los jóvenes trabajan en Alemania. Viven separados los unos de los otros; antes de este encuentro, por ejemplo, en los días que duró el congreso sobre América Latina, se habían «cruzado», en sitios distintos, en las calles, «en las oficinas de Correos...»; pero ahora los viajeros comunican entre sí. El que ha venido a Alemania «durante el mes de noviembre», es decir, en *otoño* (su otoño), nos dice que el joven «trabajador agrícola» trasladado «del campo andaluz al norte de Alemania»:

...Seguía mi pensamiento como yo el suyo³⁷⁴.

Continúan hablando, y el salmantino saca al madrileño de su ensoñación:

- ¡Despierta, chaval! -le sacude su amigo-. Que pasado mañana estás paseándote por la Puerta del Sol. Se acabaron las nieblas, se acabaron las lluvias.

Cuando termine *el viaje*, cuando finalmente lleguen a «la Puerta del Sol», se acabarán las nieblas y las lluvias³⁷⁵. Así:

—228→

...Pasamos a hablar sobre el viaje que llevan, cada uno. Van juntos hasta Madrid (y todavía se les agregarán algunos otros por el camino); luego, se separan y...³⁷⁶

El viajero otoñal al llegar a Colonia dice, despidiéndose de los jóvenes; «Aquí dejo yo el tren»; y recordamos nosotros ahora otro Prólogo, el del *Persiles*: «...Puesto ya el pie en el estribo...»

Ayala nos ha hecho ir al pasado, España antes de la Guerra Civil; luego, hoy, estos jóvenes que no pueden recordar porque... no habían nacido. El paso del tiempo, el pasado que ya es remoto, la Guerra Civil que ya es -para los más jóvenes-, leyenda; por eso nuestro personaje, Vicente de la Roca, no pertenece tampoco al ambiente cotidiano de Julita, él viene del *pasado*, es una *leyenda*,

...aún antes de que hubiera podido ella echarle siquiera la vista encima, ya su leyenda -no pregonada en la plaza por heraldos ni juglares, sino más bien susurrada por labios de chiquillas noveleras- había quedado establecida con un prestigio deslumbrante en la grisácea existencia del pueblo. El joven héroe regresaba desde el fondo de un pasado temible y muy cargado de turbias emociones...³⁷⁷

—229→

Acude al presente, al presente en que Ayala lo sitúa, desde un pasado que es ya «leyenda» e «historia». Las turbias emociones, el pasado temible, la Guerra Civil,

...pertenece a la historia, ya. Este mismo año se han publicado dos o tres historias de la Guerra Civil española...³⁷⁸

El viajero del Prólogo había conocido los automóviles DKW anteriores a la guerra, pero, cuando se refiere a ellos, sus jóvenes interlocutores echan «miradas

interrogativas» pues no pueden acordarse «del viejo modelo»; claro está, ellos todavía no habían nacido; aquello era cosa de la «historia», del pasado. Los recuerdos, la *historia* les llega a ellos, no a través de «heraldos ni juglares», sino por los libros, por la gente, las frases ocasionales o por otro viajero más viejo... Ellos no habían nacido todavía, no habían vivido el pasado terrible ni participado de sus turbias emociones.

Son hilos sutilísimos, conexiones sabiamente establecidas para enriquecer aquí y allá el sentido de la obra, ampliar su significación y conferir una dimensión de profundidad a los personajes, colocándolos en la corriente del tiempo.

La vivencia del paso del tiempo queda de este modo *sugerida* por Ayala, que más tarde apoyará sobre ella en *Días Felices*. Aquí, en *El rapto*, le sirve de antesala para otro *salto* en el tiempo -esta —230→ vez, hacia atrás-. Iremos ahora, no sólo al salón donde se firmó el tratado de Westfalia, y el silencio es tal que obliga al «susurro», sino al mundo de don *Quijote*, donde sus acompañantes, «estando comiendo, a deshora oyeron un recio estruendo...» y más tarde, a «un cabrero» que daba «voces», y todo era ruido, gritos tras de «la fugitiva cabra, temerosa y despavorida»³⁷⁹, sustituido ahora por el estruendo de una «formidable motocicleta» que, «como un meteoro», llega a la plaza del pueblo donde Ayala hará detenerse, sólo por unos días, a Vicente de la Roca.

En su formidable motocicleta había llegado como un meteoro a la plaza del pueblo; se había parado delante del bar Anacleto y, dejando la máquina librada a la implacable contemplación de los chiquillos, se había entrado a tomarse una cerveza.

De esto ya hace tiempo. Era del año la estación florida, un día de trabajo como a las once de la mañana, cuando en el bar no había mucha gente. El Anacleto le sirvió la cerveza sin apenas mirarlo; y luego, mientras él se echaba un primer trago, lo inspeccionó a su gusto, pensando: «¡Vaya pájaro!»; pensando «vaya pájaro» con extrañeza y admiración³⁸⁰.

—231→

La alusión literaria fue señalada ya por García Montoro:

...encontramos al comienzo mismo del relato un recurso estilístico que el lector ya debe haber advertido y que reaparecerá más tarde en la novela: el primer verso de la *Soledad Primera*, de Góngora, («Era del año la estación florida») sugiere su continuación («en que el mentido robador de Europa»)³⁸¹.

El primer verso de la *Soledad Primera*³⁸², de Góngora, induce efectivamente en la mente del lector su continuación, y ambos caracterizan el episodio que la novela nos

narra. Si el verso que Ayala deja aquí embebido en la prosa y sin destacar desencadena en la memoria el verso siguiente, será éste el que en realidad nos da la *clave* del personaje; Vicente de la Roca es un *mentido robador*, que viene *de Europa*; es un falso Júpiter, un simulador.

El Vicente cervantino conduce a Leandra a una cueva donde su padre la encuentra

...desnuda en camisa, sin muchos dineros y preciosísimas
joyas que de su casa había sacado³⁸³.

—232→

Se ha marchado dejando intacta la virginidad de la joven, y al parecer las joyas han sido el único móvil del *rapto* para este Vicente, cuyo comportamiento «puso en admiración a todos» porque

...Duro, señor, se hizo de creer la continencia del
mozo...³⁸⁴

Cervantes insinúa que la conducta del soldado es inexplicable, lo erótico sólo un pretexto para robar; y así el episodio resulta ser uno de los más misteriosos del *Quijote*. Su autor ofrece a nuestras conjeturas pocos y dudosos datos, dejando que un velo cubra la situación «extraña».

En Cervantes el cuento del cabrero se centra en la muchacha. Eugenio nos dice que:

...Leandra resuenan los montes, Leandra murmuran los
arroyos y Leandra nos tiene a todos suspensos y
encantados...³⁸⁵

El Vicente de este cuento es un personaje *extraño*, aunque secundario; su abandono de la bella joven nos coloca frente a una conducta que bien podemos llamar anormal, como anormal fue también la de Anselmo en «El Curioso Impertinente»³⁸⁶. El caso de Anselmo es extremo; hemos de recordar que Cervantes compara su deseo compulsivo de que Lotario corteje a Camila con los antojos de las embarazadas. (Sobre el problema de la interpretación —233→ literaria del «Curioso Impertinente» puede consultarse el trabajo de nuestro novelista, Ayala, «Los dos amigos»³⁸⁷. Con discreción suma, Cervantes insinúa en ambos casos la presencia de algo «raro» en la conducta de los dos hombres. Ayala retoma en su novela el personaje Vicente de la Roca, perfila sus contornos, lo destaca al primer plano y centra el relato en su figura; porque en *El rapto*, Julita Martínez -la Leandra de Cervantes- es, por contraste con el cuento del *Quijote*, un personaje secundario.

Los acontecimientos que Ayala nos narra se desarrollan alrededor de Vicente; detengámonos en él.

Su llegada al pueblo, sus ropas, la fechoría cometida, han sido bien estudiadas con anterioridad por los críticos mencionados; fijémosnos más bien nosotros en la reelaboración del personaje clásico. El Vicente que Ayala nos presenta llega con ruido ensordecedor al pueblo, y despierta en seguida el comentario del dueño del bar: «¡Vaya pájaro!», comentario que se repetirá luego. La comparación del joven con el ave que se *posa* aquí o allí para levantar *vuelo* de nuevo, suscita varias ideas: pájaro de cuenta, pájaro raro, pájaro de presa.

Vicente habla mucho, hace amigos en el pueblo, es un tipo «simpático»:

Cháchara interminable. Al sujeto no le faltaba labio. Salió con ellos a la puerta del bar para enseñarles la motocicleta, y al —234→ Patricio Tejera le ofreció, si quería, que podía prestársela alguna que otra vez. ¿Sabía manejarla? «Es muy fácil, te prevengo». Con el Patricio se había hecho amigo en seguida. Y, la verdad sea dicha, con todos: era un tipo simpático³⁸⁸.

«Con el Patricio» hace amistad en seguida; se le ofrece, y Ayala coloca dos oraciones que más tarde se revelarán cargadas de significado: «¿Sabía manejarla?»; y a continuación, «Es muy fácil, te prevengo».

Abandona nuestro personaje la plaza y Ayala, con sus leves llamadas, intencionadas aunque casi imperceptibles, crea una atmósfera que nos prepara para entender por último al personaje.

Vicente, que ya se había encajado el casco, los anteojos, los guantes, subió a la moto y, llevando en ella a un rubito vivaracho para que le mostrara la casa de doña Leocadia, arrancó con ruido, seguido por el enjambre de la chiquillería, hasta desaparecer por una esquina de la plaza³⁸⁹.

Se lleva al rubito vivaracho a la «grupa» de la misma motocicleta que más tarde conducirá a Julita.

Comentando Fructuoso y Patricio los lujos que se permite Vicente, señalan:

—235→

...Es que, fuera de España, cualquier infeliz, hasta el último mono, puede permitirse tales fantasías³⁹⁰.

Vicente tiene mucho de *mono*, de personaje de farsa. Cuando nos narra el episodio de la casa donde vivía en Alemania y las pretensiones de la madre e hija en relación con él, dirá,

...la situación no dejaba de ser cómica, pues a veces tomaba todo ello el aire de una pantomima absurda...³⁹¹

Nuestro Vicente se mantiene dentro del marco cervantino en cuanto al tipo: también aquél era un poco el farsante de feria, cargado de «dijes de cristal», de baratijas, con mucho de histrión; pero este nuevo Vicente no sólo nos lo ofrece Ayala como una mentira exterior, sino que, según veremos, nos lleva hasta su fondo, y en ese fondo descubrimos también una falsedad, que hace de su vida «pantomima absurda».

Conversan en el bar de Anacleto; los del pueblo, no presumen, no alardean; el mismo Patricio:

...que por sí solo se las había arreglado para ser dueño del cine y accionista de la fábrica de cemento, y eso cuando no tenía todavía los treinta años; o Aniceto García Díaz, factótum en la sucursal del banco; u —236→ Obdulio Álvarez, con su taller mecánico; o el mismo chato Sebastián, que con la broma del medio huevo, quieras que no... Hasta el Anacleto, sin ir más lejos, aunque ya hombre mayor... Y ninguno se las echaba de cosa alguna; nadie presumía de nada, y por la pinta no se hubiera sacado jamás...³⁹²

Vicente, en cambio, todo alardes y falsas pretensiones, irrumpe en el círculo y logra trabar especial amistad con Patricio. Sus charlas con él, más que tales, son *confidencias* con ribetes de chisme femenino, porque las cosas que a él le cuenta «a nadie más se las contaría». Vicente cuenta, es una nueva princesa Sherezada, porque

...cualquiera que el cuento fuere, había de ser como el de *Las mil y una noches*...³⁹³

Y contando cuento dentro del cuento hace amigos, aunque

Su mejor amigo, su confidente, vino a serlo muy pronto el Patricio Tejera. «Te parecerá extraño, Patricio -le decía-; y extraño lo es, no hay duda; pero desde la primera vez que nos vimos, ¿te acuerdas?, cuando llegué yo con la moto a tomarme una cerveza en el bar porque venía muerto de sed, y tú estabas allí con los otros, desde —237→ ese momento supe yo, no sé cómo, que tú y yo íbamos a hacernos amigos.

Y eso que tú entonces, ¡confiésalo!, me miraste con algún desprecio, como quien dice: "¡Vaya tiparrajo!" No lo niegues: al principio te hice una impresión más bien mala que buena; pero yo, a pesar de ello, no sabría decir por qué, comprendí en seguida que seríamos amigos. Y ya lo ves: así ha sido. Muchas de las cosas que a ti te cuento, a nadie más se las contaría. Te las cuento a ti porque estoy seguro de que interpretas, y no vas a pensar mal. ¿Crees tú que, digamos, a una cosa por el estilo de eso que acabo de contarte ahora no le sacarían punta, en mi contra, los otros? Por envidia, ya sé; pero...»³⁹⁴.

El párrafo no tiene desperdicio; cambiando el nombre de Patricio por el de María, Teresa, Amada Eugenia, tendríamos un «cortejo» en toda regla; manteniendo el de Patricio, se trata del intento más completo y a fondo de *persuasión*.

Vicente le cuenta acerca de una casa de familia alemana donde estuvo alojado y donde madre e hija se lo disputaban. Sobre este aspecto anota Ellis con toda sagacidad:

...in avoiding intimacies with women in Germany, he touches on an area not mentioned by Cervantes' protagonist...

—238→

...He develops a relationship between Vicente and Patricio in which Vicente's cynical, misogynic attitude is emphasized...³⁹⁵

Coincidimos con Ellis y disentimos de la opinión de García Montoro, quien señala en su estudio:

El Rapto presupone las relaciones entre hombre y mujer y entre hombre y hombre que suelen encontrarse en las sociedades mediterráneas (España, Italia, Grecia, los países árabes, e incluso Francia...).

...Sospechamos, por lo tanto, que la conducta de Vicente de la Roca resultará no sólo *shocking*, sino casi inteligible en los países anglosajones y en Alemania...

Vicente de la Roca pertenece a ese tipo meridional de hombre que sólo se siente bien entre los hombres, que desconfía de la mujer.

Todo su afecto se dirige a Patricio, le preocupa la opinión

de Patricio. Quiere influirlo para que venga con él a Alemania, pero no le importa nada lo que de él piense Julita, lo que ella haya podido sentir.

Vicente se ha anotado un triunfo en la lucha con esa adversaria permanente, la mujer, quien según el proverbio español debe estar con «la pierna quebrada y en casa». Los sentimientos de Vicente hacia Patricio expresan esa solidaridad y ternura —239→ entre varones que parecen evocar -no se nos malentienda- el campamento dorio³⁹⁶.

Vemos, sí, que todo el «afecto» de Vicente se dirige a Patricio, pero entendemos que Ayala en esta novela está muy lejos de explorar esas relaciones de «solidaridad y ternura entre varones» como mera evocación del «campamento dorio».

Vicente sigue narrando *su cuento* y nos informa de cómo resolvió el problema planteado por la competencia de las dos mujeres en Alemania. ¿Cómo? Eludiendo a ambas; y sus comentarios a Patricio una vez concluido el relato son altamente expresivos:

...si quieres que te diga la verdad, Patricio, las mujeres no valen la pena de que por ellas..., ¿tú entiendes? Una cosa que yo nunca he comprendido es cómo hay quien se deja envolver por las mujeres...

