



Rosario Hiriart

**Los recursos técnicos en la novelística
de Francisco de Ayala**

Índice

El tema del tiempo en Francisco Ayala
El uso de composiciones musicales en la obra literaria:
Sartre, Cela y Ayala
El uso de los nombres por Francisco Ayala
Detrás del argumento: Muertes de perro y El fondo del
vaso, de Francisco Ayala
El jardín de las delicias, de Francisco Ayala
El tema básico de la novelística de Francisco Ayala

A Francisco Ayala,
maestro y amigo.

Introducción

Francisco Ayala es un novelista contemporáneo que no necesita presentación. Sus abundantes producciones en el campo de la novela y el ensayo han tenido amplia difusión, especialmente en tierras americanas. Su obra ha dado ocasión a estudios numerosos, en forma de libro o artículo de periódico y revista, en todo el ámbito de nuestro idioma.

No obstante lo antes anotado, aunque se suele citar a Francisco Ayala como «un gran narrador», críticos y comentaristas tienden a quedarse en impresiones generales acerca de sus obras, sin decirnos realmente mucho, en concreto, sobre su narrativa.

Ante la tendencia general de clasificar a los novelistas actuales en «ismos» o situarlos en islas bien demarcadas con fronteras y hasta «accidentes geográficos» precisos, Francisco Ayala se les escapa... y al no saberle situar o enmarcar, optan algunos por hacer silencio o... sonreír, extrañados, ante su obra.

Hace poco un artículo de Juan Pedro Quiñonero, joven periodista madrileño, comentaba cómo la «década del sesenta» se había dedicado a «descubrir» para la península a los escritores españoles fuera de España, «en el exilio». Afirmaba después que esta década, la del setenta, debía considerarse en el «contexto cultural español» como «la operación retorno»; citando al mismo tiempo un documento que publicaron algunos periódicos en Madrid: «Salutación a Francisco Ayala», suscrito por los más destacados intelectuales del país, donde se —12insistía en la «recuperación de Francisco Ayala para la vida cultural española».

Críticos hay que, todavía hoy, se han puesto a discutir si Ayala es realmente novelista o si lo es dentro del ámbito cultural español o el hispanoamericano. Digamos aquí solamente que su obra narrativa es una producción diferente, se asemeja poco o casi nada a la de los escritores peninsulares de esta misma época. Nosotros creemos que su «creación artística» y las finas técnicas de construcción por él utilizadas conquistarán para Francisco Ayala un sitio de honor entre los clásicos de nuestro idioma. Su obra, enraizada en las inquietudes de nuestra época, posee al mismo tiempo un valor universal; por ello escapa de todo «ismo» o límite geográfico determinado, adquiriendo una categoría de creación artística donde el lector encuentra el latido de las más hondas cuitas espirituales y morales.

Contribuir a leer y comprender mejor la obra narrativa de Francisco Ayala es el objeto de estas páginas. Ellas se proponen presentar algunos estudios sobre los variados recursos técnicos que nuestro autor emplea en la construcción de sus obras de imaginación, porque para entender realmente la producción ayaliana debemos recordar con Unamuno que:

«...Para llegar a ser estudiado, lo primero es ser leído, y a mí creo que no se me ha empezado a leer aún. Los que me censuran apenas me leen, y los que me leen se callan...

Lo primero que hay que aprender es a leer».

Esperamos que estos estudios contribuyan a que el lector lea y conozca mejor la obra narrativa de Francisco Ayala.

—13

El tema del tiempo en Francisco Ayala

—[14] —15«... El tema, esencialmente, no cambia de unos para otros (escritos), puesto que expresa algo tan inescindible y enterizo como la reacción cardinal del hombre frente al mundo, su problema, la interrogación que desde el fondo de su alma dirige al universo. Por eso, cuanto más sincera y directa es la obra de un autor, cuanto menos recargada de construcciones, amenidades y artificios, en suma, cuanto más valiosa, mejor evidencia la unicidad del tema a través de las sucesivas piezas que la integra» 1.

La opinión que aquí expresa Ayala sobre Mallea tiene aplicación práctica a su propia obra. En la producción narrativa de nuestro autor extensa es la lista de sus libros; comenzó Ayala a publicar, como bien sabemos, desde 1925, y la última de sus obras que ha llegado a nuestras manos es *El jardín de las delicias*, de 1971.

El paso del tiempo constituye un tema central de la novelística ayaliana, y se encuentra ya presente como insinuación unas veces, como indicación más precisa otras, en sus primeras obras. Lo esboza en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, de 1925; perfila sus contornos en *Cazador en el alba*; se hace notar en *Los usurpadores*; y desde entonces lo vemos aparecer con intensidad creciente en sus producciones posteriores, hasta llegar a ser, en forma sutilmente artística, el tema capital de —16la colección «Días felices», segunda parte de *El jardín de las delicias*.

En esta serie narrativa, «Días felices», lo estudiaremos con algún detalle, mostrando el sutil tratamiento a que Francisco Ayala lo somete. Es un aspecto que debe destacarse de modo especial si deseamos lograr la cabal comprensión del libro soslayando el peligro de caer en la «trampa del argumento», que haría escapar al lector distraído lo mejor de la obra de imaginación.

Veinticuatro piezas muy breves integran «Días felices»². Examinemos algunos de estos relatos para observar a través de ellos el paso del tiempo. Inicia la colección una obrita titulada «A las puertas del Edén»³. Por medio del recuerdo del personaje-narrador nos trasladamos a su infancia; nos habla del invernadero de su casa, de la afición de su madre a la pintura; y enseguida narra un episodio familiar alrededor del gorrión que su mamá le estaba pintando sobre una tablita. Con esta trama sencillísima construye Ayala una joya de suma delicadeza artística, a base, probablemente, de algún pasaje de su niñez, evocado mediante las más sutiles técnicas de composición literaria.

Leyendo atentamente los primeros párrafos, el «invernadero de casa» con sus «plantas preciosas, helechos, jacintos y palmeras» (donde, si bien no estaba «el famoso Árbol de la Ciencia», había «en cambio un naranjo enano» acerca de cuyas frutas se tenía advertido que: «Esas naranjas son para mirarlas, hijitos; no para comerlas»); y hasta los peces de la «enorme pecera redonda» y los canarios, crean en el lector el sentimiento de encontrarse ante una visión del Paraíso Terrenal. En ese ambiente, toda luminosidad y serena belleza, vive el niño del relato, quien, como cada uno de nosotros en —17la primera infancia o despertar a la vida, es puro e inocente.

Ayala nos habla de «las mañanas» en que la mamá pintaba, de «la hora del desayuno», de la calma y lento avanzar de la mano sobre el lienzo dando ocasión a la impaciencia de los niños, de «un día» en que el narrador había encontrado una tablilla y quiso que su mamá le pintara un pajarito en ella. Luego vienen indicaciones precisas de «hoy», «ahora mismo», «hasta mañana», «durante la tarde», «aquella noche», «antes», «de ahí en adelante». Son formas indicativas del transcurrir del tiempo -día, tarde, noche-. Ayala fija el momento en que la mamá pintaba, el momento del hallazgo de la tablita; no se propone, claro está, determinar ninguna fecha rigurosamente exacta, ni el día, ni el instante, sino relacionar las acciones o los sucesos de la pieza con el tiempo que pasa, y para ello procura el autor precisar el «ahora», el «mañana», el «hoy mismo», estableciendo la dimensión temporal en una subjetividad tensa, y creando en el lector la angustia de lo transitorio.

Pero hay mucho más en el relato. La tablita del niño era «mágica»; nuestro pequeño personaje vivía en su paraíso; allí le llegaban los rayos del sol, allí contemplaba la cara de su mamá «a través del velo», allí jugaba con su hermano «Quique», e inclusive planearon juntos los niños lo que podrían pedirle a la mamá que pintase en aquella tablita. El narrador se decide por un pajarito, «uno de los que poblaban el biombo chino»; y nos deja percibir el autor el entusiasmo del chiquillo por su pájaro, su emoción, su alegría; pero de inmediato el hermano siente envidia, quiere también una tabla para que la mamá pinte otro pajarito para él.

La mamá comienza la obra, sobre un «fondo blanco», puro; el transcurrir del tiempo, la vida misma, irá poniendo lentamente los colores; el pajarito «iba adquiriendo vida», se hacía brillante; pero inquieto, pregunta el niño -como preguntamos nosotros mismos-: —18«¿no perderá ese brillo?» Todo cobra forma, apariencia brillante; ha pasado algún tiempo desde la primera impresión del fondo blanco; el niño se siente -y fijémonos bien en las palabras del autor - primero, «lleno de felicidad», y luego, «colmado de felicidad»; y aún más: «Perfecta y absolutamente feliz». Llega la noche -sigue pasando el tiempo-, y a la mañana siguiente, precisamente por causa de la «tablita mágica», va a cambiar todo de repente. En el invernadero estaban la mamá y Quique tomando el desayuno; pero una vez más se repite la historia; la misma historia que desde tiempos inmemoriales cuenta el libro del Génesis en la Biblia; la que yo, lector, aprendí de labios de mi madre: la envidia del hermano en el Paraíso, el odio contra la felicidad del prójimo. Es el caso que «una raya, marcada con un clavo o punzón, recorría desde lo alto de la tablilla el cuerpo de mi pájaro». Y viene aquí la pregunta perpleja: «¿Quién pudo

haber hecho esto?»; ¿cuál es el origen del mal?

No llegamos a saber si el niño lanzó un grito. Sólo nos dice el autor que «ahora no podía hablar»; es como el llanto del recién nacido que nos inicia a la vida, un grito cambia todo para el niño de la narración, y dice entre sollozos: «Mamá, mamá, mamá, mamá».

El cuerpo del pájaro sobre una tabla parece marcado por un clavo, y el grito del niño llamando a su madre nos recuerda a nosotros aquel otro del hombre llamando a su padre: «Eli, Eli, lama sabachtani». Es la desolación del abandono; ha quedado atrás el encanto del Paraíso con su serena belleza; todo cambió a partir de ahí; se ha perdido «la tablita mágica»; y la mamá no «siguió pintando» porque al venir otros hijos ya no hubo lugar «para ese agradable pasatiempo». Con esta última palabra: pasatiempo, concluye Ayala la bellísima pieza.

«Nuestro jardín»⁴, narración de la que nos ocupamos —19 en otro estudio, evidencia muy bien el tema del tiempo. Es de nuevo el Edén paradisíaco, siempre añorado. Pues ahora se trata del Paraíso perdido. Ya en el primer párrafo encontramos una mención a «la fuente redonda»; luego «el aro de juguete», «dos círculos», «uno más pequeño y el otro bien grande, tendidos ambos sobre la arena». Los círculos pintados en el cuadro simbolizan la estructura del tiempo que se muerde la cola para crear la imagen de la eternidad, y prefigurar la estructura misma de la narración. El segundo párrafo se inicia con dos oraciones que ofrecen un contraste sorprendente: «No pasa el tiempo por ese jardín nuestro»; y de inmediato: «Al cabo de los años mil he vuelto a verlo hace poco». «No pasa el tiempo», pero pasaron mil años, y «hace poco»; el protagonista contempla el cuadro «sin prisa» como «solía mirarlo de niño», antes, cuando aún tenía «por delante el tiempo entero de mi vida»; ahora ya él está «del otro lado»; el tiempo ha transcurrido; y el novelista logra en el breve espacio de un párrafo poner a sus lectores en el centro de la tensión temporal.

En la obra late, como queda dicho, el anhelo del paraíso perdido, su nostalgia: «Nuestro» jardín; está el recuerdo de la niñez del hombre, de su descubrimiento de la «prima Laura», la mujer, su incansable deseo de saber, las respuestas insatisfactorias de la madre, etc. Desde el hoy emerge el pasado en el recuerdo y la imaginación. Enseguida leemos: «Hoy es ya tarde, y todos volvemos cansados del paseo. Es demasiado tarde ya. Otro día será». Este paseo no es sino el andar de la vida, el cansancio que produce el camino, el desgaste del tiempo que pasa. Y en contraste con la caduca naturaleza humana, Ayala expresa en forma delicadísima en este relato el ansia del hombre por la eternidad, su nostalgia de «nuestro jardín inmortal» sentida desde el destierro, por una generación tras otra. Todos anhelan el jardín del abuelo, que nadie ha visto nunca.

—20

«¡Aleluya, hermano!»⁵ forma también parte de esta colección. Aquí el tema del tiempo aparece tratado en forma diferente a las dos narraciones anteriores. «A las puertas del Edén» evoca un recuerdo que nos es común en el mito bíblico; en «Nuestro jardín» la vivencia del Paraíso perdido arranca de la visión plástica de un cuadro, y en «¡Aleluya, hermano!» será la música la que nos dé una impresión aguda del paso del tiempo en la vida humana.

El monólogo del protagonista que inicia el relato nos enfrenta con las cuitas y la soledad del hombre. Luego, su diálogo con el viejo desconocido frente al mar donde brillan los colores más puros y el sol refulge, es una confrontación entre la impaciencia juvenil y la melancólica sabiduría de los años. «Los jóvenes, siempre parece que tienen prisa», dice el anciano; e invita al narrador a almorzar en su casa. Terminada la frugal comida quedan ambos callados; y al cabo de un rato, el hombre maduro comienza a tocar un clarinete.

La música es al principio un «jugueteo o burla», algo así como entretenerse en mirar las payasadas incansables de un niño travieso. Pero de repente, con súbita mutación, la música se convierte en «un desgarrado y prolongadísimo lamento». Al joven «sobrecogido», le parece que inesperadamente ha recibido un «tremendo puñetazo en el pecho». La música casi ha llegado a ser grito, y enseguida cambia a «llanto convulso que por momentos recuperaba su vehemencia, pero que volvía a decaer enseguida en congoja». Ahora el clarinete adquiere «los acentos abnegados y tristísimos, pero apagados ya, de la resignación». Es tanta la emoción de los dos hombres que acuden lágrimas a sus ojos. Finalmente, y «tras de tanta agonía, el clarinete se quedó callado». Vuelve a tomar el viejo su instrumento, y nos ofrece notas «solemnes, graves, serenas». Parece que vuelve —21 a gritar, sí, esta vez de alegría; y el protagonista siente que «raudales de felicidad se derramaron sobre mi alma, entregada ya por completo a las doradas frases del clarinete...».

Nos parece haber asistido a la ejecución de una obra musical mayor. La pieza podría llevar como título: El curso de la vida humana. El músico ha ido desplegando ante nosotros los más delicados movimientos, desde la infancia juguetona, por senderos de alegría, dolor, miedo, hasta el encuentro final con esa Edad Dorada, la muerte, donde «todo termina por arreglarse». A través de las notas del clarinete Ayala nos ha hecho percibir el implacable paso del tiempo.

La novelita «Fragancia de jazmines»⁶ tiene igualmente como tema central el paso del tiempo y sus consecuencias. El subtítulo de «Homenaje a Espronceda» nos hace reparar en que se trata de una réplica al Canto a Teresa. Se abre la narración con esta pregunta: «¿A qué edad puede considerarse viejo un hombre?»; y preguntas similares van a repetirse en sus páginas. Son una respuesta bajo forma interrogativa a la interjección: «Malditos treinta años», de Espronceda, algunos de cuyos versos de El Diablo Mundo aparecen taraceados en la prosa de esta novela de Ayala. El protagonista escucha mientras se afeita los compases de un bolero y este le hace recordar a una mujer, que se complacía en cantarle a él «sus promesas de amor eterno - "jamás, jamás, jamás" - », «... jamás te olvidaré». Los recuerdos acuden, vienen del pasado cual «fantasmas traviosos»; ya «han pasado cinco años» desde que se separaron. Hay referencias temporales: «Esta mañana», «aquél entonces», «nuestro pasado», «no eres todavía ningún viejo», «hoy precisamente», «son más de tres meses que no le dejo acercarse a mí», «escaparse ahora, a los pocos meses», «acudía ella a visitarme —22 dos, tres, y aun cuatro veces por semana», «la inevitable miseria física de los años», «la amenazadora gangrena de los años», «dentro de unos instantes»; son maneras distintas, como antes observamos, de fijar el paso del tiempo. Desde el presente el

autor nos lleva al pasado por medio de un recuerdo, y al ir del hoy al ayer y de nuevo del ayer al hoy, al superponer ambos tiempos, logra crear la ilusión de una totalidad de vida, prolongando hacia el pasado, e inclusive en el futuro, el existir actual del personaje.

Conviene que observemos de modo especial el párrafo donde el novelista por medio del recuerdo de su narrador-protagonista nos lleva a contemplar el día que los amantes se separaron definitivamente:

«[...] 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

[...]»7.

El reloj está presente; y al ver la hora, la mujer se da cuenta de que tiene que volver a su casa. Comienza enseguida a vestirse; el tiempo ha pasado; es tarde; el marido la espera. Sabemos que el tiempo -la vida-, vuela. El reloj representa o simboliza y concreta en cierta forma la noción del paso del tiempo, la temporalidad fugitiva, en contraste por otro lado con el «jamás te olvidaré» de la canción, así como con la idea romántica del amor eterno -contrapunto que se encuentra en el Canto a Teresa, de Espronceda-. El reloj marca el compás de nuestra vida al ir deslizándose hacia la muerte. La misma noción se oculta patéticamente tras las palabras de la mujer, cuando con vehemencia dice a su amante: «No eres todavía ningún viejo»: todavía. El fluir del tiempo se percibe constantemente en la novelita; por el tiempo transcurrido le costó trabajo al narrador —reconocer la música del que era «nuestro bolero». «Hoy, ya, la herida no duele» -dice-, y supone que a ella, tanto como a él mismo, le quedan «no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices». Aquellos, los que pasaron, los de ayer, los días que fueron marcados por el reloj, y de los cuales ahora, tiempo después, tras de cinco años, sólo queda un recuerdo.

«Magia II»8. La vivencia del tiempo fugaz viene en esta obrita unida -mucho más que en las anteriores- a la perspectiva de la muerte.

Ayala utiliza en su brevísima narración varias alusiones literarias por medio de las cuales consigue suscitar ante el lector la presencia de la muerte, asociada a la idea del paso del tiempo. Primero cita *Los dos reyes* y *los dos laberintos*, un cuento de Borges que le sirve para comunicarnos una doble impresión, la de un pasado tan remoto que parece eterno -los orígenes del hombre-, y la del espacio infinito: el rey de Babilonia perdido en la inmensidad del desierto. La alusión a Baudelaire en *Las flores del mal* deja flotando ante nosotros un perfume de muerte; de inmediato aparecen los «crisantemos amarillos», flores propias de exequias funerarias. El protagonista no sabe qué regalarle a su amada; piensa si acaso debe enviarle «este año una rosa roja». Tenemos, pues, una fecha precisa, este año; y seguidamente, la rosa, cantada por todos los poetas para simbolizar o representar la caducidad de la vida humana.

Puede que quizá le regale a su amada «una clepsidra», o «un reloj de arena», «(o el Tiempo) dans une bouteille». Tres alusiones al tiempo

efímero: la clepsidra o reloj de agua, el reloj de arena, e incrustada en la prosa, una de las líneas de la popular canción de A. Marès y M. Micheyl, «Un gamin de Paris». París, según la canción, querría encerrarse en una botella. El reloj marca las horas —24sin detenerse; el tiempo no se apresura, no podría encerrarse en la botella, sino que huye sin remedio... Los acontecimientos o sucesos pueden ir y venir, repetirse, -como el fratricidio a las puertas del Paraíso terrenal que nos cuenta la Historia Sagrada-; pero el tiempo no se detiene, pasa, y el hombre con él: «La nochebuena se viene, la nochebuena se va, y nosotros nos iremos y no volveremos más», dice la letra del villancico citado por Ayala en esta composición, que es un verdadero poema en prosa.

La existencia del personaje que habla -la de nosotros, todos- «está ligada mágicamente a este reloj», dice él a la mujer; y contesta ella: «¿Acaso no sabes, no sabes acaso que la vida es sueño?». La vida como un sueño, y el sueño como una anticipación del morir; el sueño nos acoge cada día cuando al final de la jornada, el cansancio exige el descanso reparador; y al sueño eterno, a sumirnos para siempre en el dormir, iremos cuando ya el reloj de la vida haya marcado todos los minutos; entonces «la botella del tiempo» se caerá de sus manos «al suelo y se quebrará el cristal y la arena se derramará, y quedará así roto el hechizo».

«En Pascua Florida»⁹ nos ofrece de nuevo la idea del sueño junto al tema del tiempo. El narrador desearía escribir uno de esos poemas que «aspiran a perpetuar lo efímero». Piensa en Lisa; no sabe si ha estado soñando o realmente ha sucedido lo que ahora evoca; durmió «durante la noche», pero «ahora», «el día brilla»: ha pasado el tiempo. El huevo pascual, regalo de Lisa, «está cerrado, y es una promesa», como ella misma, que «de un momento a otro, acaso hoy mismo, será fecunda ya con dolor y sangre». Lisa es una niña llena de preguntas, pero a medida que pase el tiempo crecerá y sabrá. Si hoy todavía está cerrada como el huevo, pronto se abrirá. Y el hombre, el narrador, que por su parte siente —25sobre sí el peso del tiempo, se aproxima «tal vez a los umbrales oscuros preguntando todavía y siempre en vano», sin encontrar respuesta -nos dice el autor- ante el misterio de la vida.

En «Las golondrinas de antaño»¹⁰, cuyo título alude ya a la conocida rima de Bécquer al mismo tiempo que a les neiges d'antan de François Villon (alusiones que en el texto se completan con otra a Jorge Manrique), el sentimiento del tiempo pasado como algo irrevocable está ligado a la desaparición del escenario donde tuvieron lugar las escenas evocadas. Podrán repetirse en otro escenario pero como las golondrinas de Bécquer, aquellas no volverán más.

En «Música para bien morir»¹¹ el narrador es un anciano que vive solo en Nueva York. Un «interminable invierno» ha concluido, y ahora brilla un día de primavera. Le parece al anciano que está saliendo «de muchos años atrás»; es como si «volviera las páginas del calendario» de su vida; piensa que ha podido detener el tiempo y que, a pesar de su edad, en ese día de sol, tiene delante de él, «otra vez a un mundo recién hecho para ofrecerme promesas infinitas».

Por supuesto, enseguida se da cuenta de que ese «retroceso» era solamente «una sensación engañosa»; su juventud queda «lejos»; por sus venas circula ahora «la cansada sangre»; el tiempo ha transcurrido irrevocablemente.

Nuestro personaje pasea por la Quinta Avenida, contempla los lujosos escaparates de las tiendas neoyorquinas, el continuo ir y venir de hombres y mujeres. Finalmente el largo caminar le resta fuerzas y vuelve a su casa donde el cansancio hace que se duerma. Se despierta, mira «el reloj: aún no es media noche. ¿O será que ese reloj no anda?». Pero sabemos que sí anda, ha marcado multitud de horas en su vida; el tiempo pasa.

—26

Esta noche brillaban las estrellas en el cielo, pero de repente, comienza una tormenta, hay relámpagos, se oyen los truenos; la paz, la tranquilidad de la noche serena ha sido interrumpida, y ahora siente congoja. Es el deslizarse de la vida con sus múltiples y variadas facetas; hoy alegría, mañana dolor, algunas veces paz, al final, soledad.

La música de la radio le hace compañía en medio de la noche al solitario personaje; sentía angustia, «los peores pensamientos» lo atosigaban; pero ahora «se siente sosegado», tranquilo. La música viene acompañada por una voz que le produce «confianza infinita», hablando de «verdes praderas», de «ríos tranquilos», de «el bien prometido». Nos da el autor una sensación de tranquilidad, de calma infinita. La música termina y otra voz dice: «Acaban de escuchar ustedes la nueva grabación Music for the moment of Death...».

Con maestría infalible queda apresado en las páginas de la breve narración el tema del tiempo que pasa. El anciano que ha vivido días alegres, llenos de sol, hoy siente cansancio, angustia, hasta que una música le consuela: es la música para la hora de la muerte, es la música para el final.

Como hemos visto a través de los ejemplos citados, el tema del paso del tiempo está presente en la obra narrativa de Francisco Ayala. De hecho, lo está desde el comienzo, pues hemos dicho que aparece ya en sus primeros escritos; pero toma contornos precisos y se hace mucho más evidente en las obras del escritor maduro, sobre todo en las páginas de *El jardín de las delicias*. Debemos añadir que en Ayala este tema aparece tratado en una forma personal. El tema ha sido como sabemos preocupación constante en muchos escritores; la poesía de Antonio Machado, por ejemplo, dejó asomar en sus versos una profunda angustia temporal; Miguel de Unamuno con su hambre de inmortalidad necesitaba buscar lo «eterno» para seguir viviendo, y especialmente —27— muchos de sus poemas nos producen la sensación de que el tiempo se remansa y, detenido, se eterniza.

El romántico aspiró a detener el tiempo, a vivir en un mundo sin horas, donde no existía el reloj, y así afirmó en sus obras la utopía. En Ayala hay una clara intuición del significado trascendental del tiempo en la vida humana. Sus personajes están situados dentro de las condiciones de la temporalidad, sumidos en el proceso histórico, por ello son inevitables la decadencia y la degradación que el paso del tiempo trae consigo; de ahí que por ejemplo en «Fragancia de jazmines» sus protagonistas no aparezcan sumidos en la «desesperación» típica de los románticos, aunque al ser humanos y tener que renunciar, un fino sentimiento de melancolía impregne la novela.

Como queda dicho, el paso del tiempo y las sensaciones que suscita es uno de los principales temas en la novelística de nuestro autor y constituye el centro de la colección «Días felices». Tanto en estas narraciones como en el resto de las obras de imaginación de Francisco Ayala el tema del

tiempo aparece abordado desde la perspectiva del sujeto, del hombre concreto. Al presentarnos esa experiencia a través de un personaje ficticio transfiere su angustia al lector que con él se identifica haciéndole sentir en propia carne la caducidad de la vida humana.

El uso de composiciones musicales en la obra literaria: Sartre, Cela y Ayala

Jean-Paul Sartre publicó a partir de 1945 su trilogía *Les chemins de la liberté*, apareciendo en ese año las dos primeras novelas: *L'Âge de raison* y *Le Sursis* 12, y en 1949 *La mort dans l'âme* 13.

Cuando leemos estas novelas de Sartre encontramos que en ellas se hacen continuamente referencias a canciones o composiciones musicales.

Recordemos por ejemplo en *L'Âge de raison* cuando

«Le nègre en face de Lola, c'était le chanteur du Paradise; les six types du fond avec leurs bonnes femmes, c'étaient les musiciens de Nénette[...]» 14

O el momento en que terminan de cenar Lola y Boris y la banda comienza a tocar el jazz *If the moon turns green* 15, o bien cuando Lola entona *Les Ecorchés* 16. En el mismo capítulo Boris desea bailar y el autor nos dice que la banda está tocando *St. James infirmary* 17. Páginas adelante, en el capítulo XI, Mathieu está bebiendo y piensa..., mientras, una voz canta:

«Il a mis dans le mille
Emile» 18.

—32

Poco después encontramos la referencia a una canción de «matelot», Johnny Palmer; y cuando «l'orchestre préluda» escuchamos:

«Qui est cruel, jaloux, amer?
Qui triche au jeu, sitôt qu'il perd?
[...]
Qui est cruel, jaloux, amer!
c'est Johnny Palmer» 19.

Todos aplauden la interpretación, Lola sonrío, se inclina y dice que

cantará «Une chanson de l'Opéra de Quat'sous: La Fiancée du Pirate»²⁰. Más tarde Mathieu la contempla bailar en tanto que la orquesta como un «petit lamento» interpreta el tango argentino «mio caballo murrio»²¹. En el capítulo XIV es de nuevo una voz «nègre» la que canta dulcemente: There's cradle in Caroline²²; y por último se inicia el capítulo XVI con un fondo musical; estamos en el café «des Trois-Mousquetaires» y escuchamos:

«Tu ne sais pas aimer, tu ne sais pas
En vain je tends les bras
[...]
Tu ne sais pas aimer, tu ne sais pas
Jamais, jamais tu ne sauras»²³.

Idéntico recurso de construcción narrativa emplea Sartre a lo largo de su trilogía. En *Le Sursis*, cuando el autor nos narra los sucesos del viernes 23 de septiembre, se deja oír una música y...

«Qu'est-ce que c'est?
C'est la Sérénade portugaise, dit Odette»²⁴.

—33

La conversación gira en torno a las noticias de la Alemania de Hitler y volvemos a escuchar a la cantante negra: «Bei mir, bist du schön; cela signifie -traduce el autor-: vous êtes pour moi la plus jolie»²⁵. Pasamos a los acontecimientos del sábado 24 de septiembre, y mientras Pierre piensa en Maud y Mathieu en Odette, encontramos otro fondo musical: cantan «la barcarolle des Contes d'Hoffmann sur le ponton du Provençal»²⁶. En otras páginas hay referencias por ejemplo a un grupo de hombres que cantan l'Internationale ²⁷; a transmisiones de Radio-París sobre un discurso de Hitler que se interrumpe por la melodía de una conocida canción popular, la Cucaracha ²⁸, y después es una orquesta hawaiana quien interpreta Honey Moon²⁹. De nuevo la referencia a Radio-París, y son esta vez los compases de una canción muy en boga durante la época los que interrumpen la traducción del discurso de Hitler: J'attendrai³⁰. La narración de los hechos del lunes 26 termina con un «jazz» ya aludido por el autor en *L'Âge de raison*: «If the moon turns green, interprété par le jazz de l'hôtel Astoria»³¹. Casi al concluir la novela encontramos otras dos composiciones musicales: la primera una canción entonces popular, «une femme chantait Va petit mousse» ³², y por último mientras

«... une vague brume de guerre [qui] achevait de se dissiper.
L'accordéon invisible jouait la Madelon...33».

La mort dans l'âme, última novela de la trilogía, no sólo nos ofrece, al igual que las anteriores, referencias a canciones en boga durante la época, sino que Sartre usa en sus tres novelas alusiones a periódicos, noticias, anuncios radiales e impresos, etc.; pero veamos algunos ejemplos en las páginas de la novela. Un hombre abre un periódico y leemos:

«Toscanini acclamé à Rio, où il joue pour la première fois depuis cinquante-quatre ans [...]»³⁴

Y más tarde hay una referencia a la «première» en Nueva York de una película de Ray Milland y Loretta Young, *Le Docteur se marie*³⁵. También se citan en la novela canciones groseras cantadas por los soldados, tales como *Traîne tes couilles* ³⁶: y mientras contemplamos los acontecimientos bélicos de 1940 una voz chillona y soñolienta canta *l'Artilleur de Metz* ³⁷ que hace recordar a Mathieu el manicomio de Rouen; están borrachos, Ménard no cesa de cantar, y esta vez su voz entona *Les Filles de Camaret* ³⁸, y más tarde otra de las canciones vulgares al estilo de las cantadas por los soldados, *Si je meurs* ³⁹. Finalmente su voz se alza de nuevo, «la vie la vie Que les bons moines ont»⁴⁰.

Las canciones que interpretan o escuchan los personajes de Sartre en *Les chemins de la liberté* tienen, como podemos darnos cuenta, un papel evocativo. El novelista las cita acertadamente, y cada una de ellas, especialmente si el lector las conoce o puede identificarlas, —³⁵ completa y enriquece el momento histórico que pretende presentarnos el autor.

Recientemente Camilo José Cela ha utilizado la misma técnica de composición empleada por Sartre, en su novela *San Camilo*, 1936, que fue publicada en 1969 ⁴¹. La novela de Cela se vale también de canciones o composiciones musicales, así como de otros elementos, para situar -tal como hiciera Sartre- la acción en su tiempo.

Como indica el título, se trata ahora de los sucesos que se desarrollaron en España durante el año 1936. Para localizar la narración en este año habla por ejemplo de la «calle de Alcántara» donde se encontraba la casa llamada «Villa Paca», calle

«[...] en la que estaba la imprenta Maroto que era donde Juan Ramón Jiménez tiraba su revista *Índice* [...]»⁴².

O hace alusión a la película *Tormenta sobre Méjico*, de Eisenstein⁴³, o a noticias publicadas por distintos periódicos, *El Heraldo*, *El Liberal*, *El Sol*, *El Debate*, etc.

En el capítulo II se refiere a los grupos de jóvenes de los partidos socialista y comunista que «llevan camisa blanca y pañuelo rojo al cuello y cantan el *Chíbiri*»; ⁴⁴, y a los hombres que mientras se afeitan entonan *Katiuska*⁴⁵; o alude a alguna revista específica, como por ejemplo

Literatura, de «Ildefonso Manolo Gil».