...me escabullí de entre las garras de aquellas harpías y volví a respirar a mis anchas. ¡Se crearán las mujeres que le gusta a uno que lo anden persiguiendo! Conmigo van listas: me las conozco demasiado bien. Y si te he contado todo eso, Patricio, ha sido para que te des cuenta de cómo son y no te dejes engañar, pues aquí en España usan de mayores disimulos y resulta más difícil, por consiguiente, descubrirles las trazas³⁹⁷.

—240→

Las frases de Vicente están cargadas de odio a «la mujer»; habla de «las alemanas» o de «la Julita», pero en sus labios se da en seguida el salto hacia la generalización, de la cual los casos referidos funcionan como ejemplos; no es el hombre dolido por tal o cual desengaño; es más bien un «competidor que necesita *depreciar la mercancía de la competencia*, para poder venderle «la propia» al Patricio.

Terminando el relato de Vicente sobre las alemanas, Ayala nos narra algo análogo sucedido, no en Alemania, sino «aquí mismo», y que pondrá en boca de Patricio. A la manera cervantina, Ayala nos está contando un cuento dentro del cuento. Del mundo de Patricio y Vicente en el pueblo fuimos trasladados al hogar de Herr Schmidt en

Alemania; ahora damos el salto de regreso y volvemos con Patricio al mismo pueblo para contemplar un caso «bastante parecido» que ocurrió «no hará ni dos años».

Concluye Patricio su anécdota, y entonces Vicente remacha sus opiniones sobre las mujeres:

- ¡Qué barbaridad! -exclamó Vicente-. ¿No te digo? ¡Y aún hay quien se fía de las mujeres! La madre hace una cerdada tan increíble, y entonces la hija va y se echa a la mala vida. ¡Cuando yo te digo! Todas son iguales.

-Eso tampoco; no hay que exagerar, ¿comprendes? Que algunas tienen el demonio en el cuerpo, es cosa sabida; pero, en cambio, cuando una mujer es de ley...

—241→

-Por si acaso, más vale no fiarse. Lo que es a mí... - insistió el otro³⁹⁸.

En lugar de la compasión que el caso suscitaría normalmente, él encuentra modo de denostar incluso a la víctima.

A continuación se nos habla de Julita, personaje construido según el modelo de Leandra, aunque en un ambiente distinto; pues hemos notado desde el comienzo que Ayala da en su novela un tratamiento diferente del cervantino tanto al asunto como a los personajes. Sobre el Vicente se insiste una y otra vez; interesa más el hombre que su hazaña, el *mentido robador*, más que el robo. Y si *la hazaña* del personaje cervantino era «dura de creer», Ayala por su parte nos suministra elementos para hacer inteligible en el plano de la racionalización y, bajo él, en el de los móviles ocultos, lo que de otro modo resulta *incomprensible*.

El Vicente del siglo XVII se llevó las joyas y desapareció; a este nuevo Vicente le ha caído en gracia Julita, porque:

...como no iba a caerle en gracia, si aquella criatura única era el centro infalible de la admiración general; si era la joya del pueblo, si todo el mundo...³⁹⁹

Sí, todo el mundo menos Vicente. La «joya del pueblo» no le interesa; su preocupación era prevenir al amigo contra las mujeres, y cuando éste le —242→ confiesa su inclinación por Julita, su reacción es elocuente, reveladora:

-Para. Para el carro, amigo. Ante todo, me parece que no basta una primera charla de dos minutos con ninguna

persona, y menos si es del otro sexo, para darse cuenta de los puntos que calza. Eso, en primer lugar. Ahora, hecha tal reserva, ya te digo que mi impresión no ha sido nada mala. Pero no es eso, Patricio. Fíjate en una cosa: yo nunca he tratado de prevenirte contra esa chica (¡si apenas la conozco todavía!). Te previne, y no dejo de hacerlo, contra la condición engañosa de todas las mujeres que, cuando menos, quitan la tranquilidad y el sosiego y te amargan la vida llenándote de cuidados y celos.

-En eso habrá cierta dosis de amargura, no lo niego; pero ese poso amargo viene tan mezclado con dulzores, que en realidad sirve para hacer más gustoso su paladeo, evitando que te empalagues -fue su respuesta.

Vicente se impacientó:

-Está bien, hombre. No te digo más. Con tu pan te lo comas... ¡Allá tú! La culpa es mía, por meterme donde nadie me llama.

Y Tejera tuvo que ponerse entonces a templar gaitas, pues lo que menos deseaba era enojar a su amigo⁴⁰⁰.

—243→

Por fin, un día el «pájaro» vuela, llevándose a Julita. Llegó a un hotel de Figueras, llenó los papeles de inscripción y después de esto lo que hizo fue coger la moto,

...montarse en ella de nuevo y salir pitando..., hasta hoy⁴⁰¹.

Varias alusiones refuerzan la vinculación de la novela de Ayala con el mundo del *Quijote*. Vicente, conversando con Patricio, se refirió a Julita como a tu «Dulcinea». Y luego, en su carta, vuelve a darle ese nombre con pérfido sarcasmo:

...la sin par Dulcinea lanzada a los caminos del mundo sobre la grupa de la motocicleta de este caballero aventurero...⁴⁰²

La carta de Vicente a Patricio contiene, aparte de la ya mencionada, otras alusiones al *Quijote*:

...Habrás podido convencerte por fin de que, puesta a prueba, tu adorada Dulcinea ha resultado igual que todas las demás. Ésa es natural condición —244→ de mujeres: desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece⁴⁰³.

De nuevo aparecen incrustadas en la prosa de Ayala frases de Cervantes: «ésa es natural condición de mujeres: desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece»⁴⁰⁴; y vuelve a citársele literalmente en relación con la virginidad intacta de Julita:

...una vez cumplida la demostración que me proponía con el rapto de esa boba infeliz, me abstuve de quitarle aquella joya que si una vez se pierde no deja esperanzas de recobrase jamás⁴⁰⁵.

Nuestro Vicente de la Roca, el que no quitó a la muchacha aquella joya «que si una vez se pierde no deja esperanzas de recobrase jamás»⁴⁰⁶, se nos va presentando ahora a través de los recuerdos que asaltan a Julita durante su viaje de regreso al pueblo. La joven rememora. Se habían encontrado frente

...yendo Julita hacia la iglesia, bien temprano, con su velo sobre los ojos y el libro de misa en la mano, se había tropezado con el forastero, justo en la placita donde está la sacristía, y de que en medio de aquella —245→ plaza se habían parado a conversar un rato.

-A ver: ¿qué es lo que querías decirme? -le preguntó ella inmediatamente.

-Quería decirte que qué es lo que haces tú aquí, metida en este pueblo. ¿No conoces la fábula de la perla en el muladar? -replicó él.

-Ni esto es un muladar ni yo soy tampoco ninguna perla -protestó, rápida, Julita.

Pero Vicente no hizo caso de su protesta. Sin molestarse en refutarla, añadió:

-Mira, yo tengo que irme ya dentro de pocos días. Si no fuera por lo que es, ya hace tiempo que me hubiera ido. Me voy dentro de unos días, y tú vas a venirte conmigo⁴⁰⁷.

El que la conversación tenga lugar *detrás de la iglesia* quiere sugerir la ilegitimidad de la unión que Vicente le propone. El triunfo fulminante del seductor se debe quizás a que lleva a cabo una «operación en frío», sin comprometerse por su parte

emocionalmente. De ahí su seguro dominio. La propia Julita en el auto que la conduce a casa, con los «ojos entornados», piensa y...

no podía convencerse de que ella, Julia Martínez, hubiera podido incurrir con tan absurda facilidad en disparate semejante⁴⁰⁸.

—246→

Entre estos recuerdos figura el de una frase con que Vicente la ha comparado a «la perla en el muladar», una evidente alusión literaria. Alberto Sánchez señaló el uso de la vieja fábula, comentándola así:

Las charlas y novelerías del forastero prenden en la aldeanita, deslumbrada ante unas perspectivas insólitas. Ella no debe malograrse en un villorrio sin salir al ancho mundo⁴⁰⁹.

Preferimos reproducir traducida la fábula de Fedro: *Un pollo a una perla*:

Buscando un pollo que comer en un muladar, halló una perla y dijo: ¡Qué cosa tan preciosa se ve perdida en lugar tan sucio! ¡Oh, si algún codicioso de tu valor te hubiera visto, ya hubieras vuelto a tu esplendor antiguo!: pero yo, que te hallé y aprecio más mi comida, ni puedo aprovecharte a ti, ni tú a mí servirme de nada.

Esto lo digo por aquellos que me entienden⁴¹⁰.

Fijemos nuestra atención en las palabras últimas que Fedro hace decir a su ave, el Pollo: «ni puedo aprovecharte a ti, ni tú a mí servirme de nada». La ironía queda implícita y para percibirla es necesario —247→ haber captado la alusión literaria: a nuestra ave, el «pájaro» de quien- había desconfiado Anacleto en el bar, a Vicente de la Roca, no podía servirle de nada la «joya del pueblo», Julita, como no podía servirle al «Pollo» de Fedro la perla hallada, porque ni era ella el alimento que su estómago apetecía ni, por eso mismo, él podía aprovecharle a ella.

Por medio de los recuerdos de Julita vemos que Vicente la había invitado a visitar con él París, Alemania, y ella respondió usando la comparación popular:

...estás más loco que una cabra...⁴¹¹

Cuando su padre acude al hotel de Figueras al día siguiente del *rapto*, va

...desolado en busca de la descarriada ovejuela...⁴¹²

Y el automóvil desde el que la muchachada rememora mientras regresa al pueblo «tragaba kilómetros para devolverla al redil». La abundancia de símiles tales parece dirigida a crear una atmósfera pastoril. Ya Ellis apunta que cierta frase

...alludes to the pastoral by recalling Garcilaso's first eclogue...⁴¹³

—248→

Ayala imita un verso de Garcilaso en cierta escena, y crea así una *paródica* Arcadia:

...Pero cuando ya la fría niebla, a través de la cual debían abordar el tema, se hubo disipado entre ellos, ambos cazadores tomaron asiento en sendos peñascos bajo un árbol y, contemplados por los perros que se habían tendido a sus pies como para escucharles, Patricio juntamente y Fructuoso⁴¹⁴, con tonos dolientes el primero, y despechados e iracundos el otro, lamentaron largamente su desengaño⁴¹⁵.

Los pastores se han convertido en cazadores, y no son sus ovejas, sino los perros quienes escuchan. Ellis anota en su estudio:

...He also shows them «contemplados por los perros que se habían tendido a sus pies como para escucharles». When Ayala thus introduces the bucolic atmosphere found in Cervantes' story, its effect, given the firmly established contemporariness of his story, is to parody their situation...⁴¹⁶

—249→

En fin, terminado el episodio, Fructuoso consuela a Patricio con esta reflexión:

...La cosa ya no tiene remedio, y es a golpes como aprenden hombres y bestias...⁴¹⁷.

Pero la novela no ha terminado; el autor nos dice que tiene su epílogo. Mencionamos antes la carta de Vicente a Patricio con ocasión de destacar las palabras del *Quijote* intercaladas en su texto. Veamos ahora qué motivos aduce en ella Vicente para justificar su conducta; cómo la explica:

...te prometo y te juro querido Patricio -escribe- que a mí me hiere tanto como a ti mismo, y aún más que a ti, el sufrimiento que he debido causarte para lograr tu curación...

...pobre Patricio, amigo mío, ya lo has visto... Sólo por tu bien, sólo movido por el cariño tan profundo que siento hacia ti, pude resolverme a hacer lo que hice: una operación todo lo dolorosa que se quiera (¡que podrías ponderarme!), pero indispensable para tu salud.

...jamás busqué ni he sacado gusto alguno, sino al contrario, el sinsabor muy grande y la angustia de saber que estarás mortalmente dolido conmigo; todo a trueque de que abandones tu perniciosa quimera y —250→ salgas del engaño en que vivías encerrado como en un hechizo.

Y la verdad desnuda es, más vale que te lo diga y lo sepas, que apenas si me hizo falta mover un dedo para que la señora de tus pensamientos se viniera corriendo tras de mí como una perra. Por supuesto desde las primeras palabras que crucé con ella cuando tú me la presentaste, me di cuenta de que así había de ser. Por eso me resultaba tan insufrible (¿recuerdas mis frases de impaciencia?, ¿las ironías que a veces se me escapaban sin poder remediarlo, y las discusiones que más de una vez tuvimos por causa de ello?); no aguantaba, repito, que tú (y diciendo *tú* ya lo he dicho todo)...⁴¹⁸

Cuando discutía con Patricio -dice él-, a causa de Julita, se impacientaba, y pudiéramos decir nosotros que se ponía «histórico»: las reacciones descritas son las de una mujer celosa de otra mujer que es rival suya, o bien las de un... Vicente de la Roca.

Insiste de nuevo, adjudica a Julita duros calificativos e invita a Patricio a probar «una cosa distinta»:

Y lo que más me sacaba de tino era el darme cuenta de que nada te ataba con tanta fuerza a la modorra de esa existencia —251→ anodina como tu absurdo enamoramiento de una chiquilla insignificante y necia. Cuando trataba yo de forzarte con amistoso empeño a que te sacudieras el polvo y te limpiaras las telarañas de los ojos, y probando al menos otra cosa distinta, salieras de tu rincón y vieras algo del mundo y ensayaras otra manera de vivir...⁴¹⁹

Como si lo anterior fuese poco, alardea nuestro *hombre* en su carta de que a Julita, «tan entera como salió de su casa la he dejado yo»; eso lo sabíamos ya, pero él agrega: «lo que a mí me interesaba no era precisamente eso...» ¿Serían acaso las joyas el interés de Vicente, como parece ser el caso con el personaje de Cervantes? Nos lo explica también en su carta exhortando a Patricio:

...ven -te lo suplico- a encontrarte conmigo. Tendremos una explicación leal y completa. Después de la cual, caso que prefieras volverte como el hurón a tu agujero pueblerino, podrás llevarte de vuelta el paquete con las joyas y dinero de tu bienamada, restituyéndoselo a su padre tan intacto como pudo recuperar antes el virtuoso tesoro de Julita misma. Este botín, el rescate de tales valores cuyo disfrute tampoco apetezco, justificaría de manera archisuficiente tu viaje y sería compensación discreta —252→ por el tiempo que hubieras perdido viniendo a verme.

Decídete, pues, querido Patricio, sin darle demasiadas vueltas en el magín. Lleno de impaciencia, espero tus noticias. Ojalá no me defraudes una vez más, que sería la última, te lo aseguro.

Tuyo siempre,

Vicente⁴²⁰.

El interés de Vicente de la Roca es Patricio mismo; y si se quedó con las joyas una vez cumplida «la hazaña» fue para dar pretexto a que éste se le reúna en Alemania. La despedida adopta la forma tradicional y estereotipada de la epístola amorosa «barata»: *tuyo siempre*.

Pero el epílogo no está realmente en la carta misma como indica Alberto Sánchez⁴²¹; pues terminada su lectura se entabla una conversación entre Fructuoso y Patricio, donde Ayala vuelve a hacer gala de un sabio manejo de las alusiones literarias, obligándonos una vez más a leer entre líneas.

Patricio muestra la carta a Fructuoso:

Tras haber leído y releído muchas veces esta carta, Patricio se quedó absorto durante quién sabe el rato en hondas reflexiones, al cabo de las cuales la volvió a meter cuidadosamente en el sobre y, echándosela al bolsillo, salió en busca de Fructuoso.

—253→

-Fructuoso -le dijo, al entrar en la oficina de su negocio-,

prepárate: vas a caerte de espaldas.

Y cerrando la puerta de la oficina, le tendió la carta y se sentó al otro lado de la mesa para esperar a que la leyera.