Aparece también en este capítulo «Don Joaquín del Burgo», quien «por la noche se acerca al paseo de Rosales a escuchar el concierto de la banda municipal»⁴⁶ y —³⁶esta interpreta el pasodoble Las provincias⁴⁷ y los compases «muy familiares» de La Dolorosa, aquellos que dicen:

«... pobre Dolores, pobre mujer
no sé qué hacer porque no llores [...]»⁴⁸.

Se encuentra en el capítulo III una referencia a la actriz María Fernanda Ladrón de Guevara, quien en aquella época interpretaba Nuestra Natacha «en el teatro Pavón, dos pesetas butaca, con buen éxito»⁴⁹. Antes de concluir el capítulo nos dice Cela que «eso que dice Engracia de antes muertos que esclavos» es una frase contenida en el himno Hijos del pueblo:

«... hijos del pueblo, te oprimen cadenas y esa injusticia no puede seguir, si tu existencia es un mundo de penas, antes que esclavo, prefiere morir»⁵⁰.

La segunda parte de San Camilo, 1936 nos remite, entre otras cosas, a la obra teatral Perfectamente deshonesto interpretada por Paulina Singermann⁵¹; mientras que en el cine

«Actualidades echan el combate de boxeo Schmeling-Joe Luis, la vuelta ciclista a Francia y la llegada al aeródromo de Barajas de los heroicos aviadores filipinos Arnáiz y Calvo, protagonistas del pasmoso raid de nueve mil millas Manila-Madrid [...]»⁵².

Páginas adelante se escucha Unión-Radio; los locutores leen noticias y comunicados... unos acordes —³⁷musicales interrumpen la transmisión: «Las anchoas Karakú se anuncian con la música de El Marabú; de la zarzuela Doña Francisquita»,

«Karakú, quiero Karakú con vermú,
¡ay que me muero por el Karakú!...»⁵³.

En el teatro de la Zarzuela la artista Estrellita Castro canta Mi jaca y María de la O⁵⁴; en el mismo teatro una de las «Rogers Sisters cuyo verdadero nombre es Juana Pagán» canta No, no, Nanette y Aleluya⁵⁵. La tercera y última parte de la novela alude a otra composición musical

entonces en boga, el pasodoble El gato montes⁵⁶, así como al éxito de Isabelita Nájera en la revista ¡Que me la traigan! y a Amparito Sara en su triunfo con Las ansiosas⁵⁷.

Podemos ver que tanto en Sartre como en Cela las composiciones musicales tienen una función situadora, de época. No, no, Nanette, por ejemplo, fue muy popular en Europa por los años treinta ⁵⁸; de ahí que Cela, en una novela que quiere reflejar la situación de aquellos años, mencione a una de las «Rogers Sisters» interpretando dicha composición; o que Sartre se refiera por ejemplo a J'attendrai, canción que estuvo de moda en la década del treinta.

—38

Ambos autores utilizan las canciones, así como otros elementos -de los cuales hemos dado ejemplos- a la manera de collage, para situarnos con una mayor sensación de autenticidad dentro del marco histórico que nos ofrecen sus páginas.

La técnica de construcción narrativa que venimos estudiando ha sido también utilizada por otro novelista, Francisco Ayala; pero en él la canción aparece empleada con propósitos diversos, nunca con el de establecer un momento de la historia, sino más bien en conexión con el significado interno del relato.

Son varias las obras de Ayala que aluden a canciones o composiciones musicales; citemos por ejemplo «Historia de Macacos», relato que encabeza y da nombre a la colección, y apareció publicado por primera vez en el año 1952. En la obra predomina un tono cómico-grotesco. Nos traslada el autor a una «colonia» en tierras africanas; el centro de la narración lo ocupa una mujer, Rosa, la «esposa» de Robert, y Ayala utiliza una canción popular para situar ante sus lectores al personaje femenino:

«[...] en un casi fastuoso alarde de grosería, poniendo a los pies de los caballos el nombre de la Damisela Encantadora [...]»⁵⁹.

Por Rosa todos se morían; deseaban recibir de ella una mirada, un beso; y la canción cubana Damisela Encantadora, con su sabor de trópico, ha logrado crear el clima propicio al personaje; siendo, por lo tanto, no una mera alusión a un determinado momento en el tiempo histórico, sino una parte integrante del relato. Dice la canción:

—39

«Damisela Encantadora,
Damisela, por ti me muero.
Si me miras, si me besas,
Damisela serás mi amor⁶⁰».

Hay en esta colección una también breve y bonita novela, «Encuentro», donde las canciones a las que alude el novelista no sólo dan el tono sentimental, sino que, además, crean el clima idiomático. «Encuentro» se

desarrolla en un lugar concreto, Buenos Aires, y en un ambiente determinado al que nos lleva Ayala precisamente por medio de las canciones. Conversan los dos personajes principales, la «Nelly Bicicleta» y el «Boneca»; engarzados en la conversación y sin destacar -a diferencia de todas las alusiones a composiciones musicales hechas por Sartre y Cela- aparecen en el diálogo títulos de tangos que confieren el ambiente adecuado al relato:

«[...] caricatura espesa de aquella nauseabunda edad de oro que se le vino de repente a la boca; otarios, pendejas, pobres donjuanes de cabaret, su reino precario, el catedrático, Pepe Sieso, Saldanha 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. Quizá te acuerdes de él. Trabajaba en el Victoria. Te acordás de [...]»61.

Tangos un día en boga y que todavía podemos escuchar, La 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 del titulado Gran Hotel Victoria.

—40

«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...»62.

Efectivamente, el Boneca tenía ya olvidada a la pobre Nelly Bicicleta. Una inesperada casualidad, un «encuentro», acaso una música escuchada sin querer, hace que el Boneca recuerde... o que nosotros, de pronto, recordemos tal o cual episodio de nuestras vidas, y la Nelly deja traslucir en sus palabras -que son apenas escuchadas por el Boneca- su sufrimiento íntimo, «lo que ha llorado en su soledad».

En «¡Aleluya, hermano!»63 que es parte de la colección Días felices, el personaje principal, un «blanquito» que tiene relaciones con una «negrita» llamada Nieves, se siente solo y aburrido; es domingo y su Nieves se le ha escapado «por el weekend». Nuestro personaje piensa,

«...y mi Nieves, que se me había escurrido de entre las manos y
¡quién sabe por dónde andarás!»64.

Ha quedado deslizada por el autor entre las líneas que nos reflejan el pensamiento del personaje una de las frases de la popular canción mexicana Perfidia. Como fondo musical de la narración quedan los compases

melancólicos que reflejan, además, el estado sentimental del protagonista:

«Y tú quién sabe por dónde andarás,
quién sabe qué aventuras tendrás,
qué lejos estás de mí...»65.

—41

En la novela larga *El fondo del vaso*, son varias las composiciones musicales utilizadas por Ayala. El protagonista José Lino Ruiz tiene amores con Candy, a la que también hace el amor el «Rodríguez Jr». Ambos hombres se comportan ridículamente en su competencia amorosa por la mujer, asumiendo el papel de verdaderos cadetes. Por otra parte Candy hace a Ruiz proveerla de cuanto necesita su familia (hermanos y padre), mientras que ella misma, antes inculta y torpe, calificada hasta de «piojosa muerta de hambre», es considerada ahora como una «señorita»

«... 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...»66.

«Mariposa gentil, mariposa del amor»; nos parece escuchar los compases de la opereta *Los cadetes de la reina*, del maestro Luna⁶⁷. Ruiz y Rodríguez como ridículos «cadetes» y ella como «reina» que, además, alimenta a toda su colmena. Más tarde a Candy se le hace insoportable Ruiz; se marcha de su oficina, deja de ser «su secretaria» porque -dice Ruiz-:

«[...] no podía aguantarme ya. Con lo cual confirmaba de paso la verdad del apotegma latino que declara: *La donna è mobile*...»68.

La alusión refuerza la idea que han atribuido muchos a la mujer y que recoge la ópera en cuestión; el aria de «*La donna è mobile*» pertenece como sabemos a *Rigoletto*. Y aún más, como broma sutil, muy de acuerdo —42 con el «ambiente cultural» de los personajes de *El fondo del vaso*, el autor hace calificar, por ignorancia, de apotegma latino a la famosa y tan repetida línea italiana del aria: *La donna è mobile*.

Termina la novela con Ruiz «en la cárcel del Miserere»; llora nuestro personaje hasta que decide que

«... ya está bien. Se acabaron las lágrimas. Como aquella canción sentimentalona clamaba: ya no tengo más llanto [...]»69.

Ruiz está solo y los compases del popular vals *Dónde estás, corazón*, nos comunican (en forma muy barata) la pena del protagonista:

«Dónde estás corazón
no oigo tu palpar
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...»⁷⁰.

El dolor invade a Ruiz, quien ahora está abandonado no sólo por la Candy, sino también por Corina, su esposa, a quien al parecer él quería y no obstante... se fue.

En otra novela corta que da también título a la colección donde se incluye, «El As de Bastos»⁷¹, se encuentran al cabo de los años dos personajes, Matilde y Bastos. En un tren, camino de un balneario, coinciden —⁴³nuestros protagonistas después de mucho tiempo sin haberse visto. Hace años se habían gustado, por lo que hoy, deciden renovar el ayer, y 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 [...]»⁷².

Son las notas del tango Volvió una noche las que sirven de fondo a la narración; y así, aun cuando hoy Matilde y Bastos desearían revivir el pasado, la canción señala:

«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 resucitar»⁷³.

El tango, pues, como parte integrante del relato refuerza la idea que Ayala desarrolla en su novelita: el paso del tiempo y sus consecuencias. En «Magia I» utiliza este autor una canción de la obra musical No, No, Nanette, a la que aludimos al citar la Cela en San Camilo, 1936. En cuanto a la novela de Cela, señalamos que la revista musical que alcanzó gran popularidad en Europa y especialmente en España durante la década del

treinta es usada por este novelista para situar la acción de la narración en su tiempo. Ayala utiliza la misma obra musical citando una canción en ella incluida. Hay en el relato dos personajes, una pareja; creen ambos que viven en un mundo irreal, de magia, donde sólo ellos existen:

—44«Solíamos en las tardes de lluvia pedir té -tea for two-; pero hoy viniste a verme en mi casa y yo mismo preparé las dos tazas, [...]»74.

La idea de los protagonistas queda reforzada mediante la alusión a la popular canción Tea for two que es parte -como dijimos antes- del «musical show» No, No, Nanette. La referencia que en Cela fue mero collage en Ayala guarda íntima conexión con el significado interno del relato:

«Picture you upon my knee
Tea for two and two for tea
Me for you and you for me, alone [...]75».

«Magia II», un mini-cuento, presenta en sus páginas el problema del tiempo que pasa y no vuelve más. Diversas alusiones sirven para insistir dentro de esta artística miniatura sobre el problema del paso del tiempo.

El hombre en su intento de apresar el tiempo y este escapándose de él,
«Imagínate: un reloj de arena; un desierto (o el Tiempo) dans une bouteille [...] »76.

Alusión a Un gamin de Paris, canción original de A. Mares y M. Micheyl:

«Un gars de Paris m'a dit à l'oreille:
Si je parts d'ici, j'emmène Paris
dans une bouteille»77.

—45

¿Puede acaso el tiempo detenerse?, ¿puede el hombre dejarlo apesado en una botella?; no, como tampoco París puede encerrarse dans une bouteille. El título de uno de sus Diálogos de amor, Un Ballo in Maschera78, adopta el de una ópera de Verdi79 y la piececita se desarrolla efectivamente en un baile de máscaras.

Son varios los ejemplos que hemos entresacado de las obras de Sartre, Cela y Ayala; los tres autores aluden en algunas de sus obras narrativas a composiciones musicales diversas, pero, como dejamos indicado, lo hacen

con intenciones distintas dentro de sus técnicas respectivas de construcción narrativa. En Sartre y Cela vimos que sirven esas alusiones para reconstruir o evocar el momento histórico a que ambos autores pretenden remitirnos, mientras que en Ayala las canciones aparecen aludidas en conexión con el significado interno del relato que las incluye, aspecto este que evidencia una vez más las finas y complejas técnicas de construcción usadas por Francisco Ayala en sus obras de imaginación.

—[46] —47

El uso de los nombres por Francisco Ayala

—[48] —49

Cada vez que nos asomamos a las páginas de Francisco Ayala encontramos una nueva veta, un nuevo campo donde adentrarnos y aprender de las excelentes técnicas de construcción que utiliza este novelista en su narrativa.

Ayala dispensa atención especial al uso de los nombres en sus obras de ficción. Esta preocupación de nuestro autor, presente en forma mucho más rica y artística en sus producciones de madurez -pensemos por ejemplo en los relatos incluidos en *El jardín de las delicias* 80- está ya en las páginas de su primera novela, cuando el escritor joven aún de 18 años, ofrecía en 1925 su obra *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*⁸¹.

La novela de 1925 tiene como personaje central a un jorobado solitario. Un hombre encerrado en un cuerpo deforme que le impide avanzar y dentro del cual malamente camina y peor se comunica con sus semejantes, debido a que en unos despierta risa, en otros lástima, y los más lo hacen víctima de su desprecio y crueldad; tiene por otro lado, como contraste, un espíritu finísimo que le permite remontarse hacia «las estrellas». El jorobado vive en aquellos años la —50época de estancamiento de la dictadura de Primo de Rivera; una España detenida, casi inmóvil, donde lo mejor quedaba encerrado, oculto; y como indicación del autor que se explica por sí sola, el personaje se llama Miguel Castillejo, nombre y apellido que sugieren al lector sutiles y al mismo tiempo contrastantes sensaciones.

Otro personaje es don Cornelio, viejo ridículo y aprovechado cuyo nombre más que presentarlo a él, dibuja a su joven y «fácil» mujer. Como contraste también, el don Cornelio se nos presenta recitando él conocido romance: «Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido [...]»⁸². Se multiplican los ejemplos en la novela. Pero fijemos ahora nuestra atención en una de las narraciones que forma parte de *La cabeza del cordero*, «El regreso»⁸³.

Aquí el protagonista es un español que ha pasado tras de la guerra civil a América, y vive en Buenos Aires. Transcurrido un tiempo regresa a «casa», a Galicia. Su tía le informa de que un día, durante aquellos horribles años, uno de sus «amigotes», su mejor amigo, había ido a «buscarle». De inmediato Ayala va a utilizar el nombre del personaje para acentuar la ferocidad y el encono de las luchas fratricidas, indicando además que «la historia se repite». El amigo que le vendió se llamaba Abeledo, y su nombre nos lleva al personaje bíblico, Abel, haciéndonos contemplar por contraste toda la envidia, el odio y la mentira, del Abeledo-cainita. Su

hermana, por otro lado, joven bella y delicada en aquel entonces, estuvo enamorada de nuestro protagonista. Su personalidad, y hasta la pureza de la época en que él la conoció, se refleja en su nombre: María Jesús, de quien se explica que «no se hacía arreglo alguno; no se pintaba; nada: 'me lavo con agua clara'[...]».⁸⁴ —51 como dice la copla de la popular canción española que Ayala deja incrustada en su prosa:

«¿Con qué te lavas la cara
que tan rebonita estás?

Me lavo con agua clara
y Dios pone lo demás...».

Hoy, por contraste, cuando el protagonista-narrador vuelve a verla, tiene la cara tan excesivamente pintada que su fisonomía ofrece «un detestable aire payasesco»; y la María Jesús antes tímida, prodiga ahora sus favores a nuestro personaje en el prostíbulo donde este, al cabo de los años, viene a encontrarla.

«La vida por la opinión»⁸⁵ es una obrita que concluye la colección La cabeza del cordero, y que nos brinda buenos ejemplos del uso de los nombres por nuestro autor. Trata aquí Ayala uno de los temas tradicionales en la literatura de lengua española, el tema del honor, presentado por supuesto en el tono cómico-grotesco que es dominante en esa fase de su producción. Desde el tiempo de la guerra civil el protagonista del 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. Ayala nos dice que su personaje gozaba durante ese lapso de «las dos cosas por las cuales, según el libro del Arcipreste, trabaja el hombre: mantención y fembra placentera». Un día en que pudo creerse que «el momento se acercaba», nuestro hombre se descuidó, y como resultado de ello «¿a dónde iría a parar ese honor -del que él se sentía tan orgulloso cuando se hiciera notorio y no pudiera ocultarse el embarazo de su esposa?». Esta dio a luz una niña.