-¿Qué es esto? -preguntó Fructuoso a su amigo.

-Mira la firma -respondió Patricio-. Vas a caerte de culo.

Y el otro:

- ¡No! ¡No es posible! ¡Hijo de...⁴²²

Con su arte de las gradaciones sugestivas, Ayala hace que Patricio anuncie a su amigo que se caerá de espaldas; pero luego repite la frase de la caída cambiando el término. Está aquí envuelta la alusión a otro autor, Quevedo, quien en un romance burlesco, donde «Refiere él mismo sus defectos en bocas de otros»⁴²³, menciona una caída de naturaleza análoga.

—254→

Ayala nos revela en esas palabras el subconsciente de Patricio, en preludio de su posible caída. El temperamento de éste difiere mucho del de Fructuoso; así lo había apuntado desde antes el novelista con ocasión de las noticias sobre la fuga de Julita:

Fructuoso Trías, violento de temperamento y resuelto de carácter, quiso al primer pronto salir en persecución de los fugitivos para cometer con ellos una barbaridad...

...se volvió a su casa y a sus quehaceres hecho un veneno, sí, pero resignado a descargar su indignación con puñetazos sobre la mesa y malos modos a sus dependientes.

Esto, en cuanto a Fructuoso. El Patricio Tejera tenía una manera de ser más apacible, melancólica y reflexiva. Ni por un instante se le ocurrió que estuviera en su mano hacer nada de provecho⁴²⁴.

Al final, y ante los comentarios de su compañero, reacciona Patricio de acuerdo con su temperamento:

Patricio no contestaba nada. Se había puesto muy pensativo. Al cabo de un rato, Fructuoso, que había seguido mascullando insultos, le preguntó por fin:

-Bueno, ¿y qué es lo que piensas hacer?, dime.

—255→

-Pues..., no lo sé. Quizás eso -le respondió Patricio con voz apagada. -¿Qué? -Eso. Quizás lo haga, eso que tú dices⁴²⁵.

Así concluye la novelita; Patricio acaso lo haga; ¿qué? Eso, lo que «tú dices». Su perplejidad, su turbación se muestran en que se le resiste declarar que irá en busca de Vicente.

Así ha reelaborado Francisco Ayala el cuento que aparece incluido en el Capítulo LI de la Primera Parte del *Quijote*. Las coincidencias, y también las diferencias, quedan señaladas. García Montoro apuntó a este propósito:

...el rapto de Julita deja de ser, como el de Leandra, una estructura cerrada, remitida a sí misma, en la que una situación estereotipada -la seducción- cede el lugar inesperadamente a otra -el robo-, para convertirse en un *episodio* de la vida de Vicente de la Roca...

El rapto de Julita se convierte así, para usar las palabras de Barthes, en una variable dentro de un «largo saber», dentro de una «estructura de episodios»...⁴²⁶

Efectivamente, hemos contemplado un episodio más dentro de «una estructura de episodios». El relato del cabrero quedó transformado de anécdota —256→ o cuento aislado dentro de un amplio contexto literario -la historia de *Don Quijote*- en un episodio más en la vida de un personaje, el nuevo Vicente de la Roca.

Señalamos en el Prólogo algunas diferencias entre la primera edición de *El rapto* y la definitiva; en el texto de la novela se registran algunas otras diferencias que Ellis notó⁴²⁷. Indicaremos las más importantes.

De esto hace ya años. Debió de ser en el 57 ó 58, hacia la primavera, un día de trabajo como a las once de la mañana, cuando en el bar...⁴²⁸

De esto hace ya tiempo. Era del año la estación florida, un día de trabajo como a las once de la mañana, cuando en el bar...⁴²⁹

El cambio sitúa el relato en un pasado impreciso. El verso de Góngora viene -como ya dijimos- a suscitar en la mente del lector el verso siguiente, donde se oculta («mentido robador de Europa») la clave del personaje.

También el nombre de Patricio fue cambiado:

Sí, no faltó uno a quien le pareciera recordar un poco su cara. Y otro, el Tejera, Manolo Tejera, hasta...⁴³⁰.

Sí, no faltó uno a quien le pareciera recordar un poco su cara. Y otro, el Tejera, Patricio Tejera, hasta...⁴³¹.

En la primera edición el personaje se llamaba Manolo. Evidentemente, el cambio de nombres responde —257→ al deseo de acercarse más al verso imitado de Garcilaso («Patricio, juntamente y Fructuoso»), pues *Patricio* se ajusta mejor a *Salicio*, mientras que *Manolo* no corresponde fónicamente al nombre del pastor de la *Égloga*.

Otros cambios han tenido por finalidad intensificar el énfasis de una frase, destacar una oración:

En todo caso, nuestro hombre no era de éstos. Muy alto solía proclamarlo él, y a lo mejor, quien dice que no, tal vez tuviera razón, *qué demonio*.

Bajó al vestíbulo, preguntó a la dueña, discutieron varias conjeturas: que quizás habría ido a dejar la máquina en algún garage para que se la repasaran al día siguiente temprano; que si, yendo a comprar un periódico o cigarrillos, no se habría extraviado, o si acaso no se le habría ocurrido la peregrina idea de...
Cualquiera sabe.

Frases embarazadas, vacilantes y alusivas desbrozaron el dificultoso diálogo mientras caminaban campo *adelante*...⁴³²

En todo caso, nuestro hombre no era de éstos. Muy alto solía proclamarlo él, y a lo mejor, quien dice que no, tal vez tuviera razón, *¡qué demonio!*

Bajó al vestíbulo, preguntó a la dueña, discutieron varias conjeturas: que quizás habría ido a dejar la máquina en algún garage para que se la repasaran al día siguiente temprano; que si, yendo a comprar un periódico o cigarrillos, no se habría extraviado, o si acaso no se le habría ocurrido la peregrina idea de...
¡Cualquiera sabe!

Frases embarazadas, vacilantes y alusivas desbrozaron el dificultoso diálogo mientras caminaban campo *adentro*...⁴³³.

—258→

O bien se trata de la corrección de una errata al referirse en la alusiva imitación de un verso de la *Égloga* de Garcilaso:

...Manolo juntamente con Fructuoso, con tonos dolientes...⁴³⁴.

...Patricio juntamente y Fructuoso, con tonos dolientes...⁴³⁵.

En cuanto al estilo, Ayala lo maneja con la maestría acostumbrada, y consigue así no sólo situar por el lenguaje su novela en este mundo tan de *hoy*, sino además caracterizar mediante él a los personajes. Vicente es *un héroe* que llega en una moto trepidante; su ropaje era de naturaleza tal que «quitaba el hipo», en su mano izquierda lucía un «sortijón», y luego con su pañuelo «a rayas» se limpiaba la espuma de la cerveza que le había quedado en el «bigotito»; etcétera.

El vocabulario está cargado de giros populares en lenguaje coloquial; el protagonista se presenta con toda «bambolla»; parecía un «potentado»; su radio portátil era un modelo que «acababa de lanzarse»; no pensaba pasarse la vida «echando el bofe»; la alemana era de «marca mayor»; él era «perro viejo»; no quería meterse en «jaleo»; el Fígaro le «tenía sorbido el seso» a la joven; Julita no se decidía a aceptar la «candidatura» de Patricio, quien estaba «bebiéndose los vientos por ella»; él «salió pitando»; ella no podía «pegar un ojo»; Vicentico puso «pies en polvorosa»; los comentarios sobre él «le habían llenado los oídos»; ella cometió —259→ una «barrabasada», para lograr lo cual Vicente apenas tuvo que «mover un dedo».

Otras veces el vocabulario se carga de sensaciones pictóricas y la novela nos da impresiones gráficas, de cine, como las películas que contemplaban Julita y Vicente en el *Cinema Mundial*, porque nuestro personaje usa «botas lustrosas», chaqueta de «badana negra», casco «blanco», gafas «verdes»...

Cosa semejante no se solía ver todavía por esos años si no era en las películas...⁴³⁶

Muchas veces el efecto se confía a los contrastes: el cambio en el segundo párrafo de la novela, entre la primera edición y la definitiva, hizo más imprecisa la localización del relato en el tiempo, alejándole, aunque, a la vez, por contraste, se nos da la hora exacta: «un día de trabajo como a las once de la mañana». Así aparece, súbitamente, Vicente de la Roca; y al final, Patricio se asombra de haber

...quedado fascinado... por los prestigios de tal aventurero? Como un palurdo, había dejado que ese charlatán y prestidigitador de feria lo atrapara, y ahora, cuando, destapándose de improviso con espectacular golpe de teatro, desaparece por el foro y deja tan sólo el eco de una carcajada demoníaca...⁴³⁷

Es, una vez más, el hombre sumido en el desconcierto azorante de nuestro Diablo Mundo.

Capítulo IV



Fragancia de jazmines, réplica del *Canto a Teresa* de Espronceda

Pasamos ahora a la última sección que figura en las *Obras Narrativas Completas* de nuestro autor, a «Días Felices»⁴³⁸, para ocuparnos de una novelita titulada *Fragancia de jazmines*⁴³⁹, cuyo subtítulo es «Homenaje a Espronceda». Dejamos señalado al iniciar nuestros comentarios sobre los *Diálogos de Amor* que esta obra de Ayala es una alusión en forma de réplica al «Canto a Teresa»⁴⁴⁰, con citas de otros elementos del poema.

Fragancia de jazmines no es una reelaboración, como lo fueron el *Diálogo entre el amor y un viejo* y *El rapto*; su relación con la obra clásica, el *Canto a Teresa*, no es inmediata, si bien la referencia se —262→ hace explícita ya a través del subtítulo mencionado. En esta pieza nos ofrece Francisco Ayala una *réplica*; varias «claves» nos pondrán en contacto con la obra de Espronceda, especialmente la utilización por el autor de versos de *El Diablo Mundo*.

Fragancia de jazmines se publica por primera vez en abril de 1965⁴⁴¹. Respecto a esta novela y *El Diablo Mundo* ha señalado en fecha reciente Keith Ellis:

...aunque se ha aludido con frecuencia a la obra de Espronceda, ningún autor había basado la suya propia en un episodio del poema, quizá por considerar éste demasiado reciente. Francisco Ayala lo ha hecho en su cuento «Fragancia de jazmines»...⁴⁴²

Más adelante vuelve a señalar Ellis que:

El narrador en el cuento de Ayala recuerda, cinco años más tarde, la aventura amorosa que tuvo con una casada mucho más joven que él. Su relato acentúa la manera en que él condujo discretamente la aventura a su fin. Ambas obras, pues, tratan de una relación amorosa concluida...⁴⁴³

—263→

En muchos aspectos creemos que Ellis acierta con toda sagacidad; otros se le escapan, y algunos hay en los que nuestra opinión no coincide con la suya.

Por lo pronto, el crítico se refiere a esta obra como «al cuento» *Fragancia de jazmines*. Mucho se ha discutido sobre la distinción entre *cuento* y *novela*. Uno de los estudios últimos de Ayala se ocupa de este problema: el titulado *Reflexiones sobre la estructura narrativa*⁴⁴⁴. Para Ellis, *Fragancia de jazmines* sería un cuento; para nosotros, una *novela*. Detengámonos a discutirlo, ya que el asunto es en sí interesante y nos ayudará después a comprender el papel de nuestro narrador-personaje en

sus similitudes y diferencias con la voz del *Canto a Teresa*.

Ya en *El rapto* ha dejado establecidas Ayala, prácticamente, las diferencias entre los dos géneros al trasladar el cuento del cabrero Eugenio desde las páginas del *Quijote*⁴⁴⁵ a la reelaboración que supuso su *novela*.

El cuento (como el del cabrero Eugenio) nos ofrece una estructura cerrada que se centra en una situación dada. La novela a diferencia del cuento es abierta, imita la *continuidad de la vida humana* (Julita fue un episodio más en la vida de Vicente; vida que el novelista deja sin cerrar, como un moverse del personaje hacia un incierto futuro).

—264→

García Montoro ⁴⁴⁶ ha puntualizado bien que el rapto de Julita ya no era una estructura cerrada, o sea un cuento, sino

...una variable dentro de un «largo saber»,
dentro de una «estructura de episodios»⁴⁴⁷.

Y Ayala mismo indica la necesidad de:

...una distinción de principio entre el cuento y la novela, capaz de superar el criterio de la longitud del relato, demasiado mecánico y a todas luces insatisfactorio; debiendo entenderse, claro está, que una distinción de principio orienta, pero jamás cubre, la ordenación de los objetos literarios, cuya diversidad es extrema⁴⁴⁸.

Encuentra esa distinción en lo siguiente:

...la *Vida de Lazarrillo de Tormes*... es el resultado de un proyecto literario no concluido, pero al que, no obstante, la genialidad de su desconocido autor infundió perspectivas no previstas al concebirlo... parece legítima la conjetura de que el escritor se propuso en un comienzo, y éste sería su plan originario, armar con ellos una colección de anécdotas curiosas y divertidas por el estilo de otras que fueron tan del gusto de la época...

—265→

Ahora no interesan tanto al lector como ocurrencias divertidas; le interesan sobre todo, en cuanto que su protagonista es Lazarrillo, una criatura ficticia que reclama nuestra simpatía y por cuya suerte nos sentimos movidos. Esto ha cambiado como por arte de magia la índole

esencial de esos cuentos; ya no se nos presentan como estructuras autónomas, cerradas, cuyo sentido se agota en ellos mismos..., sino desempeñando la función de peripecias dentro de un proceso vital⁴⁴⁹.

En *Fragancia de jazmines* el narrador-personaje relata un episodio de su vida. Este hombre, «que ya no es joven», no se nos da como una figura plana, un personaje de cuento reducido a actuar dentro de una anécdota concreta, sino un ser viviente imaginario que, a través de sus recuerdos de hoy, nos asoma a un pasaje de su vida de ayer desde la perspectiva de la actualidad presente.

Y es la vida de ese personaje-narrador prolongada más allá de la anécdota lo que confiere al relato de Ayala su condición de *novela*.

Así, la anécdota en cuestión no es

...sino un episodio conocido entre los muchos posibles, que jalonan la carrera de una vida humana⁴⁵⁰.

—266→

En ello precisamente basa Ayala las características de la novela moderna:

...por contraste con la novela de tipo tradicional, es que en ella la narración incluye perspectivas diversas, de donde le viene una cierta y buscada ambigüedad, imitación de la que presenta la vida humana misma.

...el interés no está centrado tanto en los acontecimientos referidos como en los personajes, quienes tienden a adquirir autonomía en el sentido de prolongar su existencia, como en línea de puntos...⁴⁵¹

Fragancia de jazmines nos coloca ante el mismo tema básico que su autor desarrolla en *El rapto: el paso del tiempo*.

El título de la novelita es significativo en cuanto a otra de las preocupaciones de Ayala en relación con su «creación artística»: *el titular bien una obra*. Sus títulos son siempre precisos, sugeridores; más aún, *rebotan contenido*. (Las reelaboraciones estudiadas confirman lo dicho; recordemos lo señalado a propósito de los títulos de los *Diálogos de Amor*.)

El jazmín es una flor pequeñita, insignificante diríamos, pero cuya presencia se hace siempre notoria por el olfato. El perfume de los

jazmines lo llena todo, y una vez secas las florecitas, aún perdura su perfume. Otra flor de cualidades similares, identificable de inmediato por «su perfume» y blanca como el jazmín, es la gardenia; a ella hace referencia —267→ también Ayala en su novela. Los jazmines y las gardenias exhalan perfume tal que aun después de marchitarse puede percibirse su olor.

Leyendo *Fragancia de jazmines* suele especularse acerca de si la anécdota parte de un hecho real en la vida de Francisco Ayala, tal como surgió el *Canto a Teresa* de Espronceda de los episodios de la vida del poeta en su relación con Teresa Mancha.

Nos encontraremos aquí ante el problema de la realidad o la imaginación sirviendo de base a la creación artística.

Sabemos que el Canto es una creación poética fundada sobre una realidad⁴⁵². En el año 1828 José de Espronceda se hallaba en París. En el mismo hotel donde él se hospedaba se encontraban don Gregorio del Amo y su esposa, Teresa Mancha, procedentes de Londres. (Lisboa, señalan algunos críticos y desmiente Cáscales Muñoz, fue el lugar donde se entabló el idilio entre Teresa y Espronceda.)

Teresa huyó con el poeta, rumbo a España. Vivieron ambos un tiempo en la calle de la Cruz; más tarde Teresa abandonó a su amante; se reconciliaron luego, y volvemos a encontrarlos en Valladolid; nueva separación; entre tanto, ha nacido una niña: Blanca. Pasaron los años y Teresa enfermó; tísica, muere en Madrid. Un día, pasando el poeta por la calle de Santa Isabel, vio a través de la reja de una ventana el cadáver de aquella mujer infeliz. Y de este triste encuentro surge el *Canto a Teresa*.

—268→

En cuanto a que *Fragancia de jazmines* tenga también una base de experiencia real en la vida de Francisco Ayala, recordemos las palabras de nuestro autor:

En el prólogo a su *Cancionero*, Juan Alfonso de Baena, al definir la gaya ciencia como «una escritura o composición muy sutil e bien graciosa», establece las habilidades técnicas que debe poseer el poeta; y entre sus cualidades personales -inventividad, discreción, juicio, lectura, conocimiento de todos lenguajes, y cortesía- figura por último «que sea amador e que siempre se precie o se *finja* de ser enamorado». Se trata de poesía amorosa, y el poeta, si no está enamorado realmente, debe fingir que su poema expresa la vivencia de alguien que lo está⁴⁵³.

Cada obra lleva al lector, cuando dicha obra merece el calificativo de *artística*, a una realidad donde el ser humano *vive* un determinado momento imaginario; la anécdota o el argumento podrá ser real o ficticio, pero lo que en verdad interesa es que nos coloque ante *el hombre*, viviendo como señala Ayala, en «tensión temporal».

Como lectores no debemos olvidar el carácter imaginario de la obra artística, ni llevar, como suele hacerse, la creación literaria al terreno de las realidades prácticas.

—269→

José de Espronceda «está presente» en el *Canto a Teresa*, pero tenemos que saber *leer* bien, y no tomar al pie de la letra cada expresión del sentimiento del poeta; y mucho menos pretender ver en *Fragancia de jazmines* a su autor -Francisco Ayala- haciéndonos «confesiones personales».

Claro está que al mismo tiempo:

En un sentido amplio podría afirmarse que todo poetizar es autobiográfico, puesto que el poema está construido con materiales de la experiencia de su autor. Entiéndase bien: no quiere decirse con esto que el poema mismo revela al autor en el acto de su producción (ello ocurre igualmente en cualquier obra de arte, aun la más pura), sino que la operación actual de producirla con medios literarios, es decir, con palabras y frases, se cumple a base de fragmentos de la experiencia viva del autor, sean extraídos del orden de lo que le ha acontecido en el plano de sus relaciones sociales, sea de lo que ha llegado a sus oídos, de sus deseos y temores, de sus fantasías, de sus ensueños, etc.⁴⁵⁴.

Son sin duda experiencias personales las que llevan al autor a producir *su obra*, pero no estrictamente *hechos* acontecidos en su vida privada.

Así, pues, Ayala está presente en *Fragancia de jazmines*, como lo está en el resto de sus producciones —270→ narrativas, porque todo autor lleva a su obra algo de sí mismo, de su individualidad; con lo cual viene a desdoblarse en

...un autor que se incluye dentro del marco de su obra, y el hombre contingente que se ha quedado fuera para desintegrarse en el incesante fluir del tiempo⁴⁵⁵.

Ambos autores, Ayala y Espronceda, elaboran sus obras en algún modo con *experiencias vivas*, aun cuando dichas experiencias pueden ser de índole distinta; ahora bien, tengamos presente que en todo escritor

...la creación literaria trasunta, mediante una especie de alquimia o poética magia, lo que era real en pura imagen (mimesis). Admirablemente lo expresan unos versos de Fernando Pessoa,

cuando declara:

O poeta é un fingidor.

Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente⁴⁵⁶.

Fragancia de jazmines se inicia con las preguntas que a sí mismo se hace el narrador:

¿A qué edad puede considerarse viejo un hombre? ¿A qué edad es uno lo que se dice un viejo? Así yo meditaba en tanto me afeitaba — 271→ esta mañana misma, cuando de pronto caí en la cuenta de que los compases entreoídos y medio escuchados que llegaban desde una radio lejana eran los de aquel que solía ella complacerse en llamar «nuestro» bolero⁴⁵⁷.

Los versos de Espronceda⁴⁵⁸ aparecen, como en otras obras de Ayala, embebidos en la prosa y sin destacar. Una pregunta similar a la del comienzo de la novela se hace el personaje en otros párrafos:

¿A qué edad es uno viejo?...

...¿A qué edad es uno ya viejo?...⁴⁵⁹

Dijimos antes que *Fragancia de jazmines* era una *réplica* al *Canto a Teresa*. Las preguntas del personaje, ¿A qué edad puede considerarse viejo un hombre?, ¿a qué edad es uno lo que se dice un viejo?, ¿A qué edad es uno viejo?, constituyen en efecto una respuesta en forma de interrogación a los

¡Malditos treinta años!⁴⁶⁰

—272→

de Espronceda. En la novela el narrador se pregunta a qué edad un hombre es viejo, pero no se menciona ninguna edad precisa, ni se hacen afirmaciones perentorias.

El personaje estaba afeitándose: un acto mecánico que repite, en forma cotidiana, siempre lo mismo; pero de pronto escucha algunos compases de un bolero que le llegan desde una radio lejana y la música trae a su memoria el recuerdo de ella, una mujer. Él se afeita todos los días, pero, hoy, precisamente hoy, una música le trae el recuerdo. Son compases que vienen desde el pasado; tanto que:

...Tardé un poco en reconocerlo; hacía tanto rato que pugnaba por atraer mi atención como un niño tímido y porfiado, y yo no terminaba de reconocerlo. Pero sí, claro: era *Fragancia de jazmines*, nuestro bolero. Por aquel entonces esa pieza estaba en plena boga, y a ella le gustaba muchísimo. ¡Quién sabe qué fibras tan sensibles haría vibrar en su alma! Le divertía cantarme (a la vez que me miraba de soslayo con intención juguetona) sus promesas trémulas de amor eterno - «¡jamás, jamás, jamás!»-; y yo me burlaba cariñosamente, y ella fingía enojarse de mi incredulidad fingida.

Ahora ya casi nunca tocan nuestro bolero, ya nadie lo canta, ha pasado de moda, hay otras tonadas, y todo está medio olvidado —273→ ya. Así, cuando esta mañana -mientras meditaba yo, afeitándome ante el espejo- quiso inesperadamente llegar de nuevo a mi oído su melodía dulzona, me costó algún trabajo reconocer en él la voz amiga - ¡tan parecidas son todas esas melodías con su invariable patetismo sentimentalón!⁴⁶¹.

Le ha costado trabajo reconocer el que *fue* «su bolero». «Fragancia de jazmines» -el bolero- *estaba* entonces, antes, en boga; hoy ya casi nunca se toca esa pieza, «ha pasado de moda»; hoy «todo está medio olvidado ya». Apenas tienen olor los perfumados jazmines, su fragancia se ha perdido en el tiempo, se ha olvidado. Aquella melodía que era la música común, que hacía vibrar en *ella* «las fibras» sensibles mientras decía: «¡jamás, jamás, jamás!», y la canción repetía: «¡Jamás, mi amor, jamás te olvidaré!»; ese bolero de melodía dulzona, a él le ha costado trabajo reconocerlo *hoy*, porque

...¡tan parecidas son todas esas melodías con su invariable patetismo sentimentalón!...

No creemos como Ellis que el personaje se «burla» de los viejos boleros en general. Veamos exactamente su cita:

...Lejos de estar atormentado por el recuerdo de su aventura, la evoca con dificultad —274→ cuando, mientras se está afeitando y preocupado por su apariencia de viejo, oye sin reconocerlo inmediatamente un viejo bolero que había sido la canción de él y su amada. Esta distancia que le permite burlarse de los viejos boleros en general por su «invariable patetismo sentimentalón»

corresponde a la distancia que él pretende mantener durante todo el tiempo de la aventura...⁴⁶².

Lo que sucede es que por el transcurso del tiempo la canción se ha ido «olvidando», se ha ido alejando. La música popular, acaso una de las expresiones más elocuentes de una época, un grupo generacional o una situación personal, es también -por ello mismo- lo que más cambia o se vacía de significado al pasar el tiempo. Una melodía, un bolero, pueden cargarse de sentido en un momento dado, al asociarse con las emociones de nuestra experiencia vital⁴⁶³. Al cabo de los años, cuando ya «casi nunca» la tocan, puede nos cueste trabajo reconocer sus «compases», pero puede también que éstos, una vez identificados, hagan resurgir ante nosotros recuerdos que quizá creíamos perdidos. Recuerdos que no son iguales para todos, que adquieren un significado subjetivo:

—275→

Y oyóse en seguida lánguida armonía,
Música suave, y luego una voz
Canto, que el oído no la percibía,
Sino que tan sólo la oyó el corazón.⁴⁶⁴
[...]
Hay una voz secreta, un dulce canto,
Que el alma sólo recogida entiende,
Un sentimiento misterioso y santo
Que del barro al espíritu desprende;
Agregte, vago y solitario encanto
Que en inefable amor el alma enciende,
Volando tras la imagen peregrina
El corazón de su ilusión divina⁴⁶⁵.

El bolero, pues, trajo a la memoria de nuestro protagonista el recuerdo de una mujer.

...De pronto, distraído como estaba en mis vagos pensamientos, sentí dentro la punzada agridulce: ¡Jamás, mi amor, jamás te olvidaré!: Y a partir de ese instante los fantasmas traviesos de nuestro pasado, un eco de tu risilla inocente y picara, la gardenia blanca sobre aquel vestido tuyo de seda carmesí, los gruesos rizos negros, pesados como racimo de uvas sobre la tersa blancura de tu frente, el cuidado absorto con que te pulías las uñas cuando estabas enojada y querías disimularlo, y tantas otras escenas de nuestra

costumbre clandestina acudieron en tropel a mi memoria...⁴⁶⁶

—276→

De aquel «jamás te olvidaré» no quedan más que «los fantasmas traviesos» de un pasado común. Fantasmas; aquellos hechos concretos son hoy vagos, se han alejado en el tiempo, han perdido su realidad inmediata y él sólo recuerda... «la gardenia blanca», «el vestido carmesí», los «rizos negros»...; notas de color, fragmentos dentro de un pasado, de algo vivido y también olvidado. De todo ello le queda un perfume agradable, el recuerdo de una gardenia, una fragancia de jazmines.

Ellis señaló que ambas obras, la de Ayala y la de Espronceda, tratan de una «relación amorosa concluida»⁴⁶⁷; en efecto, así es. Espronceda escribe el *Canto a Teresa* después de la muerte de Teresa Mancha; Ayala sitúa a su personaje contándonos hechos de hace cinco años atrás:

Pero de entonces acá han pasado cinco años más; cinco años más han pasado. Para sorpresa mía, cuando esta mañana el irónico ¡Jamás, jamás! de una radio vecina vino a despertar esas memorias adormecidas, y me puse a echar cuentas y repasé fechas, pude comprobar que hoy precisamente (¡qué casualidad!; precisamente hoy) se cumplen los cinco años de nuestra separación. Tal día como hoy fue, hace cinco años, sí; hoy es el aniversario... «¿Dónde estarás, corderito mío?» Yo la llamaba corderito porque sus ojos, aunque celestes, eran -son- muy redondos, muy vivaces —²⁷⁷→ y muy tiernos, como los de un cordero; y su frente, ancha, tenaz; y su cuerpo, pequeñito, lleno, tibio, gracioso. ¡Pobre corderito mío! Me pregunto si acaso ella no habrá recordado también hoy este aniversario; si no habrá venido a recordarle nuestras horas de abandono, y de amor, y de caricias, alguna canción de aquel tiempo, quizás esa misma *Fragancia de jazmines*, ¿por qué no?; u otra cosa cualquiera, ¡quién sabe!: el ruido de unos pasos en la calle, o un aguacero repentino como el que estaba cayendo, cinco años hace, en el momento en que ella se metía en su automóvil y se alejaba para siempre de mí sin tan siquiera volver la cara⁴⁶⁸.

...Otros cinco años han volado desde entonces; cinco años más: hoy se cumplen. Casualmente ha venido a recordármelo una piececita hace tiempo pasada de moda: nuestro bolero *Fragancia de jazmines*... La amputación fue terrible, pero -hay

que confesarlo- necesaria. Hoy, ya, la herida no duele. Tan cruel cirujía evitó en su momento -¿qué duda cabe?- la amenazadora gangrena de los años y desengaños, dejándonos -a mí, y supongo que también ella- no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices⁴⁶⁹.

—278→

Ambas situaciones se refieren al pasado. Dice Ellis respecto del uso de los versos de Espronceda en la prosa de Ayala:

...el narrador de Ayala declara que su acción: «evitó... la amenazadora gangrena de los años y desengaños, dejándonos -a mí, y supongo que también a ella- no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices». Esta afirmación, en la que incluye un verso de Espronceda, presenta un contraste notable con el principio del «Canto a Teresa» de donde ese verso procede:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido?

Además, en la frase «Me pregunto si acaso ella no habrá recordado también hoy este aniversario; si no habrá venido a recordarle nuestras horas de abandono, y de amor, y de caricias», hay una cita literal de los versos de Espronceda:

Y aquellas horas dulces que pasaron
Tan breves, ¡ay!, como después lloradas,
*Horas de confianza y de delicias,
De abandono, y de amor, y de caricias*⁴⁷⁰.

—279→

Los versos⁴⁷¹ establecen de nuevo una relación explícita con el *Canto*, ayudando al mismo tiempo a destacar sus diferencias. En el poema de Espronceda el recuerdo es «hiel»; el poeta se expresa con exaltación romántica, las relaciones entre él y Teresa tuvieron consecuencias

funestas, y todo ello impregna el *Canto* de amargura.

¿Por qué volvéis a la memoria mía.

Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazón herido?
¡Ay! que de aquellas horas de alegría
Le quedó al corazón sólo un gemido,
¡Y el llanto que al dolor los ojos niegan.
Lágrimas son de hiél que el alma anegan!

[...]

¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías,
¡Ah!, ¿dónde estáis que no corréis a mares?
¿Por qué, por qué como en mejores días
No consoláis vosotras mis pesares?
¡Oh!, los que no sabéis las agonías
De un corazón que penas a millares,
¡Ah!, desgarraron, y que ya no llora,
¡Piedad tened de mi tormento ahora!