—52

Como nombre, el personaje, que es sevillano, puso a su hija el de Concepción. Aquí, Ayala, sacando un partido insospechado del uso de los nombres que acentúa al mismo tiempo esa tónica cómico-grotesca a la que ya aludimos, nos dice:

«Una niña hermosísima, Conchita. Nombre bien español, ¿eh?, Concepción. Y bien sevillano: Murillo no se cansaba de pintar Inmaculadas. Sólo que yo -agregó- bajo esa inicial coloco siempre mentalmente alguna otra palabra: si no Imprudente, o Inoportuna, por lo menos la Incauta Concepción [...]».⁸⁶

Y dentro de las penosas realidades históricas que enmarcan el relato, se nos ofrece como contraste no sólo la ridícula situación del personaje, sino, además, el nombre de la hija y las sutiles conexiones que deja establecidas, provocando en el lector una espontánea carcajada ante una absurda situación, que siendo patética es al mismo tiempo grotesca. Del grupo Historia de Macacos, y a modo de ejemplo, destaquemos los nombres de tres de los personajes del relato que encabeza y da título a la colección, «Historia de Macacos»⁸⁷. Ayala nos traslada con él a una colonia en tierras africanas. Entre los personajes que pueblan el lugar figura un comentarista radial, individuo que para reseñar cada evento social debe estar presente en todo acontecimiento. Su nombre es Toñito Azucena; y basta evocar esta flor para que de inmediato surja ante nosotros la equívoca personalidad del «comentarista radial». También lleva el nombre de una flor la protagonista, Rosa, mujer que ocupa el centro de la narración y a quien siempre vemos lucir, llamativa, codiciada por todos, pero que al fin sufrirá los efectos que sobre su delicadeza produce el constante manoseo, ya que —53— la flor va pasando, de uno en otro, en un planeado y concienzudo recorrido, por todos los hombres de la colonia. El inspector general de administración, que inicia el brindis en el banquete de despedida a «doña Rosa», y que más tarde ganará la apuesta al ingerir un suculento asado de carne de mono para, al terminarse la obrita, quedar «borracho como una cuba», se llama Abarca, nombre que parece apuntar hacia su rudo comportamiento y hacia su voraz ambición. De la novela larga Muertes de perro⁸⁸, bastará que citemos al presidente de la ficticia república, Bocanegra. Su nombre nos dice mucho acerca de la manera que tiene nuestro autor de considerar el poder político. Bocanegra es el centro del gobierno, la figura clave; y al mismo tiempo es una especie de hueco, boca-negra, y por cierto inmunda; algo así como el agujero a través del cual nos asomamos nosotros para conocer, primero, al resto de los que integran la estructura del poder, y luego, al pueblo mismo. Esa «boca negra» habla muy poco; aparece ante nosotros el presidente recibiendo a sus íntimos, «un montón de ilustres personalidades» dentro del «cuarto de baño», donde él, «Su excelencia», «posaba sobre la letrina... en el inodoro, y desde ese sitio estaba presidiendo a sus dignatarios». Así, pues, sin que apenas hable, esa boca negra nos deja ver todo el triste y sucio espectáculo de la sociedad de la República imaginaria de Muertes de perro, y en la que vivimos todos los hombres hoy.

A continuación viene otra novela larga, El fondo del vaso⁸⁹, considerada como segunda parte de la anterior. De esta novela entresacamos dos ejemplos; los nombres del protagonista y su mujer. El se llama José Lino Ruiz; ella, Corina. Por medio de José Lino nos hace Ayala contemplar en esta novela una sociedad, que es la nuestra. —54— Nos dan sus páginas la sensación de un espectáculo de humanidad agitada, complicada hasta el máximo por medio de relaciones muy complejas. Seguir el hilo de la novela es adentrarnos en una apretada madeja de variadísimas y artísticas situaciones; entre otras cosas la mujer, Corina, es engañada por su

marido, teniendo hasta que tranquilizar al padre de la amante de este. La esposa ha aprendido -nos dice Ayala- «ese arte, que suele considerarse femenino, de urdir y tramar: el arte de Penélope». Corina es ciertamente, en la novela, una reencarnación de Penélope, aunque por supuesto en sentido contrastante, ya que ella a su vez por oposición al personaje clásico, engaña al marido. La nueva Penélope deshace la labor de su esposo tejiendo una nueva trama; y contemplamos aquí una especie de tela en la cual se van cruzando y entrecruzando las relaciones sociales, hasta que al final, desgarrado ese tejido, es precisamente el protagonista José Lino -y fijémonos bien en que su segundo nombre es el de una tela- quien ha ido cayendo hasta quedar solo, y comenzar así a tocar el fondo del vaso, o lo que es lo mismo, su propia conciencia.

En la colección *El as de bastos* hay un cuento donde Ayala hace un divertido juego con los nombres de los personajes: «Una boda sonada»⁹⁰. Comienza presentándonos al protagonista, cuyo nombre contiene un implícito contraste, pues se llama Homero Ataíde. A Homero desde sus años del colegio le llamaban todos «Ataíde, porque siendo dueño su padre de una modesta empresa de pompas fúnebres [...]». El personaje por otro lado, y muy de acuerdo con su nombre, es poeta, claro que «no muy grande ni famoso, pero poeta de todos modos», un poeta fúnebre, pudiéramos decir. Su tía doña Amancia lleva el «alias» de Celeste Mensajero, y es su profesión el practicar por «módico estipendio las artes adivinatorias». La mensajera celestial —55 cuenta en su consultorio con una «estatuilla de Buda, el búho disecado... el cromo de las Ánimas, la bola de cristal, los naipes y demás polvorientos adminículos», muy propios no sólo de su oficio sino también adecuados a su nombre.

Los ejemplos abundan en este cuento. Para no extendernos demasiado citemos el nombre del hijo de Flor del Monte y Homero, a quien imponen en el bautizo el de Santiago, porque, como la boda sonada tuvo su origen en el ruidoso incidente que es eje del cuento, decide el matrimonio darle a su vástago «el nombre de Santiago, por devoción al apóstol llamado 'Hijo del Trueno' [...]».

Pasando a su último libro, *El jardín de las delicias*⁹¹, citemos algunas de «las noticias» que figuran en el grupo «Diablo mundo». Veamos «El caso de la starlet Duquesita»⁹². Duquesita es también llamada «la señorita Luna», y su apellido nos habla de las horas y género de su trabajo en el «cabaret Sultana». De su muerte había sido culpado en las primeras «diligencias policiales» su «amigo» y «protector», un personaje cuyo nombre, «Inocencio Caballero», contrasta en forma cómica con el alias Tirabuzón, y si el nombre no logra retratar por completo al «amigo» de la señorita Luna, el alias explica claramente la índole de las relaciones que lo unen a Duquesita.

En «Otra vez los gamberros»⁹³; un caballero de cincuenta y cuatro años es víctima de un acto más de vandalismo juvenil, en cuyo incidente su nieto de ocho años es ahogado por los «desalmados jovencitos» en el estanque del parque. Todo esto acontece a «primeras horas de la tarde» en un lugar denominado «el Parque de los Héroe», y bajo la estatua del poeta Rosamel...

—56

La noticia que lleva por título «Por complacer al amante, madre mata a su

hijita»⁹⁴, por sí sólo explica el suceso. Los personajes que intervienen en el caso proceden de una barriada cuyo nombre retrata para nosotros el lugar que «fue escenario ayer de un crimen monstruoso»: «El Serón». Luisa Martín, quien «hundió el cráneo a martillazos» a su hija de pocos meses, declaró haber cometido el crimen «instigada» «por su amante Luis Antón, alias ‘El Perinola’». El alias del personaje consigue que el lector le conozca realmente; es lo que se llama «un danzante». Recordemos que el cuerpo de ese juguete es a veces un prisma de cuatro caras, y que además sirve para jugar a interés. Con este alias logra Ayala dar una rica dimensión a la noticia ayudándonos entonces a comprender en todas sus implicaciones el atroz suceso.

«Otra mendiga millonaria»⁹⁵ -noticia frecuente en cualquier diario-. La anciana en cuestión registraba «los recipientes de basura», recogía desperdicios en lugares distintos, vivía en forma miserable, y al morir, las autoridades encontraron que poseía millones; respondía la mendiga al nombre de «Virtudes Sola»; y Ayala encierra en ese nombre una alusión irónica a la virtud del ahorro, y a la soledad del avaro. Luego trae el comentario de otro suceso análogo que «todavía estará en la memoria» de los lectores: un maestro de escuela cuya única hija murió de inanición mientras él había amasado una fortuna considerable. Nombre del personaje: Mendieta, y la contracción de dos palabras en él es de un efecto formidable.

«Isabelo se despide»⁹⁶ es el título de la noticia que presenta uno de esos típicos «artistas» adorados como un ídolo por muchedumbre de jovencitas histéricas. El —57autor nos informa de que la policía ha debido proteger al cantante ante el entusiasmo de esas ménades; y que el motín que producen las muchachas es aún mayor que los «desórdenes habituales en partidos de fútbol», suscitando así la imagen atlética de esos jugadores, para que, frente a esta idea de masculinidad, aparezca la figura del ídolo de hoy, el blanducho y afeminado cantante conocido por «Isabelo».

En «Ciencia e Industria»⁹⁷ nos llama la atención el nombre de los inventos; no es solamente el actual «Akiko Plura», sino también el «Rubber Dance Partner» y «la Frau Ersatz», que son sus progenitores industriales; nombres que nos producen primero sorpresa y luego una risa sardónica mezcla de estupor y de pena ante el espectáculo que Ayala nos hace contemplar como retrato caricaturesco de nuestra época.

«Actividades culturales»⁹⁸. Ahora se trata de una docta conferencia sobre el tema «Biología de la Edad Provecta», pronunciada -según la noticia- por una ilustre y al mismo tiempo casi octogenaria personalidad. El conferenciante ataca «ciertos prejuicios» desprovistos según su opinión «de base científica», haciendo especial referencia (para impugnarla enfáticamente) a «esa común creencia de que las capacidades sexuales del macho humano se debilitan y aun extinguen» con los años. Por si el tratamiento que da Ayala a la noticia no bastara, ahí está el nombre del ilustre conferenciante, el «doctor Necedal Cáscales», con su sugestión de sequedad, de oquedad, de vanidad, que nos hace recordar el dicho «mucho ruido y pocas nueces», pues las de ese Necedal son sin duda cascadas. Merecen especial atención las cartas que cierran esta sección. Son dos. La primera de ellas contiene la queja de un anciano jubilado que se lamenta del proyecto municipal —58de exterminar a las palomas consideradas

dañinas; el nombre del firmante es Genaro (enero) Frías (que no requiere comentarios) Avendaño (que parece apuntar al daño que amenaza a las aves). La segunda carta es de una señora que escribe al director del periódico para protestar «del abandono en que los servicios de limpieza tienen a la ciudad». Es deplorable sobre todo, dice la señora, el olvido de la esquina en que ella vive, «Buenavista con Avenida de las Acacias». Se suma a esto el hecho de «esos centenares de perros que, tres veces por día, sacan sus dueños» y los resultados de tales paseítos «van acumulándose en los bordes de las aceras». Y cuando con mirada curiosa y sonrisa juguetona vamos terminando la lectura de la carta vemos que la señora se llama eufemísticamente: Eufemia de Mier.

Hemos citado algunos ejemplos entresacados de la obra narrativa de Francisco Ayala que sirven no sólo para evidenciar una vez más, y en esta ocasión desde otro ángulo, las finas y complejas técnicas de construcción que son utilizadas por nuestro autor en sus obras narrativas, sino que, además, pone de manifiesto cómo el uso que hace de los nombres en sus diferentes composiciones contribuye a la economía de la obra artística, y cómo también cada uno de esos nombres enriquece en alguna medida el sentido del relato que lo incluye.

—[59] —60

Detrás del argumento: Muertes de perro y El fondo del vaso, de Francisco Ayala

—61

Es conocida por todos y repetida por muchos la tendencia de críticos y más de un lector a quedarse en la periferia de las novelas, a dejarse apresar dentro del argumento de la obra de ficción y, por tanto, perder de vista lo que es en sí la novela en cuestión. Para estudiar este aspecto dentro de la obra de Ayala hemos seleccionado dos de sus novelas: Muertes de perro y El fondo del vaso. La primera de estas narraciones, Muertes de perro, ha sido quizá la obra de imaginación más «discutida» y comentada de Francisco Ayala. Nos proponemos en estas páginas acercarnos una vez más a estas obras para ver en ellas:

A) Por qué los críticos las han calificado como las «novelas americanas» de Ayala.

Y una vez alejados de la periferia o «trampa» del argumento,

B) Destacar cómo por medio de sutiles recursos de construcción Ayala deja establecida una interesante relación o conexión entre ellas.

Muertes de perro fue publicada, por primera vez, en 1958⁹⁹; El fondo del vaso, en 1962¹⁰⁰. Aparecen ambas —62— novelas formando parte de sus Obras Narrativas Completas, editadas en 1969¹⁰¹. Esta nueva edición ha atraído la atención de críticos y comentaristas; nos interesa destacar el artículo de José Blanco Amor, que apareció en La Nación, de Buenos Aires, titulado «América en la narrativa de Francisco Ayala»¹⁰².

Para Blanco Amor, después de la publicación de Muertes de perro «no podía haber duda alguna de que Ayala acababa de ingresar en el campo de la novela americana». Por otra parte, para este crítico nuestro continente era o es precisamente ese mundo que, según él, quiere Ayala ofrecernos en

su novela:

«[...] un puro drama sociológico, una pasión desbordada, un mundo definitivamente dividido entre los que lo tienen todo y los que no tienen ni siquiera esperanza. Es verdad que la primera novela americana de Ayala no nace de la desigualdad social, ni se alimenta de la distancia que separa a los pobres de los ricos [...]»103.

Este considerar la novela como «un puro drama sociológico» o bien verla como un libro escrito contra la dictadura o con la intención de hacer determinada sátira política en un sentido directo, no es idea nueva del señor Blanco Amor, sino lo que muchos críticos han venido repitiendo a partir de su publicación en 1958.

Ya en *El fondo del vaso*, donde Ayala hace referencia a *Muertes de perro*, quedan introducidas en las páginas de la novela citas de críticos que ocupándose de la obra insistieron sobre su carácter político. Se lee ahí:

«... 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 —63'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 a nuestra politeia como 'la república ejemplar de la opresión, del vicio, del peculado, del crimen impune y a mansalva' [...]»104.

En forma artística ha introducido Ayala los comentarios a *Muertes de perro* dentro del texto de *El fondo del vaso*; en la cita anterior se refiere primero al artículo de Rosa Arciniega en *Prensa Libre*:

«[...] quién 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 [...]»105.

y luego el de Nilita Vientos Gastón en *El Mundo*, de Puerto Rico:

«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 [...]»106.

Blanco Amor señala, además, que en la novela «el escenario americano obra en el espíritu del autor como poder catalítico para borrarle de la perspectiva intelectual los temas españoles». Advierte también que en

estas novelas americanas de Ayala, sus «parientes literarios —64 (españoles)» son Quevedo y Valle-Inclán. ¿Qué nos ofrece realmente Ayala en estas dos narraciones?, o mejor, ¿qué se ha propuesto el novelista? Según este crítico:

«[...] escribir dos novelas y decirnos en ellas que el hombre americano se ve frustrado por tradición de su historia. América no es así como la pinta Ayala. Pero si la miramos por dentro y nos apoyamos en las fuerzas que secretamente la conmueven [...] [...] Pero cuando Ayala se volvió de pronto novelista americano [...]»107.

De acuerdo con Blanco Amor, Ayala «se volvió de pronto novelista americano».

Las opiniones críticas citadas, aun cuando no las aceptemos, no dejan de parecer interesantes y hasta más de una vez, sorprendentes. Sí nos parece que estos comentaristas se quedaron un poco o un mucho en la «periferia» de las novelas y que a base de tanto «manosear» el argumento perdieron de vista la perspectiva de la obra artística. Aunque como señaló Soldevila:

«[...] el buen escritor, como la madre, tiene al menos noción clara de que lo que echa al mundo es apenas un primer esbozo, y los verá crecer y configurarse con orgullo o con pena, pero en ningún caso con indignación [...]»108.

Conviene, no obstante, que en «el crecimiento» de estas dos novelas de Ayala nos alejemos un poco de lo que el propio autor califica como la «trampa del argumento» para fijarnos en «la filigrana del arte».

Sobre sus novelas ha señalado Ayala que:

«[...] a las razones generales que entorpecen el entendimiento de una novela en su pretensión de obra artística —65vienen a sumarse en el caso de las más circunstancias personales de donde arrancan nuevos equívocos.

Ocurre, en efecto, que siendo bastante conocidos mis escritos de sociología y ciencia política, propenda el crítico de manera casi inevitable a querer ver incorporada en mis novelas la actividad o conocimientos del sociólogo, y así, busque las ideas tejidas en su trama [...]»109.

De aquí las vacilaciones de más de un crítico o comentarista. El hecho de que estas novelas contienen elementos políticos, de que Muertes de perro tiene como base argumental el desmoronamiento de una dictadura, y El fondo del vaso el estado democrático subsiguiente, son por supuesto cosas más que obvias, pero que al mismo tiempo sirven sólo como materiales de construcción, que como señaló Ayala han sido «utilizados para edificar la

obra que me propuse redactar con intención artística».

No me parece adecuado calificar estas narraciones como las «novelas americanas» de Francisco Ayala y mucho menos el afirmar que «de pronto» este autor «se volvió» «novelista americano». Recordemos lo que anotó Soldevila cuando aplica a la obra de Ayala las palabras que este escribió hace años sobre Mallea:

«En puridad, todo escritor auténtico tiene un tema, y sólo uno, como tiene una personalidad y un acento; un tema que lleva dentro, clavado en la entraña, y que va desplegando de mil maneras a lo largo de su obra y de su vida»¹¹⁰.

Cita Soldevila las palabras de Ayala sobre Mallea y dice entre otras cosas que «el tema, esencialmente, no —66cambia de unos para otros (escritos)». Según nuestro novelista, la obra mejor lograda, la más valiosa, es aquella que «mejor evidencia la unicidad del tema a través de las sucesivas piezas que la integran».

Podríamos preguntarnos el porqué citar al propio autor cuando este afirma tal o cual cosa refiriéndose a una obra ajena. Destaca Soldevila en el estudio anterior una opinión de Ayala con la que coincidimos plenamente: es que «según suele ocurrir con las opiniones que un autor vierte a propósito de la obra de otro, acertadas o no, explican antes la suya que la ajena»¹¹¹. Ayala, pues, no «se vuelve de pronto» nada, es lo que antes era y era ya antes lo que hoy ha llegado a ser. Ni son estas dos obras sus «novelas americanas» ni fueron aquellas otras sus «relatos de la guerra de España», como señaló Blanco Amor.

Digamos que ninguna de las obras narrativas de Ayala describe, explica, da soluciones o discute determinado problema -eso lo hace muy bien nuestro autor en sus múltiples ensayos-, sino que la narrativa de Ayala presenta los problemas vivos y al hombre en su continuo debatirse entre ellos. No es, pues, el propósito del autor en estas novelas combatir la dictadura hispanoamericana o criticar la organización democrática de las repúblicas o de determinada república americana.

Lo que sí resulta patente en Muertes de perro es la decadencia o destrucción del que su autor llama «un orden social de tipo patriarcalista»; allí está presente la aniquilación de «las antiguas familias»; el don Luisito, «intelectual complicado y escéptico, más bien pusilánime», ha dicho Ayala, con sus extrañas y anormales relaciones con el mulato Requena; están, en fin, la clase media y el pueblo, de «cuyo seno saldrán los tres sargentos que van a sustituir en el gobierno a Bocanegra, el dictador asesinado».

—67

Ayala no ha olvidado ninguno de los grupos sociales, sus resentimientos, sus ambiciones; lo que hoy llamaríamos nuestros «complejos». Y ahora mi pregunta: ¿pertenecen los hechos relatados en estas novelas y sus implicaciones sociológicas solamente al ámbito de determinadas repúblicas americanas?, o simplemente porque el mulato Tadeo Requena comía «bananas» en el oscuro pueblo de San Cosme, ¿se refieren estas novelas a alguna república específica localizada en el trópico americano? ¿Por qué no

escaparnos de una vez de la «trampa del argumento» que las novelas nos presentan? Veríamos entonces que su autor en ninguno de los dos relatos trata de sistemas políticos con una intención directa; y algo más, que Francisco Ayala no se convierte por obra y virtud de estas novelas, «de pronto», ni en novelista americano ni español. Como él mismo señaló en su estudio sobre Mallea, tiene en su narrativa un tema único «clavado en la entraña» y ese tema lo «va desplegando de mil maneras a lo largo de su obra y de su vida».

El tema de la novelística de nuestro autor es el hombre, el hombre inmerso en el mundo, en los problemas de nuestro tiempo, el hombre captado «en la operación misma de la vida»; de aquí que nos sea difícil ver, como señala Blanco Amor, a un Ayala español en *La cabeza del cordero*, español porque según él, en la citada colección su autor presentó «los relatos de la guerra de España», y un Ayala americano en estas dos novelas porque en «estos dos grandes frescos de Ayala late el pulso de una América sometida a sacudimientos extremos».

Nada de esto. Ni en *La cabeza del cordero* novela Ayala la guerra civil española; no fue este el propósito de nuestro novelista -propósito que mejor o peor ya otros cumplieron a cabalidad-; en estos relatos se ocupa su autor de «los temas morales de la guerra»; ni en *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, aun cuando sean ofrecidas en escenarios americanos, novela Ayala los problemas políticos particulares de este continente. Nos parece —68— que nada está más lejos de sus intenciones que el haber escrito novelas «españolas» o «americanas». Estas dos novelas suyas se desenvuelven, sí, en un escenario americano, y con ello crea Ayala un ambiente determinado que le sirve para presentarnos al hombre en dos situaciones diferentes: en la primera novela, como él mismo precisara, «dentro de la pobreza y bajo la dictadura», y en la segunda, «en la prosperidad y la democracia».

¿Es que los odios, los rencores, las pasiones, las veleidades de «heroína shakespeariana» de doña Concha, el inmundo «tronó» de Bocanegra o el mundo todo de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* son cosas que pueden ocurrir sólo en tierras americanas o aluden más bien a problemas del hombre, del hombre de siempre, del hombre de todas partes y de todas las latitudes? Porque lo que son realmente estas novelas es «una exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables», como dejó afirmado su autor.

Ayala en estas novelas nos asoma a la realidad, una realidad humana que pertenece tanto al hombre americano como al europeo, al de tradición española como al de tradición sajona, y nos hace contemplar la misma desde los ángulos más diversos. Por ello, sí encontramos en *La cabeza del cordero* el latido de la guerra civil española, aunque nuestro novelista no relató específicamente aquellos sucesos desgraciados, y esto obedece a que al novelar «los temas morales de la guerra» están en sus páginas todas las guerras pretéritas, presentes y futuras. Es el hombre el que late realmente en esas páginas, el hombre sumido en los desventurados problemas de una guerra fratricida que supondrá un tajo en su vida, que le llevará acaso a una ausencia que puede que suponga un regreso y que por último alguna vez le suscite y ¿por qué no?, memorias y remordimientos similares a los del protagonista de *La cabeza del cordero*. Son, no relatos que

tratan exclusivamente de la —69 guerra española, sino relatos que hablan de la guerra entre los hombres, del hombre de todas partes; por ello acaso están desprovistos de pugnacidad política, de partidarios vanos, de antagonismos idealísticos de uno u otro bando, ya que como señaló Ayala «los ideales por los que uno mata y muere -resultan ser, nos dice- a la postre retórica vana y esto es -agrega-, una terrible burla de la vida». Y todo ello se cumple en referencia a la guerra civil española, como pudiera serlo a la segunda guerra mundial, a los sucesos de hoy en Vietnam o la guerra judío-árabe.

El autor de *La cabeza del cordero* no es el novelista español del siglo XIX que a manera de Pereda ofrecía largas descripciones santanderinas en *Peñas Arriba* o, como señaló el mismo Ayala, el Galdós de *Fortunata y Jacinta* que nos describía «demoradamente y en términos generales la evolución del comercio madrileño para darnos el marco histórico-social de la narración»; nada de esto se cumple en la novela de hoy y mucho menos en la de nuestro autor donde, al estar este interesado en el hombre, la atención del novelista pasa del paisaje, de los acontecimientos referidos, del argumento que supone el telón de fondo de la obra, a los personajes, con los que Ayala hace que el lector -nosotros- llegue a

«... complicarse y complicarlo en el juego sucio, mancharse y mancharlo con el fango de la vida, solidarizarse y solidarizarlo con las flaquezas humanas»¹¹².

De ahí que acaso a *Blanco Amor* le parezcan americanas estas novelas, y a otro crítico -si simplemente cambiamos varios detalles de puro juego argumental- puedan parecerle africanas, y otros habría que con un nuevo cambio puede que digan que criticaban, aun antes de suceder, tal o cual eventualidad o posibles acontecimientos —70 en determinado país de Europa. Por ello acaso ha señalado Ayala que lo que a nadie se le ha ocurrido es

«[...] comparar la figura del dictador Bocanegra con la de Carlos II en mi cuento *El hechizado*, una comparación que podría ilustrar muy bien mi manera de ver el poder sobre la tierra: tanto en el caso del rey legítimo como en el del usurpador, el centro de todo el aparato del mando es una boca negra, un hueco sombrío, el vacío, el abismo»¹¹³.

¿Por qué entonces han afirmado muchos el americanismo de estas novelas? Nos parece que el equívoco es fácil cuando al leerlas nos dejamos

«atrapar» por sus argumentos, porque cuando estos tienen

«[...] concomitancia con problemas prácticos tan del común interés como lo es el de las formas del poder político, entonces el encandilamiento y consiguiente desenfoque de la obra resultará casi inevitable: el complejo de aversiones y preferencias personales interferirá fuertemente en su apreciación. Por lo demás, ¿qué de extraño tiene, si la novela es imitación artística de la vida, que

cuanto más lograda esté más se la confunda con la vida misma?»¹¹⁴.

Muertes de perro y El fondo del vaso son, pues, novelas escritas, sí, con un fondo americano, pero no porque Francisco Ayala se nos ofrezca en ellas como novelista americano y en otras de sus creaciones como escritor español. Ayala se nos revela en la totalidad de su obra de ficción como «uno de los mejores narradores que hoy existen en lengua castellana», ha afirmado Amorós en un artículo¹¹⁵. Su obra se nos aparece, no con un —71— determinado color local o estrecho marco nacionalista, sino como perteneciente a la comunidad de nuestro idioma, dentro de un ámbito universal que por presentar problemas que atañen al hombre, tienen valor dentro de una comunidad idiomática tanto para el individuo nacido en un continente como para el nacido en otro, en tanto y cuanto que este tenga problemas que atañen a la condición humana dentro de los límites del tiempo y del espacio.

Acerca del comentario de Blanco Amor, sobre un punto al que ya otros han hecho referencia y que ahora este crítico señala en las citadas novelas que los «parientes literarios (españoles)» de Ayala son en ellas Quevedo y Valle-Inclán, es tema que tratamos en otro trabajo¹¹⁶, pero conviene ahora decir que aun cuando nuestro autor revela influjo de Quevedo, su obra en general está más penetrada por la manera cervantina que por los modos quevedescos. Recordemos que hemos insistido en que la novelística de Ayala nos presenta al hombre «captado en la operación misma de la vida»; y la presentación del hombre que hace este autor habla mucho de su «actitud cervantina ante el mundo»¹¹⁷, contraria por otro lado a las inclinaciones quevedescas que una y otra vez se le han atribuido.

Para nuestro autor,

«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»¹¹⁸.

—72

La técnica que sigue Quevedo, «su estilización de la realidad según la línea de lo grotesco», está muy en consonancia con las empleadas por Valle-Inclán en la novela con la que tanto se ha comparado a Muertes de perro, su Tirano Banderas. Los personajes de Quevedo y los de Valle-Inclán que pueblan el mundo de su citada novela son figuras «deshumanizadas», son más títeres que hombres —recordemos su colección de farsas agrupadas bajo el significativo título de Tablado de Marionetas—, que producen en el lector una impresión distanciadora respecto del personaje. Ni Quevedo con su don Pablos en el Buscón ni Valle-Inclán en su Tirano Banderas nos invitan a identificarnos con sus personajes imaginarios ni con las situaciones en que estos se ven envueltos; todo lo contrario, nosotros lectores tenemos ante estas obras la sensación de que estamos ante un espectáculo que es ajeno a nuestro humano vivir, porque ambos autores

redujeron deliberadamente lo humano a «pura mueca», a «polvo», y con ello alejaron de nosotros sus relatos, no permitiéndonos ninguna humana identificación con sus personajes.

Las técnicas narrativas empleadas por Ayala producen en nosotros efecto diametralmente opuesto. En sus obras

«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 diversas maneras- es su propia destitución en un mundo cuyos valores se han hecho inciertos o se han disipado»¹¹⁹.

Quedamos «petrificados» porque esos personajes que están tan cercanos a nosotros, que somos nosotros mismos, nos desnudan por dentro, nos envuelven y enredan —⁷³en sus situaciones, en sus problemas; y todo esto logrado mediante una comunicación directa entre el lector y el personaje, porque el autor no está presente en estas obras de ficción. Por todo ello vemos más en estas novelas a Cervantes como «pariente literario» de Francisco Ayala que a Quevedo y Valle-Inclán.

En cuanto al segundo aspecto enunciado al comienzo, señalemos que estas dos novelas guardan estrecha relación entre sí, aun cuando son relatos independientes. Una atenta lectura de *El fondo del vaso* nos dice que en forma artística conecta Ayala el mundo de las dos novelas. Ya Keith Ellis en *El arte narrativo de Francisco Ayala* señaló en 1964 que:

«[...] *El fondo del vaso* es una continuación de *Muertes de perro*... En *El fondo del vaso* Ruiz se refiere constantemente al mundo creado en *Muertes de perro*; nos cuenta lo que ha ocurrido desde que Luis Pinedo, su narrador, acabó ajusticiado, [...] [...] en *El fondo del vaso* se habla de *Muertes de perro* en cuanto obra literaria en su existencia real, como entidad operante en el mundo comentado por Ruiz»¹²⁰.

El propio autor anotó más tarde que «esta novela surge en conexión con *Muertes de perro*. No es su segunda parte, pero sí secuela suya y -creo- superación».

Es sorprendente que nadie haya señalado que esta realización artística de Ayala adopta el procedimiento empleado por Cervantes en la segunda parte del *Quijote*, la novela de 1615, en relación a la primera parte, el *Quijote*, de 1605. La segunda parte de la novela cervantina se apoya, como *El fondo del vaso*, sobre la existencia real de la primera parte. El caballero manchego que sale a los caminos por tercera vez conoce por boca —⁷⁴de Sansón Carrasco que su historia andaba impresa y el libro, que tiene existencia real, concreta, va a salirle una y otra vez al paso. También José Lino Ruiz, el personaje central de *El fondo del vaso*, tiene existencia anterior a la novela de la cual es protagonista. Pinedo se había ocupado de él en *Muertes de perro*, inclusive le había dado por

muerto, de ahí que salga ahora a la luz pública y no de ninguna «tumba fría» a contestar desde El fondo del vaso el «panfleto infame» de Muertes de perro con su también existencia real y concreta. Mucho más hay que decir sobre este recurso literario empleado por Ayala. Ampliamente nos ocupamos de él en el estudio que sobre las alusiones literarias en su obra narrativa hemos realizado.

Conviene que digamos, por último, en estas notas que ambas novelas nos invitan a adentrarnos en nuestra conciencia, a llegar desde este mundo de Muertes de perro al fondo de nuestro vaso y que «ese encuentro de cada cual consigo mismo en el secreto de su conciencia es el momento supremo de la moralidad, porque permite vislumbrar el misterio del ser y convida a la reflexión sobre el sentido de la propia vida»¹²¹.

—75

El jardín de las delicias, de Francisco Ayala

—[76] —77

Con el título El jardín de las delicias¹²² nos ofrece Francisco Ayala una colección de relatos agrupados bajo dos subtítulos: «Diablo mundo» y «Días felices». El libro, ciento setenta y cinco páginas de una prosa encantadora, fácil e «impecable», es en sí mismo un agradable y finísimo regalo.

Como sobrecubierta, dos de las puertas del tríptico de «El jardín de las delicias», del Bosco; e intercaladas, en dos grupos, entre los relatos, dieciséis ilustraciones procedentes de las más diversas fuentes de la cultura universal, que guardan, al mismo tiempo, una estrecha relación con varias de las piecitas que Ayala nos brinda. Cada ilustración está explicada en forma artística: trozos manuscritos del novelista pertenecientes a las diferentes narraciones de El jardín de las delicias, establecen de inmediato la íntima conexión entre la composición narrativa y la obra de arte que la ilustra.