—280→

¡Oh, dichosos mil veces, sí, dichosos
Los que podéis llorar! Y, ¡ay!, sin ventura
De mí, que, entre suspiros angustiosos,
Ahogar me siento en infernal tortura.
Retuércese entre nudos dolorosos
Mi corazón, gimiendo de amargura...
También tu corazón hecho pavesa,
¡Ay!, llegó a no llorar, ¡pobre Teresa!

[...]

Y llegaron en fin. ¡Oh! ¿Quién, impío,
¡Ay!, agostó la flor de tu pureza?
Tu fuiste un tiempo cristalino río.
Manantial de purísima limpieza;
Después torrente de color sombrío,
Rompiendo entre peñascos y maleza,
Y estanque, en fin, de aguas corrompidas,
Entre fétido fango detenidas.

[...]

¡Y tan joven, y ya tan desgraciada!
Espíritu indomable, alma violenta,
En tí, mezquina sociedad, lanzada
A romper tus barreras turbulentas;
Nave contra las rocas quebrantada,
Allá vaga, a merced de la tormenta,
En las olas tal vez náufraga tabla,
Que sólo ya de sus grandezas habla.

[...]

¡Oh, cruel! ¡Muy cruel! ¡Martirio horrendo!
¡Espantosa expiación de tu pecado!

¡Sobre un lecho de espinas maldiciendo.
Morir el corazón desesperado!
Tus mismas manos de dolor mordiendo,
Presente a tu conciencia lo pasado.
Buscando en vano con los ojos fijos
Y extendiendo tus brazos a tus hijos.
¡Oh, cruel! ¡Muy cruel!... ¡Ay!, yo, entretanto,
Dentro del pecho mi dolor oculto,
—281→
Enjugo de mis párpados el llanto
Y doy al mundo el exigido culto;
Yo escondo con vergüenza mi quebranto,
Mi propia pena con mi risa insulto,
Y me divierto en arrancar del pecho
Mi mismo corazón pedazos hecho⁴⁷².

En Espronceda hay gemidos, agonía, infernal tortura, sobre todo una Teresa que de cristalino río pasó a ser fétido fango, es la mujer caída; «joven y ya tan desgraciada», quebrantada, rota. El poeta habla de «arrancar del pecho / mi mismo corazón pedazos hecho».

Refiriéndose a su exaltación extrema, dijo Moreno Villa que el *Canto a Teresa* es

...el grito romántico más agudo y sostenido de
cuantos se oyeron en la península...⁴⁷³

Y Casaldueiro comenta:

...relación amorosa hecha de entregas
apasionadas, de desfallecimientos y
recriminaciones⁴⁷⁴.

En ambas obras, el poema y la novela, se trata de relaciones adúlteras. En el *Canto* las consecuencias de la pasión exaltada por parte de ambos protagonistas —282→ llevaron primero a Teresa a la ruptura de su hogar; y más tarde, al producirse el fracaso -normalmente previsible- del nuevo lazo entre los amantes, van a surgir esos funestos resultados.

En la novela, tales consecuencias de naturaleza funesta han sido evitadas por haberlas previsto el personaje. Las relaciones terminaron, se cortaron, sin haberse producido la ruptura del hogar de la mujer y su *Otelo*. La amargura que impregna el poema es sustituida en *Fragancia de jazmines* por un tono de melancolía.

...me quedé muy desconsolado, pese a mi
temor de que una mirada última nos pudiera llevar

a un nuevo abrazo y ese abrazo significara (como lo hubiera significado: ¿a qué engañarse?) cambiar la cruel resolución que tanto trabajo nos había costado adoptar. Pues la verdad es que nos encontrábamos ya en el límite y no cabían más postergaciones; ya no había plazo posible: si al siguiente día no tomaba el avión yo solo, tendríamos que escaparnos los dos juntos, rompiendo con todo. Más plazo ya no cabía. Nuestro secreto había trascendido: bien fácil era leerlo en las ojeadas reticentes de todos los conocidos alrededor nuestro. Hasta su Oteló empezaba a soliviantarse sin que bastaran las artes engañosas de ella para apaciguarlo.

Si la quería más que yo o no, eso no lo sé. Sé que él, su Oteló, era joven y buen —283→ mozo; que tenía ante sí un porvenir brillante, y que, aun con sus recursos actuales, le proporcionaba un nivel de vida, comodidades y lujos que yo jamás hubiera podido ofrecerle. Y siendo así, cada vez que contemplábamos la perspectiva de cometer una barbaridad, liarnos manta a la cabeza y, a costa de un formidable escándalo, romper con todo lo que fueran trabas para la felicidad completa de nuestro gran amor, me esforzaba yo por hacerle ver las cosas bajo la luz fría de la razón, no para disuadirla ni desanimarla, sino para que el paso, si llegábamos a darlo, fuera con una conciencia clara de sus consecuencias todas, y muy resueltos a afrontar los ineludibles sacrificios.

Pero ¿cómo no había de importarle? Se quedó muy callada, y al cabo de un rato sentí sobre mi pecho algunas lágrimas calientes deslizándose hacia el costado. ¡Pobre corderito! De seguro, en su mente acosada por mis reflexiones estaba pintándose el cuadro de un triste futuro donde, a las penalidades de una vida sacrificada por amor, hubiera venido a juntarse la inevitable miseria física de los años⁴⁷⁵.

El narrador de Ayala está lejos del ímpetu romántico de Espronceda: «¡Siempre juguete fui de —284→ mis pasiones!»⁴⁷⁶; de los desbordados arrebatos del *Canto a Teresa*.

El romántico aspiró a detener el tiempo, a vivir en un mundo sin horas ni medidas; se empeñó en afirmar la utopía y la ucronía:

Que yo como una flor que en la mañana

Abre su cáliz al naciente día,
¡Ay!, al amor abrí tu alma temprana
Y exalté tu inocente fantasía.
Yo, inocente también, ¡oh, cuan ufana
Al porvenir mi mente sonreía,
Y en alas de mi amor con cuanto anhelo
Pensé contigo remontarme al cielo.
Y alegre, audaz, ansioso, enamorado,
En tus brazos en lánguido abandono.
De glorias y deleites rodeado,
Levantar para tí soñé yo un trono:
Y allí, tú venturosa y yo a tu lado.
Vencer del mundo el implacable encono,
Y en un tiempo sin horas y medida
Ver como un sueño resbalar la vida⁴⁷⁷.

Pretendió, en fin, remontarse en alas de su amor «al cielo»; volar como Ícaro para, al final, caer desplomado en la catástrofe:

[...]
Truequese en risa mi dolor profundo...
Que haya un cadáver más, ¡que importa al mundo!⁴⁷⁸

—285→

El autor contemporáneo tiene, en cambio, una conciencia madura del tiempo y sus efectos destructores, y, por ello, evita en su personaje la mencionada catástrofe. El narrador se nos presenta como figura muy *madura*, evitándose así las desastrosas consecuencias en perspectiva, pues nuestro hombre posee ante todo conciencia clara de los efectos del paso del tiempo. La muchacha, en cambio, «ella», menos reflexiva, más joven, quiere negar tales efectos:

...Tú no eres todavía ningún viejo; te prohíbo que vuelvas a repetirlo, creí oírte replicarme una vez más con el cómico ceño fruncido y el rigor de una dulce severidad en tus preciosos ojitos azules.

...¡vivir al lado tuyo! -ponderaba, apretando contra mi pecho su cabeza, cuyos rizos hermosos me divertía yo en peinar suavemente con mis dedos-. A tu lado, así -ponderaba-; así para

siempre.

-¿Para siempre? Ni siquiera eso, querida; para unos cuantos años, muy pocos. Después de unos pocos años, ¡se acabó! ¿No piensas tú, corderito mío, en la diferencia de edad que nos separa?

- ¡Que no pronuncies esa palabra! Nada nos separa; nada podrá nunca despegarme de ti - exclamó vehementemente. Y con obstinación, apretaba su frente desnuda contra mi pecho.

—286→

Pero insistía yo:

-Tus amigas, lo sabes muy bien, van a hacerse cruces: ¡disparate semejante!, ¡y con un viejo!

-Te prohíbo, ¿me oyes?, que vuelvas a decir eso -protestaba, gritaba casi-. Eso no es verdad. Detesto oírte decir. Tú no eres ningún viejo.

-Para tus ojos cariñosos no lo seré; pero, dime, ¿cómo han de verme los ojos de la malevolencia ajena? ¿No te zumban ya los oídos con la rechifla? Imagínate los comentarios.

-¿Y qué me importa a mí? ¿Qué me importa?...⁴⁷⁹

Nuestro autor, como decíamos, es consciente de que el amor es una aspiración a lo absoluto y eterno -recordemos las promesas de *amor eterno*, «el jamás te olvidaré»-, pero sabe que sin embargo, este amor se da en las condiciones de la temporalidad, o sea dentro del proceso histórico, en el transcurso de la vida humana, en lo concreto. Existe, por lo tanto, una contradicción entre el movimiento hacia lo absoluto y eterno y lo inevitable de la decadencia y la degradación que el tiempo trae consigo. De aquí es que surge el final desastroso de Teresa Mancha; enferma, tísica, abandonada por sus hijos, sola, en contraste con el final de *Fragancia de jazmines*, donde el personaje reconoce que —287→ «la amputación fue terrible», que la cirujía fue *cruel*, pero

Hoy, ya, la herida no duele⁴⁸⁰

y él conserva -supone que también ella- una «memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices».

Nuestro personaje no aparece sumido en la «desesperación» del héroe romántico, aunque por supuesto queda en él «la punzada agri dulce», o mejor aún, la melancolía que impregna el relato; la renunciación.

Se fue sin haber vuelto la cabeza siquiera.
¡Bien hecho! ¿Acaso no era asunto concluido?
Pues ¡asunto concluido! Seguramente se iba odiando al mundo entero, y tal vez odiándome a mí por estar en ese mundo que odiaba. O a lo mejor es que la pena le apretaba la garganta, igual que a mí, y no se quiso arriesgar a echarme una mirada última de despedida antes de meterse en el auto, sabiendo como lo sabía que yo estaba viéndola partir y que ansiaba -aunque también la temía- esa mirada última...

...dentro de unos instantes ya estará para siempre fuera de mi vida.

¡Doloroso desgarrón!...⁴⁸¹

—288→

Es el *desgarrón* que también mencionó Espronceda, pero expresado en dos tonos muy diferentes. En Espronceda todo es exaltación, porque el romántico exagera los sentimientos; en Ayala, por supuesto, la renunciación no es precisamente motivo de felicidad, no podría serlo, porque la novela es imitación de vida, y en la vida la renuncia es más bien una fuente de frustración y dolor. En la novela de Ayala queda la melancolía; y como música de fondo, la melodía de un bolero.

El Diablo Mundo tiene también un fondo musical; se inicia con el «coro de demonios» que preludian no el recuerdo melancólico del poeta, sino su desesperación:

Segundo coro: Ya la esperanza a los hombres
Para siempre abandonó.
Los recuerdos son tan sólo
Pasto de su corazón.
[...]

Tercera voz: Marchitaré la hermosura.
Rugaré la juventud,
El alma que nació pura
Renegará la virtud,
Maldecirá de su hechura⁴⁸².

Señaló también Ellis la «angustia» de Espronceda en el *Canto a*

Teresa:

—289→

...La compasión de sí mismo le conduce a una angustia completa:

Y me divierto en arrancar del pecho

Mi mismo corazón pedazos hecho,

y al desprecio de un mundo que puede continuar funcionando libre de cuidados a pesar de la enormidad de su sufrimiento:

Que haya un cadáver más,

¡que importa al mundo!⁴⁸³.

Para este crítico:

...Hay por lo pronto algunas coincidencias superficiales entre las dos obras. Los dos narradores conocen a sus amadas mientras viven en países extranjeros, y la amada del narrador de Ayala, con sus «preciosos ojitos azules», tiene parecido físico con Teresa...⁴⁸⁴

Efectivamente, las relaciones entre Teresa y Espronceda comenzaron en el extranjero, fuera de España; y el personaje de Ayala fue presentado a «ella» y su «Otelo» en «una de esas reuniones medio sociales, medio profesionales», en casa del joven matrimonio, mientras él estaba «de paso en el país».

...en su casa bonita, en su papel de dueña y anfitriona, en los amigos reunidos allí con tan ostensible alegría y hasta en la presencia —290→ inesperada de este forastero -yo- que uno de ellos le había llevado; de este señor que, en aquel momento del saludo, reteníéndole un poco la mano, exageraba lo feliz de la oportunidad y ponderaba el gran honor, etcétera. Escaparse ahora, a los pocos meses de habernos conocido, conmigo, con aquel señor forastero...⁴⁸⁵

Según Ellis:

...El narrador de Ayala muestra una conciencia aguda de un medio ambiente definido, y construye su relato, que es realmente la explicación de sus motivos para terminar con la aventura, sobre una declarada percepción de la fuerza de las costumbres sociales. Dice que teme la reacción adversa de la sociedad a la conducta de la mujer teniendo en cuenta la diferencia de las edades y el descenso de posición de su amada, pero sobre todo el escándalo de adulterio...

...Sus obras suelen tener ambientes sociales precisos que él, ayudado sin duda por su profesión de sociólogo, ve con gran penetración...⁴⁸⁶

No concordamos en esto. Creemos que no es la preocupación por el escándalo de adulterio lo que —291→ lleva las relaciones entre los amantes a su fin; es -como antes señalamos- la aguda conciencia del protagonista sobre el paso del tiempo y sus consecuencias. Se nos escapa también a nosotros ese «medio ambiente definido» o «ambientes sociales precisos» que señala Ellis. Para nosotros, por el contrario, el ambiente que presenta aquí Ayala es uno cualquiera, es indefinido, impreciso. Lo que interesa al novelista es presentar a un hombre, *al hombre*, inmerso en un problema inmanente a su existencia, problema planteable en todos los ambientes y en todos los niveles.

Se trata de un aspecto más en la cuestión metafísica del destino humano.

Ellis llama la atención en su estudio sobre otro detalle del personaje:

...él relata que en la misma ocasión le entregó una crucecita de granates y que «me juró que, así viviera mil años, hasta la hora de su muerte habría de llevarla colgada del cuello». «Como un voto», dijo, el aspecto animal en la imagen que sugiere «corderito» llega a ser predominante en su presentación. A este efecto contribuye mucho el uso sutil de lenguaje como «colgada del cuello» en vez de «colgada *al* cuello»...⁴⁸⁷

Tal como Ellis dice, tiene lugar en la novela una frecuente comparación con animales. Fijemos nuestra atención en las relaciones entre los amantes:

—292→

por parte de él -conciencia madura-, se produce el trato hacia la mujer en dos direcciones, una de cariño y afecto hacia *ella*, y al mismo tiempo otra, de cierto desdén, también cariñoso, hacia el objeto de su amor; de aquí la comparación con animales que, además, sitúa la obra muy en el terreno de Ayala (recordemos nuestro estudio de obras anteriores). El protagonista llama a su amante «corderito mío», «corderito inocente», «oveja apestada», y el marido la mira con «ojos de carnero degollado», mientras que ella siente a veces deseo de «atizarle un palo en el testuz»; insistiendo después el protagonista: «Entre los cuernos, ¿eh?»; (la alusión a «los cuernos» cumple aquí, por supuesto, la doble función de aludir también a la condición de marido engañado).