Algunos de los relatos que aparecen en este libro habían sido incluidos ya en sus Obras Narrativas Completas¹²³; cuatro de ellos, que aquí forman parte de «Días felices», fueron publicados por el autor en Razón y Fábula con el título «Nuevas viñetas»¹²⁴, y muchas otras son obras que por primera vez vemos sus lectores.

—78

El jardín de las delicias es una de las más elaboradas joyas que han surgido de la pluma de este autor. Francisco Ayala es hoy, lo creemos sin duda alguna, uno de los más destacados novelistas contemporáneos en lengua española, y este libro, precisamente este, bastaría para consagrarle entre nuestros clásicos.

Las composiciones que integran el libro son muy breves; cada una de ellas -cuarenta y dos en total; dieciocho forman el grupo «Diablo mundo» y veinticuatro «Días felices»- evidencia la delicada labor de orfebre que ha realizado nuestro autor. Las obritas son en efecto de una delicadeza exquisita; lo que Ayala ha conseguido en estas composiciones pudiera compararse a lo que logran esos finos artistas que colocados aquí y allá en el Louvre, son capaces de reproducir, creando, tantas y magníficas

obras que les rodean, dentro del espacio reducido de las más artísticas miniaturas.

Pero anotada esa impresión queda por decir lo más interesante, lo que estamos seguros que, desconcertado y sorprendido, se ha preguntado más de un lector y hasta más de un crítico: ¿Qué son estas piezas?, ¿qué es en definitiva y qué significa este libro de Ayala? Para muchos será un libro delicioso, para otros una extraña combinación de narraciones donde alternan, al parecer, recuerdos o noticias, las unas «subidas de tono», las otras evocadoras o nostálgicas, las más, capaces de invitar -según el lector- bien a la más espontánea de las carcajadas o a la más seria, profunda y hasta (¿por qué no?) dolorosa reflexión. Estamos, pues, ante una obra capaz de llegar a todos los niveles, y en distintos grados o por motivos diferentes, interesar a todos los públicos, y esto es, si mal no entiendo, lo que consigue únicamente la auténtica e indiscutible obra de arte.

¿Qué es *El jardín de las delicias*?, ¿experiencias vividas por el autor?, ¿bufonadas de un novelista que maneja con arte único el vocabulario?, ¿Experiencia e invención?¹²⁵, —79y si es esto último ¿por qué aparece tan mezclado lo vivido con lo imaginario?

En este libro la experiencia y la invención se encuentran fundidas. El jardín de las delicias es obra escrita desde la madurez de nuestro autor; allí está lo soñado, lo olvidado, lo que amó y lo que su imaginación creativa ha escrito para nosotros:

«[...] El sarcasmo, la pena negra, la loca esperanza, el amor, esa felicidad cuyo grito de júbilo decae y se extingue en el sollozo de conocerse efímera, el sarcasmo otra vez, el amor siempre, con sus insoportables y deliciosas torturas de que son instrumento el reloj, el teléfono, el calendario, los oscuros silencios y la imaginación insaciable, todo eso [...]»¹²⁶.

Llana y simplemente, en esta obra de Ayala vuelvo a encontrar, como Alicia después de haber penetrado en su «país de maravillas», que el libro no es solamente -aunque pueda parecerlo de primera intención- un juguete delicioso o un regalito fino que por su presentación bien podría yo seleccionar como presente apropiado para mis amigos esta Navidad. Es que hace años, muchos años, otro autor tuvo ya esta feliz ocurrencia de escribir un libro con apariencia de estampa cómica, que parecía invitar a la más alegre carcajada, que llegaba a todos produciendo reacciones diferentes, que contenía experiencias personales, aunque el lector no podía saber -ni apenas sabe hoy- dónde comenzaba la experiencia y dónde la invención, y cuyo autor se llamó Cervantes.

Entiéndaseme, no quiero decir con esto que son dos libros comparables el Quijote y esta obra de Ayala, aun con ser, hasta cierto punto, una misma cosa. Aquel escritor nos dejó una extensa novela cuyo eje era un —80 héroe patético. Detrás de cada carcajada, de cada discurso, de cada descalabro, quedó la más profunda y auténtica de las realidades. Lo que Cervantes -escritor ya maduro- ofreció a su tiempo fue su visión del hombre, presentándole inmerso en la realidad de su época. Al ser este el

trasfondo de la obra cervantina, nosotros, lectores, situados en el presente momento histórico, nos identificamos por un lado con las aspiraciones espirituales y morales que presenta el novelista Miguel de Cervantes, ya que en el hombre su humana naturaleza es perenne; pero nos tenemos que sentir alejados necesariamente, por otro lado, de sus circunstancias, ya que aquellas fueron las de una sociedad distante a la nuestra en el tiempo, y por lo tanto, adscrita a valores muy diferentes a los nuestros.

El jardín de las delicias, de Francisco Ayala, no tiene héroes, ni tampoco es propiamente una novela. Vivimos en un mundo de prisas continuas -ya no hay tiempo para sentarnos en una tertulia a la luz del hogar y leer en alta voz aquella larga novela de caballerías, o la otra pastoril, o la otra...-; queremos discursos cortos, novelas breves, volúmenes fáciles de manejar que no estorben al «otro» en el metro o molesten a «aquel» en el omnibus; y aquí están estos mini-relatos, estas piecitas compuestas en fechas distintas:

«[...] He reunido piezas diversas, de ayer mismo y de hace quién sabe cuántos años; las he combinado como los trozos de un espejo roto, y ahora debo contemplarlas en conjunto»¹²⁷.

Combinadas «como los trozos de un espejo roto» a los que se acerca el lector para percibir, al parecer, imágenes muy cómicas, pequeñas, diferentes, porque hay trozos más inclinados que otros, y la imagen reflejada cambia, o acaso tan sólo parece que cambia —81-aquel trocito, por ejemplo, es tan diminuto que apenas refleja un ojo, el otro mi nariz, allí me veo toda; hoy me asomé al espejo roto vestida y me vi reproducida de mil maneras diferentes, gorda, delgadita, alta, muy bajita; ayer me asomé desnuda y fue divertido; me he fijado bien, no son diferentes las imágenes, soy siempre yo, la misma- y no cambian, porque cuando el lector se asoma a estas piecitas de Ayala descubre que «pese a su diversidad» reflejan siempre «una imagen única», la del hombre, que es, como ya hemos dicho más de una vez, el tema básico de la novelística ayaliana.

El primer grupo de relatos, «Diablo mundo» (cuyo título, como podemos darnos cuenta enseguida, apunta hacia la obra de Espronceda), se subdivide a su vez en: «Recortes del Diario Las Noticias»; y «Diálogos de amor». La clave de interpretación del primer subgrupo nos la da el propio autor, pues al concluir la presentación de Las Noticias, leemos:

«[...] desde hace un tiempo, me dedico a fraguar noticias fingidas que, en el fondo, son demasiado reales, buscando usar la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos, y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquigrafía de ese destino tan desastrado»¹²⁸.

Eso son Las Noticias; Ayala usa «la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos». Hemos de decir que cada una de estas joyitas merece un

estudio. Nosotros, para no hacer demasiado extensas nuestras «impresiones», nos limitaremos a presentar un comentario breve sobre algunas de ellas. «El caso de la starlet Duquesita»¹²⁹, por ejemplo, que aparece muerta en su cama «debido a ingestión de una dosis excesiva de —82barbitúricos», es noticia frecuente de la realidad cotidiana. Su nombre completo apunta desde el comienzo de la obrita a la profesión de la dama: Duquesita Luna. Comparte Duquesita su tiempo entre su trabajo nocturno en el cabaret Sultana y su «amigo» y «protector» «Inocencio Caballero», alias «Tirabuzón». Las razones que llevan a dar el caso por concluso encierran una fuerte ironía.

«Otra vez los gamberros»¹³⁰ es noticia típica de los diarios del mundo entero que evidencia un fenómeno de nuestra avanzada sociedad tecnológica, el «juvenil vandalismo» de nuestros días, «sin que la policía haya conseguido poner coto a sus desmanes».

«Ciencia e Industria» tiene como subtítulo: «Nuevo producto»¹³¹. Es acaso en esta noticia donde Ayala consigue ofrecernos en breves líneas toda el agua de locura de nuestro molino de hoy. Aquí está presentada en forma gráfica la degradación y disociación de los valores de nuestra cultura. Se trata de un nuevo invento, el «Akiko Plura»; el nuevo producto -por supuesto, japonés- cuya patente combina

«[...] dos inventos previos: la Frau Ersatz, que con tan buen éxito usaron los ejércitos de Hitler durante la segunda guerra mundial, y el Rubber Dance Partner o Mr. Mongo, que hizo furor hace años en los night clubs de Chicago»¹³².

«Akiko Plura» servirá para compensar al hombre moderno de sus tensiones, «de tantas frustraciones como lo afligen».

Nos dice la nota de periódico que una cadena importante de máquinas lavadoras y otra de restaurantes automáticos —83:

«[...] está estudiando incluso la posibilidad de abrir al público, por vía de ensayo, un local de Autoservicio 'Akiko Plura'»¹³³.

Cierran esta sección dos «Cartas del lector»¹³⁴. La primera la firma Genaro Frías Avendaño, y es una reflexión lastimera de un jubilado sobre una disposición municipal que en cierto modo lo coloca frente al sin sentido de su propia vida. La segunda carta es una protesta de una ciudadana por «el estado de abandono en que los servicios de limpieza tienen a la ciudad». Se queja en particular esta señora de los resultados del «consabido paseíto higiénico» de los perritos, y firma la carta: Eufemia de Mier.

Noticias de periódico, unos casos, «entre tantísimos otros semejantes»¹³⁵, que reflejan de modo inequívoco nuestro diario vivir en este Diabolo mundo.

Los «Diálogos de amor»¹³⁶ son mini-dramas donde se presenta en forma plástica, mediante las palabras de sus personajes, la conducta humana, dentro de la misma visión negativa de Las Noticias. Pudimos ya ver que las

piecitas anteriores reflejan la degradación de valores de nuestra sociedad. Ahora, en los Diálogos, nos ofrece Ayala un amor muy distinto al concepto neoplatónico que inspiró a León Hebreo, de cuyo famoso libro toma el título, pues, según nuestro novelista

«[...] 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 —84 derrumba de golpe ante nuestros ojos, haciéndonos recaer en el primitivismo del culto fálico»¹³⁷.

Adoptan todas estas obritas una forma dramática. Un Bailo in Maschera¹³⁸ podría valer como pieza destinada a la radio. Todas ellas son representables. De hecho este verano en la Universidad de Oviedo durante la reunión de la Asociación Europea de Profesores de Español se escenificó y representó uno de los diálogos que componen El jardín de las delicias: el titulado «Diálogo entre el amor y un viejo»¹³⁹. La representación de estas piezas, bien en el teatro, o mediante cualquier otro medio de tipo mecánico, como grabación en disco o cinta magnetofónica, realzaría su significación.

Nos detendremos ahora a presentar nuestras «impresiones» acerca de una de estas obritas que no aparecía en la edición de las Obras narrativas completas: «The party's over»¹⁴⁰ que es al mismo tiempo el título de una de las canciones que forman parte de la comedia musical Bells are ringing¹⁴¹.

La pieza supone un diálogo entre una pareja, al parecer un matrimonio, que hace los habituales comentarios tras una recién terminada fiesta en su casa. Inicia Ayala el relato diciéndonos: «Se acabó la fiesta» (traducción exacta del título), y a partir de esa frase comienza la pareja a recapitular incidentes distintos del —85party, que, además, según opinan ellos, «ha sido un éxito completo».

Concluye la narración cuando uno de los personajes pregunta al otro:

«[...] Pero oye, tú, dime, ¿qué hacemos?, ¿sacamos toda esta porquería ahora, o la dejamos ahí, y ya mañana será otro día?»¹⁴².

Una página más de la vida cotidiana, son hechos de cada día, que suceden en todas partes, que no pertenecen a ningún ámbito ni a ningún pueblo, sino que, por el contrario, tienen alcance universal en el espacio y en el tiempo.

La segunda parte de El jardín de las delicias está formada por una colección de narraciones agrupadas bajo el subtítulo de «Días felices»; veinticuatro relatos brevísimos que guardan en su mayor parte una íntima relación con obras plásticas de la cultura universal y que, como quedó dicho, se ilustran en la edición de Seix Barral con preciosos grabados. «Nuestro jardín»¹⁴³, que comentaremos brevemente a modo de ejemplo, lleva

como ilustración una pintura que identifica el autor como «Cuadro de familia». Es este escrito una fina evocación donde se combinan seguramente el recuerdo o la experiencia con lo imaginado, con la invención. Primero se nos describe el cuadro, luego señala el narrador que «No pasa el tiempo por ese jardín nuestro»; y a continuación sugiere que han pasado muchos años y muchas cosas, porque ahora, «al cabo de los años mil», «el cuadro está en casa de uno de mis hermanos, al otro lado del océano». Regresamos entonces hacia el pasado y escuchamos una conversación entre un niño y su madre a quien éste —86hace preguntas acerca del cuadro y los detalles que en él aparecen.

El niño no conoció el jardín realmente, ni siquiera tuvo ocasión de visitarlo, pues la «casa se vendió al morir el abuelo»; aprendió no obstante a amarlo a través de la evocación o el ensueño del cuadro. Supo incluso un día, por su madre, que ese jardín, el «nuestro», se encontraba cerquísima de donde vivían; trató de contemplarlo, de asomarse a él en una ocasión, pero una alta balastrada le impidió ver; creyó que allí estaban aún los geranios del cuadro, pero en realidad «ni eran geranios ya». Nunca hubo el tiempo ni se presentó la oportunidad de visitar el perdido jardín de la que fuera antigua casona de toda la familia.

Hoy, lejos, un día cualquiera, al otro lado del océano, tío y sobrino contemplan el cuadro. Ya no está la mamá que contesta preguntas sobre el aro, la fuente o la prima Laura; han pasado los años y pregunta el sobrino:

«[...] -Esa niña que recoge el aro, ¿no era una prima de papá y tuya? Y aquella, allí, ¿no es la abuela? Papá nunca vio el jardín del bisabuelo; y tú ¿lo viste alguna vez, tío?»144.

Delicada composición que presenta una vez más el tema del paso del tiempo. En «Nuestro jardín» quedan engarzadas la experiencia y la invención, la descripción del cuadro pintado por la madre de Francisco Ayala, y un finísimo tratamiento del novelista al deseo íntimo e insatisfecho que vive en cada hombre, el anhelo del paraíso perdido. El niño que sueña instruido por su madre, el ansia de preguntar y saber, el conocimiento de la también soñada Laura, la mujer, el deseo siempre imaginado y nunca satisfecho de asomarnos a ese paraíso que jamás lograremos ver aquí en la tierra; el jardín —87que «papá nunca vio», «y tú, ¿lo viste alguna vez, tío?», nuestro jardín.

«En Pascua florida»145, narración de menos de una página. Dos líneas encabezan el relato:

«A Lisa, que me ha enviado un huevo de pascua decorado por ella»146.

Lisa, la mujer, puesta allá arriba, la eterna Lisa de Garcilaso, la siempre presente Laura de Petrarca. Lisa ya no es Lisa, ni siquiera es mujer, está colocada en lo alto «como una hostia», es una promesa cerrada, y el poeta interroga «como siempre, en vano». El saber y el no saber de Lisa, el regalo de Pascua Florida, de resurrección, el preguntarse eterno

del hombre ante «la mensajera divina», para terminar en «los umbrales oscuros preguntando todavía y siempre en vano». Es el hombre y su preguntarse eterno, hasta los umbrales de la misma muerte, el saber y el no saber, y al mismo tiempo, como contradicción de su humana naturaleza, el miedo de romper el huevo cerrado, aunque «de un momento a otro, acaso hoy mismo, será fecunda ya con dolor y sangre [...]».

«Entre el grand guignol y el vaudeville»¹⁴⁷; y «Magia II»¹⁴⁸ son de nuestras, obritas preferidas, acaso porque en ellas hace converger Ayala las corrientes más heterogéneas de la literatura universal. «Magia II» expresa artísticamente el problema del tiempo que pasa y no vuelve más. En ella se combinan en forma armónica seis alusiones literarias. Una de esas alusiones nos refiere específicamente a La vida es sueño, de Calderón, en la mención al Minotauro; y páginas adelante, otra —88obrita, «Mientras tú duermes»¹⁴⁹, vuelve de nuevo sobre el mismo tema; ilustra Ayala precisamente su pieza con un cuadro de Picasso, Minotauro y durmiente¹⁵⁰.

Y así, una tras otra, se engarzan las veinticuatro piecitas, terminando con «Música para bien morir»¹⁵¹. Estas narraciones tienen como tema común el paso del tiempo. La colección «Días felices» presenta en cada mini-relato un tono diferente, una perspectiva distinta.

Todo esto y aún mucho más que queda por decir es, en líneas generales, El jardín de las delicias. Junto a la creación imaginativa están colocadas experiencias de la vida del autor, preservadas «en un arca de palabras», construida con dominio tal de la técnica narrativa y uso artístico de los más diferentes niveles de vocabulario que, «Los años correrán, volará el tiempo; y si un día hacia el final de los tuyos»¹⁵² -y los míos-, volvemos a leer estas magníficas joyitas de Ayala, volveremos a encontrar al hombre detrás de cada noticia absurda, en los personajes de los diferentes diálogos, y a sus más universales y perennes aspiraciones en el trasfondo de cada relato de la colección «Días felices». Aun cuando para entonces, al variar en el futuro estas circunstancias históricas de hoy, hayamos eliminado a los «gamberros» o se resuelva el problema de la «escasez de vivienda en el Japón» o terminen las jovencitas histéricas que persiguen a los blandos «Isabelos», siempre, en situaciones acaso diferentes, pero en el fondo parecidísimas, se producirá el «Diálogo entre el amor y un viejo», tendremos millones de «Memento mori», se celebrarán nuevas «Exequias por Fifi»; y exclamaremos —89desde lo más hondo Gaudeamus, viviendo con el eterno anhelo de asomarnos a «Nuestro jardín» y vagaremos algún día en busca de compañía a nuestra soledad, en espera de la «Música para bien morir», porque el hombre y su humana naturaleza, tema básico de El jardín de las delicias, son perennes en nuestro Diabolo mundo.

—[90] —91

El tema básico de la novelística de Francisco Ayala

—[92] —93«[...] no hay diferencia cualitativa en los materiales empleados por mí a lo largo de los años y las obras».

Francisco Ayala¹⁵³.

Las Obras narrativas completas, de Francisco Ayala, fueron publicadas en 1969¹⁵⁴. El volumen se abre con la novela larga Tragicomedia de un hombre sin espíritu¹⁵⁵, escrita por el autor en su primera juventud («A los dieciocho años escribí una novela -su fecha de edición, 1925-») ¹⁵⁶, y se cierra con un relato breve: Música para bien morir, fechado en 1966¹⁵⁷. La novela que inicia su producción en el campo narrativo, así como el relato que concluye sus Obras completas, evidencian en forma artística e interesantísima que, como el propio Ayala afirma, «no hay diferencia cualitativa en los materiales -por él empleados- a lo largo de los años y las obras».

Al estudiar Tragicomedia de un hombre sin espíritu, de 1925, y Música para bien morir, de 1966, encontraremos, por supuesto, diferencias, pero veremos que, según señaló su autor, estas no descansan en los —94 materiales empleados ni mucho menos en caprichos o arbitrariedades del novelista. Si entendemos con Ayala que «el escritor opera siempre en respuesta a la experiencia que el mundo le ofrece»¹⁵⁸ y sabemos que en sus obras de imaginación «las miserias de la criatura humana están presentadas siempre en conexión significativa directa con el orden moral»¹⁵⁹, comprenderemos entonces que las diferencias obvias entre los personajes y el ambiente en que esos personajes se nos dan radican en la vida misma, en los cambios de la vida humana en el lapso entre 1925 y nuestra actualidad, en las situaciones a que estaba sometido el hombre de aquellos años, su mundo, sus valores, y las situaciones, el mundo y los valores a que estamos sometidos los hombres de hoy.

Tragicomedia de un hombre sin espíritu es la historia en forma autobiográfica de un hombre, jorobado y solitario, Miguel Castillejo. Sus Memorias nos llegan por conducto de dos amigos o casi-amigos del personaje, y en sus páginas se cuenta la vida de Miguel, desde que era un chiquillo hasta que llega a ser un hombre. Una narración bien lograda, enriquecida por sutiles alusiones literarias, habla del crecimiento o desarrollo interior de Castillejo, sus ansias de niño, sus deseos de adolescente, su ridículo enamoramiento y la brutal burla que a consecuencia de este sufre el jorobado, llevándolo a la más desolada de las simas; en pocas palabras, las experiencias de su espíritu en la difícil tragedia o comedia de la vida, en la tragicomedia de Miguel Castillejo. Y la lectura de la novela nos deja un sabor agridulce mientras que la conclusión no invita ni a la pena ni al gozo, sino que, muy al estilo de nuestro autor en el transcurso de toda su obra narrativa, quedamos llenos de preguntas, reflexivos, perplejos, —95- como queda el ser humano al reflexionar en su yo interior ante el espectáculo de su propia vida-, en tanto que un «final abierto» presenta a Miguel en un tren contemplando las estrellas; tren que

«[...] corría raudo por las tierras de Castilla. A un lado se veía una tersa y bruñida superficie, rizada por los bordes, que invertía el paisaje al reflejarlo como un espejo gigantesco; al mismo tiempo producía el agua un rumor fresco y confortante»¹⁶⁰.

Música para bien morir es un cuento brevísimo que nos coloca ante un hombre de edad avanzada, un anciano que refiere sus impresiones de un día de primavera tras un «interminable invierno». El autor nos asoma a unos instantes en la vida de su personaje; recorre esta la Quinta Avenida, contempla los escaparates de las lujosas tiendas neoyorquinas y, detenido ante la vitrina del famoso joyero «Buccellati», sus recuerdos le transportan por un momento a la «Piazza di Spagna» en Roma. Más tarde, ante una tienda de instrumentos de música ve nuestro hombre «los títulos de una colección recién lanzada: la serie de Music for...»;

«[...] 'Música para una tarde de lluvia', 'Música para hacer gimnasia', 'Música para el desayuno', 'Música para su corazón abandonado' [...].»

«Música para pasear por la Quinta Avenida, Música para un día de perfecta primavera, Música para [...]»161.

Hay música para todo; piensa el anciano que eso es absurdo, regresa a su casa y, cansado, se duerme; pero despierta luego, mira el reloj y «aún no es media —96noche»; entonces para buscar alivio a su soledad pone a funcionar la radio y «la música» le hace compañía al solitario personaje de «corazón abandonado».

En forma sucinta hemos comentado las dos narraciones de Ayala, la novela de 1925 y el cuento de 1966; debemos destacar que Música para bien morir nos sitúa frente a un hombre que vive en soledad, un «solitario», un anciano; y que Tragicomedia de un hombre sin espíritu nos llevaba también ante un hombre de quien, sin saberse siquiera si había muerto, hablaban dos individuos -apenas conocidos suyos- en el pretérito. El anciano de 1966 es un solitario que encuentra compañía en la música de la radio; el joven de 1925, un jorobado que tenía como únicos amigos -ya desde sus años infantiles- a sus libros. Del anciano desconocemos hasta el nombre; del joven sabemos que se llama Miguel Castillejo, aunque vive tan retirado, tan aislado, tan solo, que «los amigos» que inician la novela apenas le han tratado en forma «muy superficial», y solamente pueden contarnos algo de Miguel cuando la lectura de sus Memorias les lleva realmente a conocer el fondo del pobre y «solitario» Castillejo.

Vemos ya las diferencias entre los personajes, en sus situaciones, en las experiencias que el mundo ofrecía a los hombres de 1925 y las que brinda a los de hoy. Miguel tiene un nombre, deambula por numerosas calles conocidas, visita personas, familias, individuos de los que sabemos cómo se llaman, sus costumbres y miserias; Castillejo mismo es pobre, está enfermo, tiene uno o unos problemas específicos, una vida tragicómica, una existencia individual, y a veces, al hablar critica situaciones o acontecimientos de la sociedad española. El tren en que finalmente se marcha de la ciudad «corría raudo por las tierras de Castilla».

El anciano de nombre desconocido se mueve dentro de una multitud anónima; a su lado pasan «mujeres resueltas», «jovencitas», «gentes diversas», «enérgicas» —97; masa humana de la que ignoramos nombres, costumbres

y problemas.

Ayer, en la novela de 1925, bastó al personaje, a Miguel, para tratar de huir de su soledad, para ir en busca de algo o de alguien, subirse a un tren que correría por tierras castellanas. Hoy, el mundo se ha estrechado, se ha hecho más pequeño, y nuestro anciano que camina solitario por la famosa Quinta Avenida se traslada, mentalmente, sin que apenas transcurran unos instantes, a la también famosa Piazza di Spagna -aglomeración parecidísima la de la avenida neoyorquina y la de la plaza italiana; en la Piazza, «cubierta de flores y de turistas», podemos escuchar hoy aquí y allá, gentes que hablan, que sonríen, jóvenes, viejos, que se comunican en lengua inglesa; y en medio de la Quinta Avenida hallamos la vitrina conocida y brillante de un joyero italiano, Buccellati-. El viejecito regresa de su rápido viaje y se marcha de nuevo, solo en medio de la multitud, a su casa, donde por fin, para encontrar compañía, pondrá a funcionar la radio y escuchará una nueva «colección recién lanzada» al mercado; así, en serie, en grupo, dentro de la multitud sin nombre de nuestros días; en una situación y dentro de unos valores sociales y morales completamente distintos a los del joven Miguel de 1925. Aquel jorobado Castillejo se aleja incluso de nosotros los lectores, en forma completamente diferente a la del anciano de Música para bien morir. Miguel huye o corre en busca de algo que ni él mismo sabe lo que es; sus ojos miran las estrellas, mientras que el agua del río que corre también paralela al tren -y todo parece contagiado de la misma carrera y la misma búsqueda de Miguel- producía en el solitario personaje «un rumor fresco y confortante». Castillejo busca porque es joven, y al no poder correr él mismo, encerrado en un cuerpo deforme, jorobado, que es la cárcel de su espíritu, cuerpo que tiene muchas de las características de la sociedad deforme y torcida —98en que vive nuestro hombre, sube a un tren que correrá por él, en tanto que sus ojos van más allá, se remontan hacia «las estrellas».

El viejo, en cambio, erecto y firme, «andaba despacito, no tenía prisa ninguna». El joven deseaba correr, huir, y en contraste con él, al hombre ya anciano le «sobraba el tiempo»; el viejecito de hoy ya no busca, está de regreso de todos sus viajes; ha hecho hasta el viaje que era lugar común en una época remota, «el viaje a Italia»; porque nuestro personaje, aunque no sabemos cuántos años tiene, nos da la impresión de venir de un tiempo muy lejano, desde el pasado distante hasta hoy. De ahí su cansancio: y por eso ahora la voz de la radio, que le habla «de reposo anhelado y de eterna dicha», viene envuelta entre «las notas de un órgano», y el ambiente se hace «íntimo y solemne»; por último:

«[...] Tras breve pausa, otra voz muy distinta anuncia con énfasis profesional: 'Acaban de escuchar ustedes la nueva grabación Music for the moment of Death (Música para la hora de la muerte) como una primicia ofrecida a nuestros radio-oyentes por cortesía de esta emisora. Pertenece el nuevo disco a la popularísima serie Music for...»162.

Los personajes están situados en épocas distintas; Miguel recorre los barrios madrileños, piensa en sus problemas personales, en su tragedia

específica; el anciano es un hombre cualquiera que descubre una colección de discos... en «serie», que camina entre gentes anónimas. Expresan estos personajes situaciones disímiles, pues ambos pertenecen a épocas culturales diferentes, por lo tanto es también diferente «la experiencia que el mundo le ofrece» a cada uno de ellos; están alejados en el tiempo y en el espacio; y, no obstante, si nos fijamos bien, si llegamos a tocar El fondo del —99vaso de los personajes de estas dos narraciones, vemos que el jorobado madrileño de 1925 expresa el mismo problema del anciano de 1966. Es que, en definitiva, los materiales con los que Ayala ha construido sus narraciones son los mismos «a lo largo de los años y las obras», y tienen que serlo porque el tema básico de la novelística ayaliana es el hombre, y el Miguel Castillejo de 1925 y el anciano de hoy son seres humanos que tienen en común su humana naturaleza perenne a través de los tiempos. Miguel y el anciano tienen un problema idéntico -uno de los problemas acaso hoy más llevado y traído, más discutido: la soledad en que vive el hombre contemporáneo-: ambos están solos. Desde 1925 hasta hoy, la narrativa de Ayala ha variado en su estética y su tono, y ha tenido que variar porque han cambiado las condiciones que la vida impone a nuestro humano vivir, nuestras situaciones, nuestras experiencias; y las situaciones y experiencias del novelista adquieren también, entonces, formas distintas en el tiempo, aunque, como hemos visto, no han variado «los materiales empleados» por él, ya que desde su primera novela hasta sus escritos más recientes, Francisco Ayala se ocupa una y otra vez del hombre en el mundo.

—[100] —101

Bibliografía

—[102] —103

A) Obras narrativas de Francisco Ayala

1. Libros

El As de Bastos. Buenos Aires. Sur, 1963.

El boxeador y un ángel. Madrid. Cuadernos Literarios, 1929.

La cabeza del cordero. Buenos Aires. Editorial Losada, 1949.

—— Segunda edición. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1962.

—— Editado por Keith Ellis. Englewood Cliffs, N. J. Prentice Hall, 1968.

—— Barcelona. Editorial Seix Barral, 1972.

Cazador en el alba. Madrid. Ediciones Ulises, 1930.

Cazador en el alba y otras imaginaciones. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1971.
Cuentos. Salamanca-Madrid-Barcelona. Anaya, 1966.
De raptos, violaciones y otras inconveniencias. Madrid-Barcelona. Alfaguara, 1966.
El fondo del vaso. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1962.
El hechizado. Buenos Aires. Cuadernos de la Quimera. Emecé, 1944.
El jardín de las delicias. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1971.
El rapto. Editado por Phyllis Zatlin Boring. New York. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.
Historia de macacos. Madrid. Revista de Occidente, 1955.
—— Buenos Aires. Compañía Fabril Editora, 1964.
—— Barcelona. Editorial Seix Barral, 1972.
Historia de un amanecer. Madrid. Editorial Castilla, 1926.
Mis páginas mejores. Madrid. Editorial Gredos, 1965.
Muertes de perro. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1958.
—— Madrid. Alianza Editorial, 1968.
—— Traducción inglesa. Death as a Way of Life. Nueva York. Macmillan, 1964. —104→

Obras narrativas completas. Méjico. Aguilar, 1969.

Tragicomedia de un hombre sin espíritu. Madrid. Industrial Gráfica, 1925.

Los usurpadores. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1949.

—— Barcelona. Editorial Andorra, S. L., 1970.

—— Barcelona. Editorial Seix Barral, 1971.

2. Obras narrativas publicadas en revistas

«Amor sagrado y amor profano». Razón y Fábula, núm. 23, enero-febrero 1971, págs. 34-36.

«Au Cochon de Lait». Razón y Fábula, núm. 23, enero-febrero 1971, págs. 36-37.

«Baile de máscaras». Papeles de Son Armadans, vol. XXIII, número 67, octubre 1961, págs. 97-107.

«The Bewitched». Spanish Writers in Exile. Ed. Ángel Flores, Sausolito, Bern Porter, 1950.

«Una boda sonada». Papeles de Son Armadans, vol. XXIV, número 72, marzo 1962, págs. 303-319.

«La campana de Huesca». Sur, núm. 106, agosto 1943, págs. 14-27.

«Cazador en el alba». Revista de Occidente, núm. 75, págs. 308-328; núm. 76, págs. 38-56, septiembre-octubre 1929.

«Diálogo de los muertos». Sur, núm. 63, diciembre 1939, páginas 35-42.

«Erika ante el invierno». Revista de Occidente, núm. 88, noviembre 1930, págs. 85-101.

«El gallo de la pasión». Revista de Avance, núm. 17, diciembre 1927.

«Historia de macacos». Sur, núms. 215-216, septiembre-octubre 1952, págs. 24-59.

«Hora muerta». Revista de Occidente, núm. 47, febrero 1927, páginas 151-164.