El mundo animal está presente asimismo -aunque de manera muy distinta a la utilizada por Ayala- en *El Diablo Mundo*:

[...]
Vago enjambre de vanos fantasmas,
De formas diversas, de vario color,
En cabras y sierpes montados y en cuernos,
Y en palos de escobas, con sordo rumor,
[...]
Del toro ardiente el mugido
Responde en ronco graznar
La malhadada corneja,
Y el agorero cantar
De alguna hechicera vieja,
El gato bufa y maulla,
El lobo erizado aulla,
Ladra furioso el mastín;
—293→
Y ruidos, voces y acentos
Mil se mezclan y confunden...⁴⁸⁸.

Más tarde anota Ellis que:

La falta de verdadera estimación para su amada culmina cuando en su última despedida revela que la consideraba solamente como un cuerpo: «Alguna vez, en la alegría de la playa, entre tantos otros bañistas, había contemplado yo a la distancia ese cuerpo querido que era en secreto mío; ahora, en la penumbra de mi habitación, lo veía cubrirse, separarse, desprenderse de mí, hacerse ajeno; y dentro de unos instantes ya estaría para siempre fuera de mi vida»⁴⁸⁹.

Preferimos referirnos a la cita textual en la novela:

Aquel día sus besos tenían el sabor salino de las lágrimas, y sus suspiros expresaban más sufrimiento que placer. Cuando por fin vi que, tras una triste ojeada al reloj, comenzaba a vestirse repitiendo, distraída, los gestos habituales, ni sé cómo pude sofocar mi congoja. Alguna vez, en la alegría de la playa, entre tantos otros bañistas, había contemplado yo a la distancia ese cuerpo querido que era en secreto mío; ahora, en la penumbra de mi habitación, lo veía cubrirse, —294→ separarse, desprenderse de mí, hacerse ajeno; y dentro de unos instantes ya estaría para siempre fuera de mi vida.

Lo interpretamos de modo diferente. Primero está la mujer dando una «ojeada al reloj», precisa alusión al *paso del tiempo*; y en seguida repite los gestos habituales, de siempre (los estaba repitiendo también él, mientras se afeitaba aquella mañana mismo, cuando la música trajo a su memoria el recuerdo). Ahora *ella* se viste y *él* recuerda, cuando en la playa, a todo sol, con *precisa claridad*, veía «ese cuerpo», «entre tantos bañistas», cuerpo que entonces era suyo. El reloj no se ha detenido; el tiempo pasa; ya no hay sol ni claridad, el *hoy* se va haciendo *ayer*. Desapareció la playa con su alegría, con su sol, están en la «penumbra» de la habitación y... ya el cuerpo se separaba, se desprendía, se hacía ajeno..., *él* tenía una clara anticipación del futuro, donde esa otra penumbra que es el tiempo borraría los contornos del cuerpo, haría posible confundir la melodía del bolero con otra, porque... son tan parecidas. Es el tiempo, alejando las cosas, bien para cerrar una herida que ya hoy «no duele», bien para, detenido en un andén -como el narrador de *El rapto-*, no distinguir con precisión a los jóvenes españoles; el tiempo, borrando las huellas de la guerra civil; el tiempo que hoy deja una memoria «dulce de aquellos días tan felices».

Como hemos venido viendo en el transcurso de la novelita, el relato toca una y otra vez la tecla de —295→ *la angustia del tiempo que pasa y sus efectos destructores*. Éste es el centro de la narración.

En *Fragancia de jazmines* Francisco Ayala nos asoma a una nueva manera o modo de abordar en forma poética ese tema común de la preocupación humana: el paso o huida del tiempo y los efectos de su fuga. Lo aborda desde la perspectiva del sujeto, un hombre concreto, que, a través de un recuerdo, nos lleva desde el presente de su vivir hacia un episodio que tuvo lugar en el pretérito.

Su vida no está terminada, es una existencia en proceso. Ayala parte de este personaje y le da un tratamiento tal en la novela que, siendo el personaje narrador un hombre *individual*, su caso, lo que a él le ha sucedido, tiene al mismo tiempo un valor trascendente, una vigencia universal.

La inquietud del paso del tiempo y sus consecuencias no es algo peculiar de los románticos ni tampoco exclusivo del personaje de esta novela. Todo hombre la siente en una u otra forma por razón del deseo último de perdurar -el sentimiento trágico de la vida, de Unamuno- ante la evidencia de la caducidad de ésta.

Señalados ya los aspectos más destacados de *Fragancia de jazmines* en relación con el poema clásico que en este caso utilizó Ayala: el *Canto a Teresa*, pasamos a ocuparnos ahora de un cuento de nuestro autor: *Una boda sonada*, que no es reelaboración ni réplica, sino un relato cuyo eje se encuentra en un verso de *La Divina Comedia*.

Capítulo V



Una boda sonada, cuento cuyo eje es un verso de Dante en *La divina comedia*

Se publicó primero en *Papeles de Son Armadans*⁴⁹⁰, pasando luego a formar parte del volumen *El As de Bastos*⁴⁹¹; y en él se pone muy de relieve la especial función que dentro de la obra narrativa de su autor cumple la cita de algún otro texto literario, pues su centro de gravedad es en este caso, como ya tuve oportunidad de señalar en un artículo⁴⁹², precisamente un verso de Dante.

Leyendo *Una boda sonada* comprendemos el alcance de la frase de Ayala cuando afirma que

—298→

...la obra de arte literaria tiene que construirse con materiales básicos cargados de sentido⁴⁹³.

En este breve cuento demuestra nuestro autor su capacidad de tocar hasta los niveles más bajos de la realidad, infundiendo en ella un sentido trascendente, pues por medio de hilos sutilísimos y conexiones casi imperceptibles nos lleva a nosotros, sus lectores, a establecer desde sus planos inferiores contacto con lo sobrehumano. Dentro de un juego de relaciones que arranca de los aspectos más aflictivos de la humanidad, nos asoma a «lo sobrenatural».

A propósito de *Fragancia de jazmines*, destacábamos la preocupación de Ayala por «titular bien» una obra literaria. En este cuento la narración queda colocada bajo el epígrafe más apropiado, y con ello la cita de la *Divina Comedia* que cubre el punto climático de toda acción viene preparada desde el título mismo.

La expresión *una boda sonada* significa tanto como una boda de rumbo, un triunfo social, según lo describirá en su reseña periodística «pre-fabricada» el personaje más importante del cuento. Pero en el adjetivo «sonada» se da una anticipación de los efectos sonoros que prevalecen y dan el tono a toda la obrita. Hay, pues, en el título un

deslizamiento irónico desde la boda, que viene a ser —299→ desenlace de la acción, hacia la causas que condujeron hasta este desenlace feliz. Y éstas se encuentran expresadas y sintetizadas en el hecho descrito mediante las palabras del Alighieri.

El cuento comienza con la presentación del personaje masculino, a quien su autor caracteriza en los siguientes términos:

Se llamaba Ataíde, Homero Ataíde; pero desde sus tiempos de la escuela le decían todos «Ataíde», porque, siendo dueño su padre de una modesta empresa de pompas fúnebres, nadie renuncia a hacer un chiste fácil a costa del prójimo. Por lo demás, a él le importaba poco, lo tomaba por las buenas, no se ofendía. ¿Ataíde? Pues muy bien: Ataíde. Eso es lo que a todos nos espera, después de todo, puesto que mortales somos. Pero si su apellido sugería tal *memento*, ¿por qué no reparaban también en el presagio de su nombre de pila, Homero? Este nombre le había sido otorgado a iniciativa de su tía madrina, doña Amanda, y en verdad que por una vez el horóscopo de la dama no resultó vano: el recién nacido lo había hecho, como el tiempo vendría a demostrar, para poeta; quizás no muy grande ni famoso, pero poeta de todos modos...⁴⁹⁴

El sistema de relaciones complejas a que antes aludíamos se observa desde el principio, pues Ayala —300→ con toda maestría nos ofrece aquí un magnífico juego de contrastes. El personaje, desde su nombre mismo, apunta por un lado hacia la poesía: este nombre le fue dado por su tía madrina, aunque

...puede ser que la buena señora ignorase todo acerca de Homero el de la *litada*, y váyase a averiguar de dónde se sacó el nombrecito para su sobrino...⁴⁹⁵

Y su apellido, Ataíde, que desde la escuela transformaron todos en «Ataíde», alude por otro lado a lo sórdido de la muerte socializada, ya que «siendo su padre dueño de una modesta empresa de pompas fúnebres»...

Apoyándonos en las palabras de Ayala habíamos señalado que la obra literaria «tiene que construirse con materiales básicos cargados de sentido»; y en efecto, esos materiales, esas palabras, están organizados aquí dentro de un contexto verbal,

...cuya eficaz belleza los preserva transformados en el ámbito exento de la ficción poética...

Las palabras de que está hecha la obra de arte literaria comunican -y éste es su sentido, esto es lo que significan-

experiencias humanas, pero experiencias privilegiadas por el artificio que, encerrándolas dentro de una forma poética, las remite a la —301→ esfera imaginaria, donde quedan aisladas y preservadas, manteniendo una virtud permanente⁴⁹⁶.

La selección y disposición de las palabras en este cuento conducen a una auténtica creación para construir una estructura compleja destinada a destacar las debilidades de la condición humana. Para lograrlo, Ayala nos somete a un constante *juego de contrastes*, que iremos subrayando en el estudio de la narración.

Sigamos algunos de esos hilos sutilísimos que la tejen. Homero, para quien el *horóscopo* «no resultó vano», es poeta en una «*mortecina* capital» con «pocas oportunidades de brillar» para su *estro*; y terminará siendo el esposo de una de las *estrellas*, Flor del Monte, que competía con la otra luminaria, Asunta. Su tía doña Amancia, «la pitonisa» dedicada a —302→ las artes adivinatorias, a «los misterios de la cabala», en su consultorio profesional con su

...estatuilla de Buda, el búho disecado en el fanal de la cómoda, el cromo de las Animas, la bola de cristal, los naipes y demás polvorientos adminículos de su oficio⁴⁹⁷,

tiene el «alias» de Celeste Mensajero,

...Doña Amancia, su tía, *alias* Celeste Mensajero, practicaba, por *módico estipendio*, las artes adivinatorias en un gabinete o consultorio instalado en el mismo edificio de la funeraria, aunque -eso sí- con entrada independiente y sobre la otra fachada...⁴⁹⁸,

y de este modo el elemento sobrenatural grotesco no aparece solamente en el momento climático de la narración, sino que viene preludiado desde el comienzo. Ayala construye artísticamente su obra y nos conduce por medio de leves «llamadas» hacia el momento cumbre.

Nos encontramos después con otro personaje, el empresario que ha contratado a la bailarina Flor del Monte, y cuyo nombre es Asmodeo. Este nombre es el de un diablo menor; concretamente, el nombre que recibe *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara en la traducción de Lesage⁴⁹⁹. El espectáculo ofrecido por Asmodeo,

...organizador y empresario..., consistió en presentar al público dos figuras de categoría equivalente, y destacarlas por igual entre números de relleno: juegos malabares, un prestidigitador, perros amaestrados y quién sabe qué más

bagatelas, que a su tiempo -esto es, a la segunda semana fueron sustituidos por un ventrílocuo, una médium, un equilibrista, etcétera⁵⁰⁰.

—303—

Todo lo antes citado apunta también hacia la esfera de lo sobrenatural barato.

Del mismo modo que Ayala prepara desde el principio el marco de lo sobrenatural grotesco que culminará con el espectáculo del baile en intencionada imitación del personaje dantesco -el demonio en la *Divina Comedia*-, llegando así al clímax de la *explosiva detonación*, ésta viene preparada también mediante diversas alusiones a lo *sonoro*, que muchas veces se instrumentará apelando a imágenes marciales, con lo cual la «explosiva detonación» queda incluida en un ambiente de guerra paródico; y así, al elevar la tensión emocional, al introducir «la guerra» entre las estrellas Flor del Monte y la Criolla de Fuego, al dividir en «bandos enemigos al público de la sala», o mejor aún, «a la ciudad entera», asegura nuestro autor todo el efecto del *disparo*, que podemos calificar de cómico o ridículo.

El empresario es dueño de dos cines y de dos confiterías; era

...entusiasta del principio competitivo como raíz de los negocios, y poseía innegable habilidad para explotar la tendencia humana de asumir parcialidades⁵⁰¹.

Presenta en sus teatros a dos «estrellas» que se disputan el «favor de los espectadores». La guerra ha sido declarada entre ellas, «Flor del Monte y la Criolla de Fuego, la Criolla de Fuego y Flor del Monte»; ha conseguido Asmodeo su propósito de —304— crear la rivalidad. Las mujeres compiten, aunque en «ese terreno» la Criolla lograba aplausos *frenéticos*

...con el meneo y final exhibición de aquellas tremendas vejigas de pavo, con que hubiera podido amamantar a los gigantones del Corpus...⁵⁰²

Flor es diferente, en «ese terreno jamás iba a ponerse a competir con la Criolla», pues ella

...era lo que se llama una artista fina; y, en verdad, una artista maravillosa⁵⁰³.

Competía y triunfaba, en cambio, en el espectáculo privado de las veladas: «en este terreno, el espíritu derrotaba por completo a la materia», mientras que en el escenario la

...Criolla sabía levantar de cascos a la platea. Frente a esa excitación de la multitud, que con ruidoso y creciente entusiasmo respondía a las procacidades ya casi intolerables de Asunta, era muy explicable el resentimiento de la pobre Florita⁵⁰⁴.

Irónicamente se refiere Ayala a la lucha de «El Arte contra las malas artes».

La Criolla se apuntaba «tantos», aunque luego, durante las veladas, Flor del Monte gozaba su «revancha», —305→ mientras los testigos alimentaban su «agresividad» esperando el momento en que se «agarraran por fin por los pelos». El empresario siempre les permitió en las tablas «pujar las respectivas banderías». El nombre de cartel de la bailarina es indicado como «nom de guerre» y el episodio central cargado de alusiones a lo *sonoro* se maneja con símbolos bélicos.

Recordemos que el periódico local donde escribe Homero se llama «*El Eco del País*» y detengamos nuestra atención de modo especial en la pequeña farsa que los «señoritos chulos» «urdieron entre ellos»: desde el palco comenzaron a «chistarle» -a Flor del Monte-, a «sisear», a pedir «el número bomba de la Criolla».

¿Cómo una cosa así no había de herir el amor propio de artista tan sensible? Tuvo ella, sin embargo, la prudencia de hacerse la desentendida, y continuó, por lo pronto, evolucionando sobre el escenario a compás de la melodía oriental que acompañaba a sus gráciles movimientos, en la esperanza de que la broma no pasaría a mayores. ¡Esperanza vana! Era eso no conocer al adversario.

Atrincherados en el palco, sus torturadores intensificaban, por el contrario, incansables, el fuego graneado de su rechifla, a la vez que espiaban los efectos previsibles de la agresión y se gozaban en observar los primeros síntomas del azoramiento que esta —306→ calculada ofensiva tenía que causar en el ánimo de la danzarina. «Mírala, mírala; ya no puede disimular más. Ya no da pie con bola -reía el mayor de los Muiño a la oreja del teniente Fonseca-. Ésa termina dando un trapiés, se pega el batacazo: tú lo verás»⁵⁰⁵.

Dirigidos por el *teniente* Fonseca, quienes la *atacan* están *atrincherados* en el palco; su rechifla se compara con *fuego graneado*, el ataque es una *calculada ofensiva*, y después de la *detonación* leemos que ésta produjo una «nota discordante», dando lugar

a que la «orquesta desafinara», a que el público lanzara «gritos» y a que, en definitiva, los ruidos dejaran la sala «sumida en descomunal baraúnda». Por último, la protagonista se retira a *sus cuarteles* de la Pensión Lusitana, y Homero se pregunta si su periódico habría de hacerse «eco del ruidoso incidente». Todavía, al comentar con él lo sucedido, Flor del Monte le explicará que «si hubiera tenido en la mano un revólver cargado» se lo hubiese disparado igualmente a sus enemigos.