- «El inquisidor». Cuadernos Americanos, vol. 50, núm. 2, marzo-abril, 1950, págs. 275-290.
- «The Inquisitor». The Texas Quarterly, vol. IV, núm. 1, Spring, 1961, págs. 202-213.
- «Una lección ejemplar». Ínsula, 201, agosto 1963, pág. 32.
- Revista de la universidad de Méjico, vol. XVII, núm. 12, agosto 1963, pág. 15.
- «El leoncillo de barro negro». Ínsula, núm. 274, septiembre 1969, página 5.
- Razón y Fábula, núm. 23, enero-febrero 1971, págs. 32-33. «Medusa artificial». Revista de Occidente, núm. 65, diciembre 1968, págs. 227-238. —105→
- «El mensaje», Sur, núm. 170, diciembre 1948, págs. 19-53. «Nuestro jardín». Razón y Fábula, núm. 26, julio-agosto 1971, páginas 47-49.
- «El prodigio». Américas, vol. 13, núm. 4, abril 1961, págs. 22-24.
- Ínsula, núm. 175, junio 1961, pág. 16.
- «El tajo». Realidad, vol. VI, núm. 16, julio-agosto 1949, páginas 59-87.
- «Tu ausencia». Razón y Fábula, núm. 23, enero-febrero 1971, páginas 33-34.
- «Violación en California». Cuadernos Americanos, vol. 61, núm. 3, mayo-junio 1961, págs. 282-288.

B) Estudios sobre la obra narrativa de Francisco Ayala

1. Bibliografías

- AYALA, Francisco: Cuentos. Salamanca-Madrid-Barcelona. Anaya, 1966, págs. 11-14.
- Mis páginas mejores. Madrid. Editorial Gredos, 1965, páginas 21-26.
- Obras narrativas completas. Méjico. Aguilar, 1969, págs. 93-96.
- ELLIS, Keith: El arte narrativo de Francisco Ayala. Madrid. Editorial Gredos, 1964, págs. 239-51.
- IRIZARRY, Estelle: Teoría y creación en Francisco Ayala. Editorial Gredos, 1971, págs. 259-271.

2. Libros y artículos

- ALVAJAR, César: «Historia de macacos de Francisco Ayala». Cuadernos, 23, marzo-abril 1957, págs. 108-109.
- AMORÓS, Andrés: «Conversación con Francisco Ayala». Revista de Occidente, año VI, segunda época, noviembre 1968, páginas 145-71.
- «Narraciones de Francisco Ayala». Cuadernos Hispanoamericanos, 209, mayo 1967.

— «Prólogo». Obras narrativas completas de Francisco Ayala. Méjico. Aguilar, 1969, págs. 9-92.

— «Conversación con Francisco Ayala sobre El jardín de las delicias», *Ínsula*, 302, enero 1972, págs. 4, 10-11. —106→

ANDERSON IMBERT, Enrique: *El cuento español*. Buenos Aires. Editorial Columba, 1959, págs. 21, 22 y 39.

ARCINIEGA, Rosa: «Muertes de perro». *Prensa Libre*, 22 noviembre 1958.

ARMAS AYALA, Alfonso: «Muertes de perro, novela-testimonio». XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. La novela iberoamericana contemporánea. Caracas. Universidad Central de Venezuela, 1968, págs. 303-317.

ARONSON, Saúl: «El fondo del vaso». *Clarín*. Buenos Aires, 27 de septiembre 1962.

BORGES, Jorge Luis: «Francisco Ayala, El hechizado». *Sur*, XIV, 122, diciembre 1944, 58-59.

BUCKXEY, Ramón: «Francisco Ayala y el arte de vanguardia». *Ínsula*, 278, enero 1970, págs. 1, 10.

CANO, José Luis: «Muertes de perro». *Ínsula*, 144, 15 noviembre 1958, págs. 6-7.

— «Francisco Ayala». *Ínsula*, 302, enero 1972, pág. 2.

CAPOUYA, Emile: «A Dead Dictator Doubles Them Up», *Saturday Review*. New York, 13 junio 1964, pág. 31.

CARPINTERO, Helio: «Francisco Ayala, intelectual en dos mundos». *Cinco aventuras españolas*. Madrid. *Revista de Occidente*, 1967, páginas 25-62.

CARTER, Boyd: *Las revistas literarias de Hispanoamérica*. Colección *Studium*, Méjico. Ediciones de Andrea, 1959, pág. 170.

DAUSTER, Frank: «Literature and the Spanish Civil War». *Hispania*, marzo 1963, págs. 193-94.

DIESTE, Rafael: «Francisco Ayala, Los usurpadores y La cabeza del cordero». *Boletín del Instituto Español*. Londres, 10, febrero 1950.,

DÍEZ-CANEDO, Enrique: «Francisco Ayala: Historia de un amanecer». *El Sol*. Madrid, 15 junio 1926, pág. 2.

— «Francisco Ayala: Tragicomedia de un hombre sin espíritu». *El Sol*, 2 abril 1925, pág. 2.

DURAN, Manuel: «Francisco Ayala como crítico: la experiencia al servicio de la invención». *Revista Hispánica Moderna*, XXIX, 1963, 161-62.

— «Francisco Ayala: Muertes de perro». *Revista Hispánica Moderna*, XXV, 1-2, pág. 109.

ELLIS, Keith: *El arte narrativo de Francisco Ayala*. Madrid. Editorial Gredos, 1964.

— «Cervantes and Ayala's *El rapto*: The Art of Reworking a Story». *PMLA*, 84, 1, enero 1969, págs. 14-19.

— «El enfoque literario de la guerra civil española, Malraux y Ayala». *La cabeza del cordero*, segunda edición. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1962, págs. 9-23. —107→

— «La estructura de *El fondo del vaso* de Francisco Ayala». *Ínsula*, 199, junio 1963, pág. 13.

— «The Theme of a World without Values in *Muertes de perro*». *Hispania*,

- XLIII, 2, mayo 1960, 223-26.
- EMBEITA, María: «Francisco Ayala: De raptos, violaciones y otras Inconveniencias». *Ínsula*, XXII, febrero 1967.
- «Francisco Ayala y la novela». *Ínsula*, XXII, marzo 1967, 4, 6.
- ENJUTO, Jorge: «Francisco Ayala: El fondo del vaso». *Asomante*, XX, 1, 1964, 79-82.
- «Notas sobre el sentido de la obra literaria de Francisco Ayala». *Asomante*, XVI, 3, págs. 31-36.
- ESPINA, Antonio: «Francisco Ayala: El boxeador y un ángel». *El Sol*, 24 marzo 1929, pág. 2.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Viaje al siglo XX*. Madrid. Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1962, págs. 207-208.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro: «Francisco Ayala: La cabeza del cordero». *Sur*, 186, abril 1950, págs. 65-68.
- «Francisco Ayala: Los usurpadores». *Sur*, 176, junio 1949, páginas 77-80.
- «Francisco Ayala: Muertes de perro». *Índice*, año XII, 119, noviembre 1958, pág. 23.
- GARCÍA MONTORO, Adrián: «El rapto, novela ejemplar». *La Torre*, XVI, 62, octubre-diciembre 1968, 151-65.
- GAROSCI, Aldo: *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*. Torino. Giulio Einaudi editore, 1959, págs. 15, 20 y 149.
- GIL, Ildelfonso Manuel: «Acerca de Francisco Ayala». *La Torre*, XIV, 53, mayo-agosto 1966, 203-207.
- GONZÁLEZ, José Emilio: «Respuesta a Francisco Ayala». *Asomante*, 1, 1953, págs. 40-55.
- GULLÓN, Ricardo: «Carta de España». *Realidad*, IV, 12, noviembre-diciembre 1943, 343-49.
- «Francisco Ayala: La cabeza del cordero». *Ínsula*, 51, 1950, página 4.
- «Francisco Ayala: Los usurpadores». *Ínsula*, 48, 1949, págs. 4-5.
- «Francisco Ayala: Muertes de perro». *La Torre*, año VI, 24, octubre-diciembre 1958, 173-76.
- «La novela española moderna». *La Torre*, 42, abril-junio 1963, páginas 45-68.
- HIRIART, Rosario: «Una boda sonada». *Razón y Fábula*, 19, mayo-junio 1970, págs. 120-123.
- «Dos apuntes sobre Muertes de perro y El fondo del vaso». *Razón y Fábula*, 24, marzo-abril 1971, págs. 45-51.
- «Dos prólogos de Francisco Ayala». *Ínsula*, 302, enero 1972, páginas 1, 12. —108→
- HULET, Claude: «Surprise: Spanish Novel Permeated by Violence». *Los Angeles Times*, 21 junio 1954.
- IGLESIAS, Ignacio: «Francisco Ayala: Tecnología y libertad». *Cuadernos*, París, 43, julio-agosto 1960, pág. 127.
- IRIZARRY, Estelle: «Teoría y creación en Francisco Ayala». Editorial Gredos, 1971.
- «Lo divino, lo profano y el arte en nuevos Días felices, de Francisco Ayala». *Ínsula*, 302, enero 1972, pág. 3.

- JOLY, Monique: «La systématique des perspectives dans Muertes de perro». *Les Langues Néo-latines*, 187, cuarto trimestre 1968, páginas 37-51.
- LAMANA, Manuel: «Francisco Ayala novelista». *La Nación*, 28 septiembre 1958.
- LANCELOTTI, María: «Francisco Ayala: El As de Bastos». *Sur*, 285, noviembre-diciembre 1963, págs. 104-5.
- «Francisco Ayala: Realidad y ensueño». *Cuadernos*. París, 81, febrero 1964.
- «Notas bibliográficas: Un catálogo imprescindible». Reseña de Keith Ellis. *El arte narrativo de Francisco Ayala*. *Sur*, 297, noviembre-diciembre 1965, págs. 95-96.
- LUZURIAGA, Jorge: «Francisco Ayala: La cabeza del cordero». *Realidad*, 1949.
- «Francisco Ayala: Los usurpadores». *Realidad*, VI, 17-18, septiembre-diciembre 1949, págs. 313-19.
- MAINER, José-Carlos: «La primera persona narrativa en Francisco Ayala y Serrano Poncela». *Ínsula*, 22, enero 1967, páginas 3-4.
- «Prólogo», *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1971, págs. 9-37.
- MALLEA, Eduardo: *Notas de un novelista*. Buenos Aires. Emecé, 1954, pág. 110.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón: «Entrevista con Francisco Ayala». *Ínsula*, 203, octubre 1963, pág. 6.
- «Experiencia e invención». *Ínsula*, 181, diciembre 1961, pág. 14.
- «Francisco Ayala, una conciencia lúcida». *Narrativa española fuera de España*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1963, páginas 217-83.
- MARTÍNEZ HERRARTE, Antonio: «Historia de macacos o el descenso a los infiernos». *Ínsula*, 302, enero 1972, págs. 3-5.
- MARTÍNEZ PALACIO, Javier: «El novelista F. Ayala. Drama de su generación». *El Faro de Vigo*, 14 abril 1963.
- «El novelista F. Ayala. El asombroso mundo hispanoamericano». *La Voz de España*. San Sebastián, 15 mayo 1963.
- «Tres aspectos en la novelística de Francisco Ayala». *Cuadernos —109Hispanoamericanos*, LXIII, 189, septiembre 1965, páginas 291-302.
- MASLOW, Vera: «Muertes de perro, por Francisco Ayala». *Ínsula*, 159, febrero 1960, pág. 16.
- MAYO, W. K.: «Muertes de perro». *El Diario*, 3 octubre 1958.
- MOLINA, Rodrigo: «Muertes de perro: Triple dimensión». *Estudios*. Madrid. *Ínsula*, págs. 9-52.
- MONTSERRAT, Santiago: «Histrionismo y representación». *Sur*, 118, agosto 1944, págs. 74-76.
- MURENA, H. A.: «El fondo del vaso, de Francisco Ayala». *Papeles de Son Armadans*, 78, septiembre 1962, págs. 319-322.
- «Francisco Ayala: El fondo del vaso». *Cuadernos*. París, 71, abril 1963, págs. 92-93.
- «Los penúltimos días». *Sur*, 181, mayo-noviembre 1949, página 100.
- «Prólogo». *El As de Bastos*. Buenos Aires. *Sur*, 1963, págs. 7-11.
- NALÉ ROXLO, Conrado: «La novela de una tiranía: Muertes de perro». *Clarín*. Buenos Aires, 30 agosto 1959.

- NORA, Eugenio G. de: *La novela española contemporánea, II, segunda edición corregida*. Madrid. Editorial Gredos, 1968, páginas 243-55.
- NÚÑEZ, Antonio: «Encuentro con Francisco Ayala». *Ínsula*, 23, julio-agosto 1968, pág. 15.
- OLMEDILLA, Juan G.: «Francisco Ayala: Tragicomedia de un hombre sin espíritu». *Heraldo de Madrid*, 20 marzo 1925, pág. 5.
- OREGGIONI, Alberto F.: «Ayala: narrador de España». *Marcha*. Montevideo, 14 junio 1963.
- PAITA, Jorge A.: «Francisco Ayala: El escritor en la sociedad de masas». *Sur*, 101, febrero 1943, págs. 75-77.
- «Francisco Ayala: Muertes de perro». *Sur*, 257, marzo-abril 1959, págs. 70-73.
- PÉREZ FERRERO, Miguel: «Francisco Ayala: El boxeador y un ángel». *La Gaceta Literaria*, 54, 15 marzo 1929, pág. 3.
- PEZZONI, Enrique: «Francisco Ayala: La novela de la responsabilidad». *Sur*, 284, septiembre-octubre 1963, págs. 88-93.
- PONCE DE LEÓN, Luis Sierra: «Cuatro novelistas de la guerra civil de España (1936-1939)». Tesis doctoral aceptada por la Stanford University, 1966, 135 págs. (Contiene un estudio sobre Ayala).
- RÍO, Ángel del: «Francisco Ayala, narrador». *Revista Hispánica Moderna*, XXII, 3-4, págs. 308-309.
- *Historia de la literatura española, II*. Nueva York. The Dryden Press, 1956, pág. 271.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo: «El cuento El inquisidor, de Francisco Ayala». *Revista Hispánica Moderna*, XXX, 1, enero 1964, 20-34. —110→
- «En torno a Francisco Ayala». *Ensayos de Norte a Sur*. Seattle. University of Washington Press, y Méjico. Ediciones de Andrea, 1960, págs. 45-80.
- «For the Power-hungry, a Dog's Death Waited». *The New York Times Book Review*, 24 mayo 1964, pág. 38.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Los movimientos literarios*. Madrid. Aguilar, 1959, pág. 78.
- *La novela española en el siglo XX*. Madrid. Pegaso, 1957.
- SÁNCHEZ, Alberto: «Cervantes y Francisco Ayala: original refundición de un cuento narrado en El Quijote». *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVI, 196, 1966, págs. 133-39.
- SÁNCHEZ REULET: «Francisco Ayala: El problema del liberalismo». *Sur*, 101, febrero, 1943, págs. 75-77.
- SCHULTZ DE MANTOVANI, Frida: «Francisco Ayala: Los usurpadores». *Realidad*, V, 15, mayo-junio 1949, págs. 363-65.
- SERRANO PONCELA, Segundo: «La novela española contemporánea». *La Torre*, año I, 2, abril-junio 1953, págs. 105-128.
- SOBEJANO, Gonzalo: «Dos libros narrativos de Francisco Ayala». *Papeles de Son Armadans*, 96, marzo 1964, págs. 343-48.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: «Vida en obra de Francisco Ayala». *La Torre*, 42, abril-junio 1963, págs. 69-106.
- SOTO, Luis Emilio: «Razón del mundo». *Sur*, 120, octubre 1944, páginas 71-79.
- TORRES-RIOSECO, Arturo: «La dictadura, tema novelístico». *Revista*

Iberoamericana, XXIV, julio-diciembre 1959, 307-10.
TOVAR, A.: «Un escritor universal». Gaceta Ilustrada. Madrid, 1965.
VALBUENA PRAT, Ángel: Historia de la literatura española, quinta edición. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1957, vol. III, páginas 714-15.
Veinte cuentos españoles del siglo veinte. Editores: Enrique Anderson Imbert y Lawrence Kiddle. Nueva York. Appleton, 1961, páginas 84-86.
VERGARA DE BIETTI, Noemí: «Dictadores y comparsas: El fondo del vaso». La Prensa. Buenos Aires, 1963.
—— «Retratos crueles: El As de Bastos». La Prensa. Buenos Aires, 26 enero 1964.
VIENTOS GASTÓN, Nilita: «Una novela de Francisco Ayala: Muertes de perro». El Mundo. San Juan de Puerto Rico, 31 enero 1959.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese 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