Luego el impulso que tiene el poeta de casarse con ella es también una ocurrencia repentina, aunque se abstuvo de soltarla «a boca de jarro». En fin, que si *La boda sonada* nace del ruidoso incidente, el mismo origen tendrá en último extremo el hijo del matrimonio, a quien bautizan con el nombre de Santiago por devoción al apóstol llamado «Hijo del Trueno».

—307→

Dentro de ese marco artísticamente elaborado queda colocada la cita literaria que constituye el *eje* del cuento. Se nos describe primero a la protagonista en su celebrado número de la «Danza de los Velos»:

...Con su belleza frágil, su cabellera rubia, sus ojos celestes, sus brazos y piernas alongados, resultaba inimitable en varios de sus números, sobre todo en la celebrada Danza de los Velos, donde, trasluciéndosele apenas las carnes blanquísimas bajo gasas azulinas y verdosas, su aérea movilidad era capaz de excitar la fantasía hasta del más lerdo, cuanto más, arrebató a quienes, como Ataúde, poseían una sensibilidad refinada. Cual una ninfa, cual una libélula, se alzaba del suelo esta exquisita niña, giraba con gráciles inflexiones, y constituía una experiencia embriagadora la de seguir el vuelo de su pie, adornado de ajorcas el tobillo, cuando se remontaba, dentro de un escaquin de raso dorado, por encima de su no menos dorada cabecita, para iniciar en seguida una vuelta ágil que había de transponerla, en un salto, al otro lado del escenario...⁵⁰⁶

Esta especie de vuelo en el baile imita el del ángel caído en el poema de Dante, preparando el —308→ momento de la «explosiva detonación» por la que se la compara con él. He aquí la cita textual:

...En una de sus rítmicas evoluciones, la artista fulminó a sus ocupantes una terrible mirada, se detuvo por un instante, levantó la pierna, y disparó contra ellos explosiva detonación: como el diablo en la *Divina Comedia*, *avea del cul fatto trombeta*. Tras de lo cual, prosiguió tan campante la Danza de los Velos⁵⁰⁷.

La cita⁵⁰⁸ tiene un valor eufemístico, pues encubre con las palabras extranjeras y cohonesta con la autoridad del altísimo poeta un acto de fuerte y aun escandaloso sentido escatológico, que no deja de recurrir, sin embargo, como sabemos, en otros contextos dentro de la producción narrativa de Ayala, pero que aquí, en *Una boda sonada*, está destinado precisamente a lograr una dimensión particular de lo grotesco producida por el contraste entre la espiritualidad —309→ caricaturesca del personaje, Flor del Monte, y la grosería de su conducta.

Refiriéndose Ayala a Cervantes en su estudio «El nuevo arte de hacer novelas»⁵⁰⁹, señaló que en el entremés de *El viejo celoso*

...Cervantes acentúa con toda deliberación y seguro tino artístico el tono sexual de la farsa porque sabe muy bien que en el ser humano la sexualidad cruda *es* cómica, como lo son todos los impulsos biológicos cuando asoman esa cara de cochino que -al decir de la gente- tiene el diablo, por debajo de las convenciones sociales encargadas de revestir, disimular y dignificar, elevar, en fin, a nuestra especie⁵¹⁰.

En *Una boda sonada* nos presenta Ayala un tal impulso biológico de Flor del Monte, y logra también con plenitud el efecto cómico perseguido.

Esa comicidad queda reforzada con los gritos que lanzan los ocupantes del palco proscenio:

...¿A qué ponderar la estupefacción que el hecho produjo? Aquella nota discordante hizo que la orquesta desafinara: la platea empezó a rebullir, inquieta; y en cuanto a los ocupantes del palco proscenio, que en el primer instante se habían quedado mudos —310→ de asombro, reaccionaron en seguida con la natural indignación. Rojos de ira, proferían contra la artista gritos soeces de «¡Guarra!» y de «¡Tía cerda!», amenazándole con el puño. Pero, entretanto, ya la danza había terminado, y Flor del Monte se retiraba como si tal cosa tras de los bastidores, dejando a la sala sumida en descomunal baraúnda. Risas, improperios y disputas se mezclaban ahora, con terrible algazara, a la ovación de costumbre...⁵¹¹

Elementos escatológicos como ése operan muy diversamente en literatura. A modo de ejemplo bastará que citemos a un escritor, Quevedo, por quien Ayala se considera influido, y refiriéndonos al *Buscón*, pensemos en el Capítulo IV, donde su autor nos presenta a su protagonista en la cárcel⁵¹². Pero en el cuento de Ayala no se trata tanto de exponer en forma cómica la miseria humana de lo fisiológico como de destacar -según apuntábamos antes- las debilidades de la condición animal, infundiéndoles una especie de grandeza épico-grotesca que les presta proyecciones morales improbables. Ningún

modelo mejor para esto que el del ángel caído, señor de los infiernos, usando como trompeta el instrumento más inesperado.

—311→

En el breve relato abundan también ejemplos del partido que Francisco Ayala suele sacar del uso de los nombres. Destacamos el del protagonista-poeta, Homero; el de su tía-pitonisa, Celeste Mensajero; el de la Criolla, de Fuego; el del hijo de los protagonistas, Santiago, a quien dieron este nombre por devoción al apóstol también llamado «Hijo del Trueno»; nombre que, si por un lado es clara alusión al incidente que dio lugar a la sonada boda de sus padres, por el otro nos ayuda, junto con algunas claves más, a la localización del relato. Sin que se nos diga expresamente, tenderemos a situar *Una boda sonada* en Galicia. A ello han contribuido diferentes indicaciones: la denominación de la *Pensión Lusitana*, o los nombres de algunos personajes, los hermanos *Muiño*, *Castrito*, y sobre todo el del protagonista, cuyo apellido es *Ataíde*, pero a quien en broma apodan *Ataúde*, forma gallega de la palabra *ataúd*, por alusión al negocio de pompas fúnebres de que vive la familia.

El juego de contrastes se mantiene a todo lo largo de la pieza; las flores que regala «el poeta» Homero sirven tanto para obsequiar y tratar de conseguirse a las «artistas» como para honrar a los difuntos:

...el homenaje floral con que el poeta subrayaba el testimonio impreso de su admiración, en los casos en que de veras pareciera valer la pena. Si la artista en cuestión daba muestras de cierta receptividad, si no era demasiado ostensible su indiferencia hacia —312→ la poesía, panegírico y ramo de flores acudían, infalibles, a estimular la sensibilidad lírica que pudiera albergarse en su seno...

...Nunca faltaban, por supuesto, mal intencionados y envidiosos que se acercaran al oído de las bellezas para destruir el efecto de la galantería, con la insidia de que las flores del bouquet les llegaban de segunda mano. Sospechar que la ofrenda del vate pudiera haber sido llorosa corona fúnebre aquella mañana misma, las enfurecía a veces, y no sin razón, contra quien así osaba obsequiarlas con despojos de la muerte...

...«¿Es verdad, Homero -le preguntó entonces, picarona, Florita-, eso que dicen de ti, que regalas flores usadas ya en los servicios funerarios?». «Eso -protestó el poeta- es una solemne mentira. Lo que pasa es que son muy envidiosos; tienen envidia, y eso es todo. La verdad es que, con el negocio de mi padre, a nosotros las flores nos resultan mucho más baratas, somos grandes consumidores, ¿te percatas? Además, flores siempre son flores, qué demonio; y con ellas tanto puede armarse un ramillete como una corona. Puras ganas de jeringar»...

...Podían afirmar ahora, si les daba la gana, ser fúnebres y de segunda mano aquellas flores que, abundantísimas, inundaban la iglesia, dalias, crisantemos y lirios, y aun — 313→ la hermosa brazada de azucenas portada por la novia...⁵¹³

Los mismos caballos blancos que se usan «para transportar inocentes al cementerio» son los que, enganchados «a la berlina nupcial», llevan a la pareja a celebrar sus bodas:

...¡Que fingieran, si ello les divertía, reconocer en el tronco de caballos blancos enganchado a la berlina nupcial a los que la Casa empleaba para transportar inocentes al cementerio! ¡Que gastaran cuantas cuchufletas se les antojase! Bien sabía Homero Ataúde que maledicencias tales son fruto podrido de la envidia. Lo cierto y lo que importa es que el evento social adquirió *relieve inusitado*...⁵¹⁴

Contrasta básicamente entre dos extremos el pretendido refinamiento y la crasa vulgaridad; el nombre de guerra de Flor del Monte, seudopoético, encubre el nombre civil de «Flora Montes y García, hija de legítimo matrimonio», y esta artista debe su mayor éxito a la aérea *Danza de los Velos*, bajo los que estallara su realidad fisiológica. Luego, conectando la famosa danza bíblica con el episodio del cuento, tras el incidente central llevará ella en una bandeja «no la cabeza del Bautista, sino una botella de oporto, tres copas y galletitas». El poeta —314→ mismo nos es presentado con un nombre solemne y un apodo burlesco; alterna sus *odas* y *sonetos* con las noticias del día, y terminará dedicándose de lleno al negocio paterno, es decir, la funeraria.

...El poeta Ataúde hubo de resignarse, por lo pronto, a ingresar como meritorio en la redacción de *El Eco del País*, donde, en su calidad de tal redactor meritorio, veía publicada los domingos alguna que otra oda o soneto, mientras que durante el resto de la semana se afanaba por recoger noticias, sea en la Casa de Socorro, a veces en el Gobierno Civil y, generalmente, dondequiera que se originasen...

...En cuanto a Homero, en vista de que la actividad periodística no da rendimientos económicos apreciables, se ha decidido, por fin, a prestar una atención cada vez menos reluctante al negocio paterno, sin abandonar por ello la poesía, algunos de cuyos más logrados productos adornan cada domingo la página interior de *El Eco del País*...⁵¹⁵,

cumpliendo así su doble destino, el que, de un lado, trazara el horóscopo: «Homero», nombre que vincula a nuestro personaje nada menos que con el autor de la *Iliada*, y el que, por otro lado, heredó del «prestigioso industrial», su padre, «Ataíde», pero que todos transformaron en «Ataúde».

—315→

De igual manera las pretensiones de doña Amanda, cuya familiaridad con el más allá le permitió adivinar el momento de su propia muerte, pues

...la venerable Mensajero Celeste (*hubiérase dicho que sólo aguardaba a tener quien la sustituyera*) amaneció muerta una mañana. Adivinando la inminencia del óbito, ella misma se había amortajado y, después de prender cuatro velas a los costados, se había tendido dentro de un cajón de segunda clase -inútil diligencia, porque el juzgado, con suspicacia excesiva, insistió en hacerle la autopsia: su muerte había sido natural si las hay-, *Sic transit gloria mundi!*...⁵¹⁶

quedan defraudadas por la diligencia judicial que dispone la autopsia del cadáver.

El vocabulario que Ayala emplea en su cuento es en sí mismo contrastante, dando mayor énfasis a lo cómico grotesco de la narración. Hay frases de lenguaje popular o «vulgar», pero abundan sobre todo los vocablos cultos y selectos que persiguen el contraste tanto con los hechos narrados en el cuento como con sus personajes. Veamos algunos ejemplos: Celeste Mensajero cobraba «módico estipendio»; Homero escribía sobre las artistas una «gacetilla encomiástica», les ofrecía un «bouquet», sentía su corazón «anegado», él estaba colocado por encima de aquel «páramo de vulgaridad»; las estrellas venían acompañadas por «sus respectivas progenitoras»; —316→ Flor del Monte era «una ninfa», «una libélula» que «giraba con gráciles inflexiones»; después del incidente el poeta se dedicó a «enjuagar esas líquidas perlas»⁵¹⁷ que brotaban de sus ojos, en cuya ocasión surgió el idilio; Homero comunica su próximo matrimonio a la tía y ésta deposita «un ósculo» sobre su frente, mientras que su padre despachara «al vástago con lacónica sentencia: "Toda la vida fuiste un cretino, hijo mío"; *dictum* perentorio...»

Contrastan estos vocablos con «el meneo» y las «vejigas de pavo, con que -la Criolla- hubiera podido amamantar a los gigantones del Corpus»; con sus números que logran levantar de cascos a la platea»; con sus «risotadas»; con los insultos lanzados a Flor del Monte desde el palco proscenio: «¡Guarra!», «¡Tía cerda!»; y, en fin, con la protesta de Homero por los comentarios de la gente sobre sus flores: «Puras ganas de jeringar».

Vocablos todos que acentúan, como dijimos, el efecto cómico, destacando lo burlesco de las situaciones, sin perjuicio de que todo ello sea presentado, como siempre lo hace Ayala, a través de personajes, no caricaturescos, sino concebidos con la — 317→ profundidad de un carácter humano bien individualizado.

Refiriéndonos ahora a estos personajes observaremos, en relación con los contrastes apuntados, que son las pretensiones de fina espiritualidad artística de Flor del Monte las que van a tener el más clamoroso desmentido, pues que su reacción en el incidente climático es una respuesta de máxima grosería, acción voluntaria, aunque fruto de una decisión súbita, cuyo efecto cómico no radica, según suele ocurrir con debilidades semejantes, en la rebelión mecánica de lo fisiológico que por un momento se substraerá al control de la voluntad, sino más bien en la oposición entre dos niveles de carácter en el personaje, el más profundo y oculto de los cuales surge ante un estímulo que suspende su habitual compostura, de manera que lo grotesco del episodio arraiga en zonas de verdadera profundidad psicológica.

Y aquí conviene señalar, siquiera sea de pasada, la diferencia entre los personajes humanos que nos presenta Ayala y el modelo quevedesco de una comicidad esquemática. En Ayala lo cómico brota del fondo de la condición humana. Flor del Monte, con todo el adorno de sus velos, es Flora Montes y García. Los cambios en el estado de ánimo de la muchacha después de haber ejecutado la acción, cuando pasa de la vergüenza y el oprobio a la risa; y, por otra parte, la reacción súbita y, sin embargo, comprensible del poeta, hacen de estos personajes figuras vivientes, muy reales y cotidianas bajo el signo sobrenatural del demonio dantesco.

—[318]→ —[319]→

△▽

Conclusión

En este trabajo hemos estudiado las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala, desde su primera novela en el año 1925, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, hasta sus narraciones de 1970.

Indicamos ya en el primer capítulo que nos proponíamos analizar, de entre sus variadas técnicas de construcción narrativa, la que desde el punto de vista artístico acaso contribuye más, a «diferenciar» su creación dentro del campo de la novelística actual: el uso que hace este autor de la *alusión literaria*. En los capítulos siguientes, se llevó a cabo un análisis en detalle de los *Diálogos de Amor*, *El rapto*, *Fragancia de jazmines* y *Una boda sonada*.

Como hemos podido comprobar a lo largo de estos estudios, las abundantes alusiones, referencias y citas literarias contenidas en las obras narrativas de Ayala cumplen diferentes cometidos y tienen un alcance muy vario, según los casos, pero en ninguno son improcedentes ni adquieren el aspecto de excrecencias —320→ eruditas, sino que funcionan con vistas a la economía artística de la obra en cuestión, contribuyendo a dotarla de su plenitud de sentido. Este aspecto quedó especialmente demostrado en los análisis de las obras citadas. Las piecitas que integran la colección *Diálogos de Amor* pusieron de manifiesto cómo esa variedad de alusiones son parte integrante de la obra artística, consiguiendo dotar a cada una de ellas de lo que hemos calificado como «su plenitud de sentido». El *Diálogo entre el amor y un viejo*, la

reelaboración que hace Ayala del poema de Rodrigo Cota, explica muy bien lo señalado.

En cada uno de los estudios hemos ilustrado los conceptos literarios de Ayala, expuestos en muchos de sus numerosos ensayos, en relación con su obra narrativa. Vimos en *El rapto*, donde el autor traslada el cuento cervantino del cabrero Eugenio a nuestro mundo actual, cómo el cuento deja de ser tal y adquiere en la obra de Ayala la categoría de novela, sirviendo las alusiones literarias para dotar el relato de una profundidad insospechada.

Esa réplica al *Canto a Teresa* de Espronceda, que es la novela *Fragancia de jazmines*, así como el cuento *Una boda sonada*, cuyo eje es un verso de Dante en *La Divina Comedia*, prueban cómo las alusiones literarias en la narrativa de este autor contribuyen a la economía artística de la obra.

Demostrado el uso que hace Francisco Ayala de las alusiones literarias en sus obras de imaginación, dejamos anotado en los capítulos anteriores, y repetimos ahora, para concluir nuestro trabajo, que esta —321→ técnica de construcción por él empleada pertenece a la mejor tradición de nuestra literatura: es la empleada por Cervantes en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*.

—[322]→ —[323]→

△

Bibliografía

A. Obras de *Francisco Ayala* citadas en este estudio:

- *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.
- *El As de Bastos*, Buenos Aires, Sur, 1963.
- «El punto de honor castellano», *De este mundo y el otro*, Barcelona, EDHASA, 1963.
- *El Rapto*, La novela popular, núm. 1, Madrid, 1965.
- *Experiencia e Invención*, Madrid, Taurus, 1960.
- «Fragancia de Jazmines», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. XIX, abril de 1965.
- «Los dos amigos», *Revista de Occidente*, núm. III, Madrid, 1965.
- «Los narradores en las novelas de Torquemada», *La Nación*, Buenos Aires, domingo, 29 de marzo de 1970.
- *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1965.
- «Notas sobre la novelística cervantina». *Revista Hispánica Moderna*, New York, año XXXI, enero-octubre, núm. 1-4, 1965, págs. 3846.
- *Obras Narrativas Completas*, prólogo de Andrés Amorós, México, Aguilar, 1969.
- «Propósitos de un novelista», *Separata*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, agosto de 1968.
- *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970. —
324→

- «Una boda sonada», *Papeles de Son Armadans*, vol. XXIV, núm. 72, marzo de 1962.
 - «Valle-Inclán and the invention of character», *Valle-Inclán Centennial Studies*, The University of Texas, Austin, Texas, 1969.
 - *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971.
- B. Obras consultadas o citadas en este estudio:
- Abravanel, León, *Diálogos de Amor por León Hebreo*, traducidos por el Inca Garcilaso de la Vega, edic. según la de Madrid de 1510, V. Suárez, Madrid, 1948.
 - Alcalá Galiano, Antonio, *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la Reina Isabel II*, Madrid, Imprenta de la Soc. Literaria y Tipográfica, 1845.
 - Alcázar, Baltasar del, *Cena Jocosa, Poesías*, Librería Sucesores de Hernando, edic. de la Real Academia Española, Madrid, 1910.
 - Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, edited and annotated by C. H. Grandgent, D. C. Heath and Co., New York, 1933.
 - —, *La Divina Comedia*, traducción de Arturo Cuyas de la Vega, Madrid, Ibéricas, 1964.
 - Alonso, Dámaso, *Góngora y El Polifemo*, Madrid, Gredos, 1960.
 - Amorós Guardiola, Andrés, «Narraciones de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 209, Madrid, marzo de 1967.
 - —, y Mayoral Díaz, Marina, *Lengua Española 1.º*, Madrid, Anaya, S. A., 1968.
 - Anacreonte, «Anacreón Castellano con paraphrasis y comentarios por Don Francisco de Quevedo», incluido en las *Obras Completas*, de Quevedo, Madrid, Aguilar, 1943.
 - Aragone, Elisa, *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo de Cota, introduzione, testo critico, versione e commento a cura di Elisa Aragone, Firenze, Felice Le Monnier, Editore, 1961.
 - Arciniega, Rosa, «Muertes de perro», periódico *Prensa Libre*, 22 de noviembre de 1958. —325→
 - Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edic. y notas de Julio Cejador y Frauca, Clásicos Castellanos, núm. 14, Madrid, 1963.
 - Argensola, Lupercio y Bartolomé, *Rimas*, edic., prólogo y notas por José Manuel Blecua, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1950.
 - Azorín, «Una ciudad y un balcón», «Cerrera, cerrera», *Castilla*, Buenos Aires, Losada, 1939.
 - Balzac, Honoré de, *La Comedie Humaine*, presentation et notes de Pierre Citrón, editions du Seuil, París, 1965.
 - Barthes, Roland, «Structure du fait-divers», *Essais critiques*, Editions du Seuil, París, 1964.
 - Baudelaire, Charles Pierre, *Les fleurs du mal*, Poulet Malassis et de Broise, París, 1857.
 - Bécquer, Gustavo A., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
 - Borges, Jorge Luis, «Francisco Ayala, *El Hechizado*», *Sur*, vol. XIV, núm. 122, diciembre, 1944, págs. 58-59.
 - —, «Los dos Reyes y los dos Laberintos», *El Aleph*, Buenos Aires, Emece Editores, S. A., 1957.
 - Bretón de los Herreros, Manuel, *¿Quién es ella?*, Madrid, Imprenta de S. Omaña, 1849.

- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966.
- Cánovas del Castillo, Antonio, *La Campana de Huesca* (crónica del siglo XII), prólogo de Serafín Estébanez Calderón, Madrid, Aguilar, 1947.
- Caro, Licenciado Rodrigo, *La canción a las ruinas de Itálica*, introducción y notas por Miguel Antonio Caro, Bogotá, Voluntad, 1947.
- Carpintero, Helio, *Cinco aventuras españolas*, Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- Casaldüero, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula, 1949.
- —, *Espronceda*, Madrid, Gredos, 1961.
- Cáscales Muñoz, J., *Don José de Espronceda, su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1914.
- Catulo, *Odio y Amo*, edic. preparada por Bernardo Clariana, Las Américas Publishing Co., New York, 1954. —326→
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edic. y notas de F. Rodríguez Marín, Clásicos Castellanos, Madrid, 1961, 8 tomos.
- —, *Novelas Ejemplares*, edic. de Fernando Gutiérrez, Las Américas Publishing Co., New York, 1958.
- —, *Teatro Completo*, edic. de Agustín Blaquez, Barcelona, Iberia, 1966.
- Cota, Rodrigo, «Diálogo entre el Amor y un Viejo», edic. de R. Foulché-Delbosc, en *Cancionero Castellano del siglo XV*, N. B. A. E., Madrid, 1915.
- Darío, Rubén, *Poesías Completas*, edic. y notas de Alfonso Méndez Planearte, Madrid, Aguilar, 1961.
- Echegaray, José, *El Gran Galeoto*, Las Américas Publishing Co., New York, 1964.
- Ellis, Keith, «Cervantes and Ayala's *El Rapto: The art of reworking a story*», PMLA, vol. LXXXIV, number 1, January, 1969.
- —, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964.
- —, «El Diablo Mundo en "Fragancia de jazmines" por Francisco Ayala», a publicarse en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.
- Encina, Juan de la, *Églogas de Juan del Enzina*, por Humberto López Morales, Las Américas Publishing Co., New York, 1963.
- *Encyclopedia Britannica*, William Benton, Publisher, Chicago, 1968.
- Esopo, «La liebre y la tortuga», *Fábulas de Esopo*, Imprenta de Sierra y Martí, Barcelona, 1815.
- Espronceda, José de, *Obras Poéticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1945.
- Farinelli, Arturo, *La vita è un sogno*, Fratelli Bocea, Editori, Torino, 1916.
- Fedro, *Fábulas de Fedro*, Librería de Ch. Bouret, París, 1893.
- Fernández-Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943.
- Fernández de Moratín, don Nicolás y don Leandro, *Obras*, B. A. E., Madrid, 1944. —327→
- Fernández y González, Manuel, *La Campana de Huesca*, novela histórica, Madrid, Tesoro, 1953.
- —, *El Pastelero de Madrigal*, novela histórica, Madrid, Tesoro, 1946.
- Fontenelle, Bernard Le Bouvier de, *Dialogues des Morís*, París, 1790.

- Gallego Morell, Antonio, *Sesenta escritores granadinos con sus partidas de bautismo*, Caja General de Ahorros de Granada, 1970.
- García Montoro, Adrián, «*El Rapto*, Novela Ejemplar», *La Torre*, revista general de la Universidad de Puerto Rico, octubre-diciembre, 1968.
- Goethe, Johann W., *Goethe's Werke*, P. Reclam, Jun. 1870, Bd. 8, «Die Wahlverwandtschaften» (*Las afinidades electivas*, traducción española de R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1958).
- Góngora y Argote, Luis de. *Poesías, Polifemo, Soledades*, Cambridge, University Press, 1942.
- Gregor, Ulrich, und Patala, Enno, *Geschichte des Films*, Sigbert Mohn Verlag, Gutersloh, 1962.
- Hiriart, Rosario, Comentarios sobre *Una boda sonada* de Francisco Ayala, *Razón y Fábula*, mayo-junio, 1970.
- Homero, *La Ilíada*, edit. Universitaria, Univ. de Puerto Rico, Río Piedras, 1967.
- ———, *La Odisea*, Colección Ideas, Letras y Vida, México, 1966.
- Horacio, *Obras Completas*, prólogos, interpretaciones y comentarios de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1952.
- Hugo, Víctor Marie, *Notre Dame de Paris*, Classiques Flammarion, París, 1942.
- Ibsen, E., *Un enemigo del pueblo*, versión española de C. Costa y J. M. Jordá, Barcelona, Librería Antonio López, 1903.
- Irizarry, Estelle, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971.
- Jiménez, Juan Ramón, *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942. —328→
- Joly, Monique, «Sistemática de perspectivas en *Muertes de perro*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 245, Madrid, mayo de 1970.
- Juan Manuel, Don, *Obras de Don Juan Manuel*, B. A. E., escritores en prosa anteriores al siglo XV (recogidos e ilustrados por don Pascual de Gayangos), Libro de Patronio, Madrid, 1952.
- Kennedy, Margaret, *The Constant Nymph*, Doubleday Page and Co., New York, 1925, traducción española: *La Ninfa Constante*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kracauer, Sigfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947.
- Kurz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Berlín, 1926.
- Kyron, Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, París, 1953. Lefebvre, Gaspar, *Misal diario y vespéral*, Abbay de S. André, Bruges, 1958.
- Lesage, Alain Rene, *Le diable boiteux*, The Bibliophilist Society, New York, 1932. *Libro de las Mil y Una Noches*, trad. de R. Cansinos Assens, 3 tomos, México, Aguilar, 1958.
- Lope de Vega, Félix, *Obras*, edic. y estudio preliminar de don Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, B. A. E., 1963-1967.
- López de Ayala, Pedro, Pedro I, *Crónicas de los Reyes de Castilla por el Canciller Pedro López de Ayala*, edics. de E. Llaguno Amirola (enmiendas de Zurita), Madrid, 1779.
- «Los Siete Infantes de Lara», *Poema del Cid y otras gestas heroicas*, Biblioteca Literaria dirigida por R. Menéndez Pidal, tomo XXX (selección y notas por Jimena Menéndez Pidal), Madrid, 1923.

- Marra-López, José Ramón, *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 217-283.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emece Editores, S. A., 1947.
- Mira de Amescua, Antonio, «El Esclavo del Demonio», *Diez Comedias del Siglo de Oro*, edited by Hymen Alpern, and José Martel, Harper and Row, Publishers, New York, 1939.
- Molina, Rodrigo, *Estudios*, Madrid, Ínsula, 1961. —329→
- Moreno Villa, J., Prólogo a las *Obras Poéticas Completas de José de Espronceda*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1923, vol. I.
- Murena, H. A., Prólogo a *El As de Bastos*, de Francisco Ayala, Buenos Aires, Sur, 1963.
- Nalé Roxlo, Conrado, «La novela de una tiranía», *Muertes de perro*, de Francisco Ayala, *Clarín*, Suplemento literario, Buenos Aires, domingo, 30 agosto de 1959.
- *Ovid's Ars Amatoria*, translation by B. P. Moore, Blackie and son Ltd., London, 1935.
- Palau de Nemes, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957.
- Pérez de Ayala, Ramón, *Belarmino y Apolonio*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- Pérez Galdós, Benito, «Cánovas», «Episodios Nacionales», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951.
- Platón, Fáidon, *Diálogos*, Clásicos Bergua, Madrid, 1963.
- Poe, Edgar Allan, *Poe's Works*, Charles Scribner's and Sons, New York, 1914.
- Proust, Marcel, *A la Recherche du Temps perdu*, Gallimard, París, 1919.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras Completas*, edic. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943.
- Rivas, Duque de, «El Fratricidio», *Romances históricos*, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1967.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo, *Ensayos de norte a sur*, Stadium, México, Eds. de Andrea, 1960, págs. 45-80.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1965.
- Ronsard, Pierre de, «Hélène de Surgères», *Poésies choisies*, Classiques Garnier (annotées par Pierre de Nolhac), Bourges, 1959.
- *Sagrada Biblia*, versión de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, B. A. C, 1959.
- Salernitano, Masuccio, *II Novellino*, Firenze, Casa Editrice Sansoni, 1957. —330→
- Sánchez, Alberto, «Cervantes y Francisco Ayala: original refundición de un cuento narrado en el "Quijote"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVI, Madrid, 1966.
- Schopenhauer, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Biblioteca E. D. A. F., Madrid, 1968.
- Séneca, Lucio Anneo, *Obras Completas*, traducción y notas de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1957.
- Shakespeare, William, *The Complete Works*, edited by G. B. Harrison, Harcourt, Brace and Company, New York, 1952.

- Soldevila Durante, Ignacio, «Vida en obra de Francisco Ayala», *La Torre*, núm. 42, abril-junio, 1963.
- Thomas, Dylan, *Under Milk Wood*, Performance and reproduction rights information from Caedman Records, Inc. Caedman Records, Inc., 1962.
- Tirso de Molina, *El Vergonzoso en Palacio*, Clásicos Castalia, Madrid, 1970.
- Torres Quintero, Rafael, *Los muertos que vos matáis*, en el *Boletín de la Academia Colombiana*, vol. 14, 1964.
- Torres Naharro, Bartolomé, Ymeneá, *Tres Comedias*, edic., prólogo y notas de Humberto López Morales, Las Américas Publishing Co., New York, 1965.
- Unamuno, Miguel de, *Teatro Completo*, prólogo, edic. y notas de Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1959.
- Vega, Garcilaso de la, *Obras Completas*, edic. de E. Rivers, Valencia, Artes Gráficas Soler, S. A., 1964.
- Vélez de Guevara, Luis, *Reinar después de Morir*, Zaragoza, Editorial Ebro, S. L., 1944.
- Vientos Gastón, Nilita, «Una novela de Francisco Ayala: *Muertes de Perro*», *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, sábado, 31 de enero de 1959.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo