



Estelle Irizarry

Teoría y creación literaria en Francisco Ayala

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Estelle Irizarry

Teoría y creación literaria en Francisco Ayala

CAPÍTULO I DEL ESTRECHO ENTRONQUE ENTRE LA ACTITUD CRÍTICA Y LA IMAGINATIVA

La confluencia de la obra discursiva de Francisco Ayala con la ficticia es un hecho sostenido por él mismo con bastante insistencia. En sus críticas ha señalado el fenómeno en otros escritores: Unamuno, Galdós, Machado, Santayana y Mallea. Sus palabras acerca de la unicidad de este último escritor son reveladoras: «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 se va desplegando de mil maneras a lo largo de su obra y de su vida. Este despliegue sin término da lugar a producciones distintas». No carece de significado que cite Ayala la afirmación de Unamuno: que «un libro discursivo, como *El sentimiento trágico de la vida*, es también novela».

En Ayala la unicidad básica de su variada obra arraiga en su motivación. La aparente contradicción de un hombre cuya [8] producción entra en campos diversos, pero con un cariz único, no es tan paradójica. Después de todo, se trata de un solo sujeto cuyas actividades se despliegan en varios aspectos de una sola vida. Ayala esquivo siempre el esfuerzo vano y sin sentido de los que procuran encasillarlo, y lleva su signo de ambigüedad con orgullo. Su actitud trae ecos de don Miguel de Unamuno cuando éste dice: «De lo que huyo, repito, como de la peste, es de que me clasifiquen, y quiero morirme oyendo preguntar de mí a los holgazanes de espíritu que se paren alguna vez a oírme: 'Y este señor, ¿qué es?'».

Ayala considera absurda la pregunta de adscripción geográfico-política, apuntando hacia la unidad de la literatura escrita en lengua española. Igualmente absurda es la pregunta que trate de limitarlo en cuanto a los campos en los que desenvuelve su vida y su obra:

Pues, ¿qué seré yo?: ¿un novelista?, ¿un ensayista?, ¿un catedrático? Si catedrático, ¿de qué?: ¿de ciencias políticas y sociales?, ¿de literatura? Porque, después de todo, mis escritos no parecen prestarse en modo alguno a esas cómodas designaciones despectivas con que suele castigarse la gárrula diversidad de los productos intelectuales.

No puede escapárse nos la anuencia de Ayala a la afirmación de Saavedra Fajardo: que «'Una profesión sin noticia ni adorno de otras es una especie de ignorancia, porque las ciencias se dan las manos y hacen un círculo'».

Hemos dicho que la unicidad de la obra toda de Ayala está en su motivación fundamental, según él mismo nos aclara en su introducción a Cuentos: «Es el caso también que, bajo el desorden [9] de su diversidad formal, mis obras responden a una profunda unidad de motivación que les presta no poca congruencia íntima». Quien lee las obras de Ayala no deja de advertir lo que pudiera llamarse «su tema único», que a pesar de ser único, no debe simplificarse demasiado. Viene de la sensación de desamparo en un mundo caótico de estrago moral y crisis a partir de la primera guerra mundial, que ha traído un desmoronamiento del equipo de valores por los cuales el mundo occidental se había guiado anteriormente. Esta crisis ha creado un serio desajuste entre la conducta y las ideas, y una angustiosa inseguridad acerca de las normas. Ayala se ha propuesto una misión artística que cumplir dentro de estas circunstancias, como veremos en el próximo capítulo.

Que todas las disciplinas se superponen, aun sin la conciencia unificadora de un sujeto específico que las funda, es un hecho señalado por Ayala en muchas ocasiones. En una discusión acerca de los rasgos de la historia en Razón del mundo, incluye bajo el lema formal del Historicismo la ficción: «y aún contiene recuerdos 'apócrifos', no cosechados en el campo de la realidad pretérita, sino más bien forjados en la oficina de la imaginación y el deseo». La filosofía, la historia y la novela confluyen en cuanto a sus intentos de orientar la vida frente a la angustiosa pregunta por el porvenir. Desde el Renacimiento, la Teología ha dejado de ser un universal y eficaz apoyo para las angustias del hombre: varias disciplinas responden, pues, al reto: La historia busca una interpretación del futuro a base del pasado; la novela moderna a partir de Cervantes la busca a base de la «historia» imaginativa; la filosofía a partir de Descartes, a base del pensamiento racional. [10]

CRÍTICA LITERARIA: INTUICIÓN Y CONCIENCIA RACIONAL

Lo que nos interesa como punto de partida es la estrecha relación que existe entre la crítica y teoría literarias y las ficciones de Ayala. Se nota a través de sus consideraciones sobre la naturaleza de la ficción y de la crítica la coincidencia de dos palabras que asoman una y otra vez: la intuición y la conciencia racional. El acierto en la actividad crítica parece depender de los mismos elementos que figuran en la concepción de la obra de arte.

Ayala ofrece bastantes indicios en cuanto a los factores racionales que animan su obra, pero reconoce que la intuición es el verdadero genio del proceso creativo. En «Burla, burlando» Ayala señala el acierto genial de la intuición, que a veces supera a las intenciones que se dan en el plano de la racionalidad consciente. El término crítico «quiso expresar» se lo aplica tanto a la concreción de intuiciones metafísicas que un autor vierte en su obra como a las intenciones razonadas.

En cuanto a la actividad crítica, ésta depende en cuanto a su acierto en gran parte de una espontánea apreciación que sólo proviene del contacto directo y personal con la obra. La

captación de lo intuitivo inconsciente que yace en una obra como mera potencialidad tiene relación directa con la intuición del lector o del crítico. La crítica, pues, incluye la verbalización de estas intuiciones sentidas:

Tal es la magia de la invención artística. Como en una cripta, Cervantes encerró en la estructura de su soneto un mundo de significaciones cuya evidencia percibimos, pero que se resisten a los esfuerzos de una mente empeñada en reducir las a formulación [11] racional. Es, una vez más, la desesperante ambigüedad del gran arte; y el arte cervantino excede a todos en constituir unidades poéticas de sentido inagotable... Sólo por intuición lograremos aprehenderlo; es decir, sólo a través de un contacto personal, directo e insustituible de cada uno de nosotros con la obra misma... Pero, para ayudar a la intuición - y tal es el papel de la crítica, si alguno desempeña-, puede servir de mucho, junto a la reconstrucción de las circunstancias reales que en su momento asistieron a crear dicha obra, su comparación con otras de corte y sentido análogos.

Respetando así el papel de la intuición en la aprehensión de una obra, Ayala consiente en algunos de los juicios intuitivos que otros han ofrecido acerca de su obra imaginativa. Por ejemplo, acepta y concuerda en la atinada observación de Walter Pabst de que su cuento «Erika ante el invierno» revela un reflejo intuitivo por parte del autor del dolor desesperado que afligía a Alemania en aquella época.

Esta actitud de Ayala sirve para animar al que se acerca a su obra a considerarla como mundo abierto y lleno de perspectivas desconocidas quizás por el propio autor, que es el verdadero alcance de la intuición.

AUTOCRÍTICA AUTÉNTICA

En un autor en quien confluyen las actividades de escribir crítica literaria y obras imaginativas, adquiere especial significación su autocrítica, presente en sus prólogos e introducciones de tipo auténtico, porque sucede que Ayala también escribe autocrítica apócrifa. Acudir a la autoexplicación de un autor para elucidar su estética y técnica es un procedimiento recomendado y seguido por Ayala mismo en torno a Galdós en *Experiencia e invención*. [12]

En este mismo volumen, Ayala pondera la cuestión del autor como su propio comentarista gratuito:

Por supuesto, no hay que exigir a un novelista -como tampoco a un pintor o escultor- explicaciones terminantes sobre los problemas filosóficos implícitos en su creación. El artista crea, y se expresa a través de la técnica del arte en que es maestro, aunque tampoco esté excluido, ni mucho menos, que al propio tiempo domine el campo de su actividad desde el ángulo de la especulación intelectual. Pero si no lo hace, o lo hace en medida deficiente, al crítico toca esclarecer por caminos indirectos cuáles son las concepciones a que ha obedecido en su trabajo.

En su Proemio a *La cabeza del cordero*, escrito once años antes (en 1949), Ayala se había visto obligado a justificar la autointerpretación de su obra ofrecida allí:

...el estado de la literatura es hoy, para quienes escribimos español, tan precario que, a falta de todas las instancias organizadas en un ambiente normal de cultura, no sólo por la necesidad del propio autor, sino hasta por consideración al lector desamparado, debe aquél procurarle las aclaraciones que estén en su mano y orientarlo algo. ¿Qué tácitos presupuestos lo harían superfluo? Hay que aceptar, pues, la humillación de aparecer quizás como vanidoso o pedante o descarado ponderador de la propia mercadería, por amor a ese servicio.

Este último temor tiene en realidad poca justificación porque Ayala respeta las limitaciones que la autocrítica ha de imponerle, es decir, se limita a explicar aspectos conscientes de la elaboración de sus ficciones sin ofrecer juicios con respecto al logro estético, dejándoles a sus lectores la libertad de captar las intuiciones. [13]

La autointerpretación de Ayala obedece a los mismos impulsos que sus ficciones. Ya que la situación circunstancial de un «mundo en disloque» sitúa al lector en el mismo desamparo que sentirán en mayor grado los personajes inventados. Como veremos en nuestra discusión del propósito novelístico de presentar distintos niveles de acceso, la autoexplicación corresponde a este procedimiento, facilitándole al lector el acceso a capas más profundas.

Quizás otro motivo en su autoexplicación es, a veces, su desengaño con la recepción y crítica de sus obras. En el ya citado Proemio a *La cabeza del cordero*, escrito en 1949, Ayala alude al «demasiado normal comentario» de la crítica a su segunda novela, *Historia de un amanecer*, en 1926, y se queja de la ausencia de una organización eficaz de la cultura, con la difícil difusión de obras en el mundo hispano y su correspondiente falta de atención crítica. En su introducción a *Mis páginas mejores*, en 1964, Ayala parece asumir la tarea de explicarse con verdadera urgencia, reproduciendo una «carta literaria» que le había dirigido a Hugo Rodríguez Alcalá en la que trata de corregir unas interpretaciones que él considera equivocadas, o cuando menos, limitadas en cuanto a la acentuación de lo «escatológico» en *El As de Bastos*. Cita el hecho de que la crítica «ha repetido, en efecto, y no por cierto con ánimo de censura, que los personajes creados por mí son invariablemente individuos protervos y siniestros; que en su mundo no hay un solo destello de bondad». Es evidente, pues, que en esta introducción, el autor siente el apremio de afirmar sus propósitos y su estética frente a la perplejidad del público y los críticos, a la vez que sitúa el libro controvertido dentro del conjunto de su obra, ya que tres relatos de *El As de Bastos* aparecen en *Mis páginas mejores*. [14]

En su introducción a *Cuentos*, publicado en 1965, sin embargo, Ayala se muestra reacio a escribir su propia introducción, como es la costumbre de la Biblioteca Anaya con los tomos de autores vivos, diciendo que hubiera preferido que se empleara alguno de los estudios que otras personas habían hecho de sus obras. Esta actitud se debería a la circunstancia de que las narraciones incluidas en esa edición habían sido bastante bien recibidas y comentadas. Tres de ellas son de *Los usurpadores*, y Ayala remite al lector al

prólogo de dicho libro, mientras la cuarta es el relato «El mensaje» de La cabeza del cordero, que ya había alcanzado dos ediciones.

Esta misma introducción es significativa también porque Ayala revela en ella su valoración de su obra narrativa dentro de su producción total de «ensayos de tema político o literario, un tratado de sociología, estudios críticos y además (yo diría, y por encima de todo), invenciones narrativas, esto es, cuentos, novelas cortas y otras que no lo son tanto», lo cual coloca en su estimación «por encima de todo» a ese sector de su obra. La introducción a Mis páginas mejores contiene otra indicación iluminadora del concepto que el autor tiene de su producción imaginativa: la de considerar toda su obra narrativa como un conjunto (ha señalado semejante conjunto en Cervantes), afirmando que «no hay diferencia cualitativa en los materiales empleados por mí a lo largo de los años». Reconoce cierta ambivalencia en cuanto a las técnicas empleadas, pero las diferencias en estilo no quitan la unidad en la visión del mundo. La selección en sí, según expresa Ayala repetidas veces en sus obras discursivas, representa una valoración subjetiva, así que la ordenación de los relatos en volúmenes que incluyen tonos serios y cómicos, como la adición del cuento «La vida por la opinión» en 1961 a los relatos de tono serio en La cabeza del cordero, originalmente [15] de 1949, es una tácita observación de que los dos estilos pueden mezclarse sin desvirtuar una sola visión esencial y personal.

Las introducciones y prólogos de Ayala a sus propias obras de invención abordan otras cuestiones que el autor considera importantes en la apreciación de sus relatos, y conviene señalar siquiera sumariamente varias de ellas, aunque tratamos de algunas en páginas subsiguientes. El Proemio de La cabeza del cordero, escrito en 1949 y citado de nuevo en la introducción a Mis páginas mejores, traza la suerte personal y la de sus relatos, evocando circunstancias generacionales y explicando su propósito deliberado de presentar la guerra civil española bajo el aspecto de las pasiones que la nutrían, la ordenación de los cuentos, su tono y su tratamiento oblicuo. La introducción a Mis páginas mejores relata brevemente su «accidentada carrera», recapitulando la primera fase de su producción en el ya mentado Proemio, y luego reproduce su «carta literaria» a Hugo Rodríguez Alcalá. La introducción a Cuentos trata de los problemas de «identidad» del autor, de publicación y público en el fragmentado mundo literario hispano, y de los mensajes crípticos en La cabeza del cordero. Las constantes en estos comentarios son las circunstancias y su relación con el autor y su obra.

AUTOCRÍTICA Y CRÍTICA APÓCRIFAS

La obra crítica de Ayala revela su interés en la autocrítica apócrifa y las burlas literarias de tipo irónico en otros escritores, citando en Realidad y ensueño el consabido autodesprecio de las dotes de poeta de Cervantes y la sutil autoironía del prólogo del primer Quijote (en «El túmulo»), y los prólogos de Unamuno con sus burlas irónicas (en «El arte de novelar en Unamuno»). Ayala también prueba este «género» literario en [16] el prólogo a Los usurpadores, «redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo», en el cual se pueden advertir dos propósitos y dos niveles correspondientes de burlas y veras.

Primero, el prólogo en sí es una obra imaginativa que proporciona sus propias claves internas para identificarse como tal. Como señalan Ignacio Soldevila Durante y Keith Ellis, el apellido materno de Ayala -García-Duarte- confirma el carácter apócrifo del prologuista F. de Paula A. G. Duarte, que hace recordar a «un tal Saavedra» de Cervantes. Ya en la segunda frase del prólogo hay una pista bastante obvia cuando Duarte describe al autor de *Los usurpadores* como «polígrafo cuya firma vienen repitiendo las prensas con frecuencia tal vez excesiva». Luego, a propósito del silencio del autor durante un decenio en la producción de invenciones novelescas, caracteriza su producción intermedia de «áridas elucubraciones» sociológicas y trabajos de crítica literaria, censurando de paso su diversificación por perturbar su imagen pública, ya catalogada como de sociólogo. El prologuista nos llama la atención en una ocasión sobre un «guiño sutil o burlesco» del autor. Insiste en que los elementos ideológicos y técnicos pueden descubrirse a primera vista y sin ajena ayuda, para luego explicarlos detalladamente; señala un caso de evidente inverosimilitud que ocurre en «El abrazo» y dice que no se atreve a juzgar la realización artística de las obras por demasiado estrecha amistad. Como si estas burlas no fueran suficientes para delatar al prologuista, hay también equivocaciones notorias, como el atribuir al autor la actitud de ver la salud del espíritu en la santa resignación. [17]

Por otro lado, el prólogo en su aspecto auténtico contiene explicaciones sinceras que comunican al lector los elementos de consciente elaboración a los efectos de abrirle acceso a la obra. Señala la unidad esencial de las seis novelas del tomo original y sus íntimas conexiones, el tema central; los personajes como seres hechizados, dolientes y fraticidas; la ejemplaridad de los relatos; sus «cauces piadosos»; la estructura y técnica; y los propósitos del autor en el empleo de materiales ya manoseados y pertenecientes a un pasado histórico. Al mismo tiempo, el autor aprovecha la ocasión para mencionar un comentario favorable de J. L. B. (Jorge Luis Borges) acerca de «El Hechizado».

Se pueden considerar varios sectores de las ficciones de Ayala como autocrítica y crítica apócrifa, ya que están llenas de deliciosos comentarios de burlas-veras y bromas literarias. La mera inserción de juicios literarios en obras imaginativas da cabida a tales bromas y Ayala advierte a sus lectores constantemente de la ingenuidad de aceptar tales juicios como sinceros: «No creo necesario hacer de nuevo y una vez más la reserva de que la obra de invención literaria en modo alguno debe tomarse por expresión directa de las posiciones reales del escritor».

Basta la densa sátira literaria en el *Quijote* para aguijar una conciencia literaria tan alerta como la de Ayala a abordar tales cuestiones en sus relatos. Se fija en «esos guiños sutiles, imperceptibles casi, con que [Cervantes] suele referirse de pasada en su obra a temas literarios diversos», y en sus «Comentarios textuales a *El Aleph* de Borges», Ayala hace resaltar el aspecto de las bromas literarias que «chisporrotean con inagotable y siempre variada malicia, tan socarrona como la cervantina». [18]

Con la licencia de ambigüedad otorgada, pues, por el género novelesco, Ayala hace crítica literaria de evidentes atisbos personales, profiere teorías y juicios y hasta pone en ridículo la crítica deficiente. Muchos de los narradores de las ficciones son, como el autor, escritores, y algunos son historiadores de la estirpe del insigne Cide Hamete Benengeli. No

son meros narradores, sino también escritores en mayor o menor grado conscientes de su actividad literaria, y aprovechan cada oportunidad para examinar o comentar problemas literarios y criticar la obra ajena. A veces en las ficciones de Ayala convergen las actividades de inventar y criticar o teorizar a tal punto, que resulta difícil calificarlas de crítica imaginativa o de ficción discursiva, según que el énfasis parezca estar en el puro discurrir teórico o en el relato novelesco.

El narrador de «El Hechizado» es transcriptor de la relación del Indio González Lobo que cuenta cómo éste llegó a la presencia del rey Hechizado. El narrador emite toda clase de juicios sobre el manuscrito, que ve como relato del desengaño, compuesto para distraer una vez vuelta hacia el pasado «a una edad en que ya no podían despertar emoción, ni siquiera curiosidad, los ecos -que, por lo demás, llegarían a su oído muy amortiguados- de la guerra civil donde, muerto el desventurado Carlos, se estaba disputando por entonces su corona». Dadas las circunstancias vitales del autor Ayala, esta afirmación adquiere una ironía enorme. El narrador censura el manuscrito por demasiado extenso, desigual, prolijo, desconcertante, disforme y lleno de apreciaciones críticas que sólo pueden interesar a historiadores y economistas. Plantea la cuestión de para qué fue escrito, irónicamente, porque los propósitos del narrador al transcribir el manuscrito tampoco logran perfilarse, y si no es historiador, ¿por qué critica al Indio por escribir tan poco sobre el [19] Hechizado? Mencionando las deficiencias de estilo del Indio, el narrador mismo salta desde el comienzo del relato a las últimas frases y otra vez a la escena inicial en un mismo párrafo. Critica los muchos folios acerca de los riesgos de los filibusteros como «elucubraciones mejor o peor fundadas, y de cuya originalidad habría mucho que decir», y esta referencia a la originalidad resulta ridícula en este caso -un lugar común de una crítica hueca-. Dice que su intención en estos apuntes es sencillamente dar noticia del curioso manuscrito, sugiriendo una futura redacción con cuidadosos estudios eruditos que examinen las ideas y la prosa anacrónica, porque sin tal guía no ve aconsejable la publicación del libro, que también exige un cuadro geográfico-cronológico por su estilo confuso. La descripción de este «estilo confuso» coincide con el estilo de Ayala en muchas de sus obras imaginativas. He aquí las palabras del narrador:

...cuánta es la confusión y el desorden con que en sus páginas se entreveran los datos, se alteran las fechas, se vuelve sobre lo andado, se mezcla lo visto con lo oído, lo remoto con lo presente, el acontecimiento con el juicio, y la opinión propia con la ajena.

Así que Ayala en realidad defiende su propio estilo, sometiéndolo ficticiamente a una crítica ingenua y deficiente. Al mismo tiempo, deja entrever algunos de sus verdaderos motivos al emplear la imagen y técnica de laberinto, haciendo que al narrador se le ocurra pensar si la obra del Indio González Lobo «no sería una mera invención literaria, calculada con todo esmero en su aparente desaliño para simbolizar el desigual e imprevisible curso de la vida humana, moralizando implícitamente sobre la vanidad de todos los afanes en que se consume la existencia», y además, la posibilidad de que el Indio sea un personaje imaginario. [20] El cuento está lleno de sutiles juegos entre verdad y mentira literarias, en torno al narrador, que llega a compartir algunas de las faltas que él censura en el Indio. Desecha muchas hojas llenas de «enojosas» referencias, pero cita algunos pasajes larguísimos e igualmente «enojosos», y nos damos cuenta de que este narrador que «está cumpliendo con probidad la tarea que se impuso a sí propio: recorrer entero el manuscrito,

de arriba a abajo, línea por línea y sin omitir un punto» es tan obstinado («hechizado») en alcanzar la presencia del Indio González Lobo como éste en alcanzar la del rey Hechizado; y si los motivos del Indio quedan oscuros, igualmente los del narrador al redactar el manuscrito curioso. Así resulta que el autor Ayala se burla sutilmente del narrador como crítico bastante ingenuo, anacrónico y hueco, cuya sensibilidad (o falta de ella) le aleja de la obra.

Este narrador de «El Hechizado» es, a nuestro parecer, un esbozo o antecedente de Pinedito, el narrador de Muertes de perro, un tullido (que de hechizado a tullido, no hay tanta diferencia) quien también cuenta las peripecias de un personaje en la corte y también critica el manuscrito de éste por su estilo anacrónico. Pinedo encuentra enojosos los detalles «egocéntricos» en el manuscrito que él transcribe, mientras el narrador de «El Hechizado» echa de menos aclaraciones personales, pero los dos transcriptores son básicamente de la misma calaña.

El narrador tullido de Muertes de perro, sin embargo, es más consciente de su actividad literaria e histórica, y sus opiniones contienen sutiles alusiones a temas que Ayala ha elaborado en otros libros. Escribir, según Pinedito, le conviene porque es «sedentaria tarea», y un escritor es «un bicho raro», «plumífero» y «rara avis», opiniones que no distan mucho del concepto vulgar del escritor que Ayala describe en El escritor en la sociedad de masas: el concepto del escritor como persona desligada del mundo [21] activo. Pinedo tiene un alto concepto de su misión al apuntar los acontecimientos para que sirva su obra «de admonición a las generaciones venideras y de permanente guía a este pueblo degenerado», pero al mismo tiempo se burla de las pretensiones secretas de escritor que tiene Tadeo Requena. Como transcriptor de las memorias de éste, se propone establecer «el verdadero alcance y el cabal sentido de cada suceso» y con pretencioso egoísmo, desprecia en Requena el empleo de lugares comunes y términos «pretenciosos» como la palabra «inescrutable». Pinedo advierte que omitirá los detalles triviales «sólo relacionados con el autor mismo y sus preocupaciones; pues el tal sujeto era de veras egocéntrico», y la exagerada interpretación de las preocupaciones personales como muestra de egocentrismo resulta irónica, primero porque se trata de las memorias privadas de Requena y segundo porque el mismo Pinedo se alarga a veces en cuestiones de interés limitadamente personal, como las ventajas de ser tullido para un observador. También resulta irónico que Pinedo censure en Requena el uso de anacronismos que iluminan retrospectivamente los hechos con datos posteriores desconocidos en el momento de las acciones descritas, porque Pinedo mismo, desde el principio de la novela, alude de antemano a los finales de los personajes, adelantando así los acontecimientos y colocándose retrospectivamente por encima de las circunstancias. Otra dimensión irónica se percibe en el hecho de que el autor Ayala está utilizando esta misma técnica anacrónica, al permitir al narrador emplearla. Hemos visto esta misma ironía en «El Hechizado».

Con ecos cervantinos, Pinedo insiste en la autenticidad histórica de su relación, que no pretende ser una novela entretenida sino historia, y al propósito, se ve obligado a llamar la atención [22] sobre el hecho de haber añadido él los puntos suspensivos en cierta oración. En cuanto a narrador en un juego de burlas-veras, a veces Pinedo llega a ser puro Ayala en su visión del mundo, como cuando dice que «vivimos al día, sin recuerdo del pasado ni preocupación del porvenir, entregados a un fatalismo que nos lleva, en lo

individual como en lo colectivo, de la abulia al frenesí, para recaer de nuevo en el letargo tras cada convulsión», y habla de sentir vértigo y asco frente a la cruda realidad. Su crítica del estilo de Tadeo Requena coincide sorprendentemente con descripciones de la obra de Quevedo que Ayala ofrece en trabajos críticos. Pinedo describe «esa mordacidad que, como un ácido, destruye cuanto toca» y su mirada demoníaca de poder corrosivo que destruye apariencias y descubre la muerte. Ayala dice de Quevedo que «su sátira se aplica a la operación, que con tremenda, despiadada genialidad llevará a cabo en sus obras más maduras, de corroer la realidad hasta aniquilarla por completo». Señala también su destrucción de apariencias, «su percepción radical de que la vida humana es sólo progreso de la muerte en nosotros», y su «visión corrosiva de la realidad».

Otras veces Pinedo parece ser profesor de literatura del Siglo de Oro: ve al joven campesino Tadeo traído ante Bocanegra como el nuevo Segismundo y como «El vergonzoso en palacio», y cita la costumbre del teatro clásico al intercalar como un «entremés bufo» el episodio del «Niño raptado». Pero si estas observaciones nos llevan a asociar al narrador con el autor, pronto se desvanece esta tendencia al ver a Pinedo traicionar a Camarasa y al final de la novela, precipitarse de golpe en la danza de la muerte, convirtiéndose en asesino. [23]

Parece que Ayala también usa a su narrador para abrir acceso a la novela y explicarla, así cuando Pinedo recalca la repetición del motivo de los perros como leitmotif, iluminando a la vez su relación con el título de la novela.

Las dimensiones se ahondan más en El fondo del vaso cuando el narrador de esta novela comenta la falaces valoraciones de Pinedo sobre los datos de Muertes de perro, y cuando - como hacen Don Quijote y Sancho en la Segunda Parte del Quijote-, José Lino Ruiz discute la crítica que ha aparecido en torno a Muertes de perro y hasta cita el comentario hecho por el escritor argentino Nalé Roxlo acerca de Pinedo y Requena en el sentido de que «por la boca muere el pez». También analiza sus motivos para escribir con la autointerrogación de que si no sería mejor, sencillamente, abstenerse de ese ocioso ejercicio, reconociendo su relación compulsiva con su pluma. Sutil burla también son los consejos de Rodríguez sobre el ejercicio de la literatura y la voracidad de las imprentas. Vemos cómo José Lino Ruiz va tomando gusto al ejercicio de escribir, lo cual hace por su propio recreo, notando con placer el refinamiento de su lenguaje como resultado del ejercicio, aunque dice que no ha dominado el arte del circunloquio para describir una escena de depravación.

Ayala hace que a veces una obra de ficción sirva para aclarar otra, proveyendo pistas y claves. Por ejemplo, en El fondo del vaso, la única palabra desarticulada por medio de guiones es Miss In-co-lo, anagrama de la Asociación de la Industria y el Comercio Locales, según nos explica José; en Muertes de perro hay una palabra descompuesta así con guiones y aparece cuando Tadeo se da cuenta de que le ha engañado doña Concha: i-dio-ta, que resulta ser, según nos parece, anagrama de Ta-deo el nombre del protagonista, ligeramente variado.

En el cuento «La vida por la opinión», agregado a la segunda edición de La cabeza del cordero, Ayala juega otra vez con la ambigüedad acentuada del narrador consigo mismo. El narrador [24] dice: «Esto no son cuentos»; es profesor que ha leído a Maquiavelo por

curiosidad profesional; dice que ningún escarmiento basta a los españoles para que aprendan a distinguir la política de la moral, y su historia data de cuando él vivía en la ciudad de Río de Janeiro como emigrado de España. Presenta su relato como verdadera historia con el siguiente juego: «Si cuestión fuera de escribir un cuento, bien podría ello hacerse a base de lo que me relató otro fugitivo... Pero ¿cómo escribirlo, digo, cómo adobar en una ficción hechos cuya simple crudeza resulta mucho más significativa que cualquier aderezo literario?». Y aquí otra vez se asoma el profesor de literatura al observar que, sin trabajar, tenía Felipe las dos cosas por las cuales, según el Arcipreste de Hita, trabaja el hombre: manutención y fembra placentera. En este cuento, sin embargo, nada destroza la supuesta compenetración de autor y narrador, como sucede en Muertes de perro.

El cuento «El colega desconocido» en Historia de macacos es en el fondo un disfraz ficticio de preocupaciones literarias que Ayala expresa en su ensayo «El escritor de lengua española» acerca del tema de la fama literaria, donde se refiere a su «revista de ideas» Realidad, «que leería a ratos perdidos un par de miles de personas», y se plantea la cuestión siguiente:

El escribir es una actividad que requiere lectores, que los presupone; el escritor pide estimación, solicita a la Fama. Pero, al mismo tiempo, no deja de comprender que de ella es vano querer hacerse criterio, ni cabe tomarla por medida de las obras, puesto que tantas y tantas veces la oímos pregonar ineptias por maravilla... La solicita, pues -aunque sea con el mínimo acto de publicar sus escritos-, y la desprecia. [25]

Una anécdota personal en torno al aludido tema, contada en El escritor en la sociedad de masas, ilumina el relato «El colega desconocido», publicado el año anterior, en 1955:

Hace algunos años, invitado a hablar en el banquete anual que celebra en México una de las mejores revistas de nuestro idioma, Cuadernos Americanos, de la que soy colaborador, se me ocurrió plantear ocasionalmente ante mis compañeros esta cuestión misma en términos muy sencillos. El éxito mayor de una revista de cierta altura intelectual, en la sociedad de masas, consiste -dije entonces- en vender unos pocos miles de ejemplares. Y, ¿qué significan esos escasos millares de lectores frente a los millones de personas que buscan guía intelectual y moral en la radio, en el cine, cuando, como es el caso hoy, esos millones de personas -y no una élite o una «clase alta»- son quienes determinan la marcha de la sociedad? Probablemente hice de aguafiestas al plantear mi cuestión; pero lo cierto es que produjo visible disgusto. A nadie le agrada abrir los ojos ante ciertas realidades; y si se deriva un cierto placer de lamentar una situación poco propicia, es doloroso reflexionar a fondo sobre ella, cuando puede mostrarnos desde algún ángulo el absurdo de nuestra propia existencia.

«El colega desconocido» trata del doloroso descubrimiento que hace José Orozco, reconocido hombre de letras americano, del mundo literario «subterráneo» o clandestino de Alberto Stéfani. Los dos escritores, quienes se conocen en una Embajada, son recíprocamente desconocidos porque, como dice Pepe, «¡a veces los escritores nos movemos en ambientes tan distintos!». Orozco ve una amenaza al orden legítimo de las bellas letras en la producción vulgar y sentimental -pero frenéticamente aclamada por el público- de Stéfani, y llega a pensar que frente a ese mundo, que también abarca los medios

de comunicación en masa, su propia actividad es un engaño colectivo que sufre con [26] otros de su grupo selecto. Se refugia en la afirmación de su fe en el valor intrínseco de su obra, confiado en los juicios favorables de la posteridad; escribirá para Dios. El narrador, que también es escritor adscrito al mundo literario «legítimo» de Orozco, parece ser alter ego del autor de El escritor en la sociedad de masas, pues reconoce que Stéfani se toma a sí mismo tan en serio como ellos, y siendo él (el narrador) «persona que se muere por analizar y discutir, o, como algunos afirman, por llevarle la contraria al lucero del alba», insiste en plantearle a Orozco la cuestión de qué sentido tiene, entonces, el publicar lo que se escribe, y afirma que él escribe para que le lean hombres de carne y hueso, falibles y perecederos. Y al final, es Pepe Orozco quien resume lo que es precisamente el credo de Ayala, dirigiéndose al narrador: «En cuanto a ti... será entonces que escribes por amor de Dios para que te lean sus criaturas. Para los hombres, sí, pero por amor de Dios: un acto de caridad que practicas sin tregua y sin fatiga». Así que «El colega desconocido» resulta ser un autodiálogo de su autor, que reparte sus preocupaciones literarias entre los personajes -las mismas preocupaciones que animan la anécdota acerca de Cuadernos Americanos que hemos citado-.

Aun cuando los narradores no sean escritores por profesión o diversión, abundan en las obras de Ayala los guiños sutiles de tipo literario. En «La cabeza del cordero» el narrador insiste en que el supuesto parentesco entre él y la familia Mora le parece demasiado novelesco, y cuando la tía Mora le pide noticias de su familia en España, contesta que no tiene ninguna habilidad de narrador y, por lo demás, falta el argumento. [27]

ESTUDIOS LITERARIOS

La labor crítica de Francisco Ayala es de gran diversidad, abarcando todos los géneros y varios siglos y países. Muchos estudios tratan de los campos en que Ayala desempeña su cátedra de literatura española: Cervantes, Siglo de Oro, Galdós y el siglo XX.

Vemos en su actividad de crítica literaria la misma unidad de motivación que anima todas las varias actividades intelectuales del autor. Ayala ve en la crítica una misión espiritual de abrir acceso a las grandes obras de arte e invitar a todo lector a participar en la experiencia estética a través de múltiples enfoques. Ya hemos tenido la oportunidad de referirnos al papel de la intuición en la captación de una obra artística; para Ayala, el papel de la crítica es ayudar a la intuición con la reconstrucción de las circunstancias reales que en su momento asistieron a crear dicha obra. El crítico es una especie de guía en el mundo de la creación literaria, dedicado a iluminar los valores estéticos y espirituales trascendentes.

En Ayala, sin embargo, la actividad crítica y teórica adquiere también la categoría de experimentación y tanteo en busca de su propio carácter literario y por lo tanto obedece a exigencias muy personales. Así nos explica que sus reflexiones sobre el tema del ejercicio de escribir novelas surgen en su ánimo «al margen de una preocupación y brega continua frente a sus dificultades, tanto en mi calidad de escritor aplicado a producir novelas, cuentos y otras fabulaciones, como en la de profesor de literatura que debe explicar las

ajenas a sus estudiantes». Nunca pierde la ocasión de señalar en otros autores (André Gide, Unamuno, Cervantes) la profunda conciencia literaria, y él posee, como dice [28] de Cervantes, «una de las conciencias literarias más despiertas, más inquietas, más sobre aviso, de todas las épocas». Sus obras críticas son una documentación de sus lecturas, que se vinculan con su propia creación artística porque «todo escritor, al emprender una obra nueva, lo hace con la atención fija en las precedentes, que se propone superar y cancelar, tal vez sólo seguir con imitativa docilidad». El evidente desprecio de «seguir con imitativa docilidad» advierte cierta actitud de estar en guardia contra esta sumisión e implica una confrontación alerta tanto a las diferencias como a las simpatías. Ayala ha escrito en una ocasión 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» y creemos que esta afirmación ha dado lugar a atribuciones exageradas en la crítica de su obra, como la de poseer un nihilismo quevedesco, por ejemplo, porque ha escrito varios estudios sobre Quevedo y ha empleado en ocasiones procedimientos técnicos quevedescos. Siempre hay que distinguir, dentro de las influencias, las auténticas, porque el mero hecho de estudiar a cierto autor no implica imitación, y la medida de semejanzas con tal o cual autor estudiado tiene que ser hipotética, o de todos modos, discutible, salvo en el caso de una influencia consciente y reconocida por el autor mismo, como ocurre en la introducción a *Mis páginas mejores*, donde Ayala afirma su consciente aprendizaje en Cervantes. Sin embargo, es posible que haya influencias inconscientes, pero en ningún caso deben aceptarse como proyectadas en tabla rasa, porque la atracción de un crítico por ciertas obras y determinados autores indica su proyección vital hacia ellos en razón de simpatías innatas o quizás por ver en ellos experiencias y espíritus afines. Creemos [29] útil apuntar los temas, autores y consideraciones estudiados por Ayala con más frecuencia por estimar que la selección en sí sirve como indicación reveladora de simpatías e hilos de sensibilidad que pueden iluminar aspectos de su obra imaginativa.

Sería imposible aquí dar idea cabal de la teoría literaria de Francisco Ayala, porque reducir a esquema estudios cuidadosamente desarrollados equivaldría a estropearlos, y sería inútil tratar de resumir sus estudios cuando están publicados para ser leídos. Lo que nos interesa es la posible relación de éstos con su producción novelística; por eso nos limitaremos a indicar temas repetidos y consideraciones constantes, insinuando al mismo tiempo posibles resonancias en sus ficciones. Señalaremos aplicaciones específicas de estas posibles influencias en otro capítulo en torno a la elaboración de sus relatos.

Varios de los estudios literarios tratan de autores específicos y una ojeada a su amplia bibliografía ilustra la extensión y variedad de nombres. Ayala vuelve con insistencia sobre Cervantes, Quevedo, el Lazarillo, Unamuno, Galdós y Machado.

Es notable que el único género estudiado como tal es la novela, aunque sus escritos incluyen comentarios de poemas y obras de teatro. Sus indagaciones sobre la novela describen la fisonomía del género en manos de autores hacia los que él evidentemente siente ciertas simpatías, y la novela como forma de expresión artística es motivo de constantes divagaciones en cuanto a su función estética, su aspecto histórico-sociológico, y su adaptación a varias corrientes literarias. Vemos su constante preocupación con el género novelesco y sus esfuerzos por fijar la configuración que otros autores le han dado como búsqueda y confirmación del derecho a darle una configuración propia.

Se siente vitalmente en toda la obra crítica de Ayala la intuición del crítico que es a la vez creador de obras imaginativas; a veces se revela en el uso de la primera persona del plural, como en este comentario acerca de Cervantes, eje de todas sus [30] divagaciones sobre la novela moderna: «En cierto modo, cuantos después de él hemos intentado novelas a lo largo de cuatro siglos y medio, hemos estado reescribiendo el Quijote, con mayor o menor fortuna». Es evidente que Ayala se siente ligado a la tradición novelesca cervantina y se considera autor de novelas aunque, para la fecha de publicación del comentario (1960), sólo había publicado tres novelas largas, entre varios tomos de relatos breves y algunas narraciones sueltas. Cuando se refiere a sus escritos imaginativos, prefiere denominarlos «novelitas», considerando sus invenciones como las breves novelas intercaladas en el Quijote. En un ensayo indica que la novela moderna se diferencia del cuento o fábula por su intención de «escrutar la vida misma en busca de su sentido arcano, e invita al lector -al lector solitario, en su intimidad- a participar en ese escrutinio». La palabra «cuento», pues, sugiere un tipo de relato cerrado, sin la trascendencia que desde Cervantes pertenece a la novela. Por esta razón, nos sorprende encontrar Cuentos como título de un volumen de Ayala, y, por cierto, el autor aclara que ello fue debido a insistencia de la editorial.

Entre sus estudios de las configuraciones distintas que otros autores han dado al género, su trabajo sobre «El arte de novelar en Unamuno» es particularmente importante porque Unamuno representa el último extremo de una adaptación personal del género novelesco a una visión muy singular. Al estudiar la personalísima fisonomía que adquiere la «nivola» unamuniana, Ayala comprueba la enorme flexibilidad de que es capaz la novela, dando lugar a la opinión de que «es un género que cada autor ha de adaptar a sus necesidades expresivas para trasuntar y transmitir originalmente su propia visión del mundo». También en «El arte de novelar y el oficio de novelista» en *Experiencia e* [31] invención, describe la novela como género completamente abierto, flexible y laxo en su forma y su fondo, apto para desempeñar su función primordial de desenvolver la cuestión del humano vivir como problema flexible y abierto. El mundo de la novela es tan amplio como la vida misma y no hay campo que le esté vedado. Su estudio «Sobre el realismo en literatura con referencia a Galdós», en el mismo volumen, comprueba la enorme variedad y amplitud de experiencias que pueden entrar en el mundo novelesco.

Una de las notas constantes en los estudios literarios de Ayala es la esencial ambigüedad de las grandes obras de arte. En «Rilke, poeta trágico» dice lo siguiente: «Se me ha hecho evidente como en pocas ocasiones esta maravilla: lo insondable de la creación artística», y en sus trabajos más recientes como «El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos», sigue llamándonos la atención sobre el fenómeno de la ambigüedad en literatura. Aunque sus escritos críticos parecen tener por objeto el abrir acceso a las obras estudiadas en varias perspectivas y en distintos niveles, Ayala respeta y elogia la ambigüedad como elemento imprescindible de las grandes obras maestras, con tanta consistencia que se debe tenerlo en cuenta al leer sus obras de ficción. Esta ambigüedad es lo que provee al lector dotado de gran capacidad intuitiva las mayores delicias del espíritu porque da lugar a interpretaciones y goces estéticos que no pueden emanar de un arte de tipo «cerrado». A veces lo ambiguo confunde y crea perplejidades en el lector; otras veces el autor suministra los elementos de juicio necesarios para comprender los casos ambiguos, como se advierte en la

interpretación que ofrece Ayala de los motivos psicológicos de Anselmo en «El curioso impertinente». [32]

Los escritos críticos de Ayala revelan sus principales intereses y preocupaciones, y su doble papel de crítico-autor sugiere que estas mismas preocupaciones laten por debajo de su actividad novelística. Apuntamos algunas que se destacan con más frecuencia, para luego, en otro capítulo, examinar varias de sus soluciones personales en la obra de ficción.

Desde sus primeras reseñas de obras extranjeras que aparecen en la sección de «Notas» de la Revista de Occidente en los años 20 hasta los estudios más recientes, se advierte en Ayala un interés constante por cuestiones de estilo, técnica y forma: la medida en que hay que respetar el orden temporal («El arte de novelar y el oficio de novelista»), la yuxtaposición de niveles temporales («John Dos Passos: Manhattan Transfer»), la elaboración de los recuerdos del pasado («Proust en la inactualidad» y «Margarita de Niebla»), la importancia relativa de la narración argumental con la pura imagen poética («Margarita de Niebla», «Massimo Bontempelli: Il figlio di due madri»). Varios estudios tratan de la persona empleada en la narración y los efectos conseguidos por el uso de la primera o tercera persona («Formación del género 'novela picaresca'», en *Experiencia* y «El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos», en CA, XXVI), y Ayala está atento siempre a la actuación del autor como personaje ficticio en sus trabajos sobre Cervantes, Unamuno y Borges. Considera el problema de la dosis de subjetividad en la obra literaria y la creación del personaje autónomo, notando, por ejemplo, que Unamuno carecía de «esa complaciente virtud que permite al novelador hacerse a un lado para que sus personajes se desenvuelvan según su propia ley; la virtud cervantina por excelencia». Elogia la concisión en el estilo literario y la economía elegante en el San Manuel Bueno, mártir de Unamuno y en una fuente árabe del entierro que figura en el [33] tercer tratado del Lazarillo. Reconoce la necesaria elaboración artística del lenguaje natural para el diálogo novelesco («Sobre el realismo en literatura con referencia a Galdós»). En varias ocasiones cita la importancia de los títulos atinados («Margarita de Niebla», «Alfredo de Vigny», «El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos»).

Una fase importante en sus estudios de cuestiones técnicas es su interés en la técnica cinematográfica, como «Indagación del cine», de 1929, con su modo de captar imágenes, su disección de fisonomías, el juego de luces y sombras, el efecto cómico del ralenti, y los accidentes cinematográficos como la quiebra de personajes en distintas secciones de la cinta y la súbita detención de la película. Estos accidentes ocurren, en efecto, en el relato titulado «Polar, estrella», de 1928:

El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. La mitad superior de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso del écran. Era una terrible pesadilla su cuerpo disociado: su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos.

Las técnicas del arte cinematográfico se ven reflejadas de una manera consciente en «Cazador en el alba» que aparece en Revista de Occidente el mismo año que la «Indagación» citada. Tiene sus resonancias en obras posteriores, no sólo de modo estilístico, sino también en vía discursiva dentro de la ficción. En Muertes de perro, Pinedo habla de la falsa impresión de movimiento vertiginoso que deja el cine, tanto como relatos

históricos y cuentos de testigos, cuando el verdadero horror consiste en la lentitud y la sencillez estupenda que él pretenderá captar en su documento escrito; y en *El fondo del vaso*, José Lino se fija en el parecido entre el cine y los sueños en los que «tampoco faltan en su trazado rotos, fisuras, rendijas, saltos y sobresaltos, [34] comparables a los cortes de una película». Una virtud de la modalidad literaria frente a la del cine es la lentitud que se puede conseguir, ya que la realidad cinematográfica se presenta a la vista, y al alterar el tempo en el cine, se desfigura la realidad hasta el punto de producir efectos puramente cómicos.

A través de las obras críticas de Ayala se advierte un esfuerzo constante por definir la comicidad en distintos autores. Relaciona la comicidad colindante con la tragedia ya en 1925 con su *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, y en 1929, al notar la proyección cómico-grotesca en el cine, como luego estudiará años más tarde los aspectos hilarante y trascendental de los sueños en *Realidad y ensueño* y de los bufones en *Histrionismo y representación*. En general, asocia lo cómico con lo trivial, como Unamuno, mientras en Cervantes lo cómico se junta con lo trascendental. También examina las vertientes del sarcasmo, ironía y sátira y las intenciones de varios autores al emplear estas actitudes.

Ayala no sigue en sus trabajos literarios un enfoque de tipo temático salvo al perfilar conceptos literarios como realismo y novela; sin embargo, algunos motivos temáticos o ideológicos se insinúan de modo accesorio. En algunos autores se señala el tratamiento del tema de la muerte, particularmente en Rilke, Unamuno, Machado y Quevedo, que coinciden básicamente en su percepción de que la vida humana es progreso de la muerte en nosotros. Otro tema que aparece citado con frecuencia es la lucha fratricida -el tema de Caín- en Antonio Machado, Galdós y Unamuno, y Ayala recoge este problema como base de varias ficciones propias. También le interesa la presencia de la temática fea en varios ensayos y el tema de Eros en Cervantes, Tirso, Quevedo y Rilke. Subraya una y otra vez la utilización de las circunstancias particulares del autor y esta exigencia lo lleva [35] a considerar las relaciones entre los aspectos histórico-sociológicos y la función estética de la obra literaria. Luego veremos con qué equilibrio resuelve Ayala el problema de utilizar las circunstancias de una concreta coyuntura histórica en sus obras de ficción.

Sería útil hacer un examen de los métodos que Ayala emplea en sus estudios críticos porque puede iluminar aspectos que él estima importantes en la apreciación de sus propias obras imaginativas. Además, es de esperar que someta su propia labor creativa a los mismos criterios que él aplica a la de otros.

Repetidamente aparece el enfoque de la comparación de cierta obra con otras de corte y sentido análogos del mismo autor o de otros. Este enfoque sugiere de pronto la consideración de la creación a base de elementos «hechos» y la aportación original de cada autor a tales elementos, que incluyen el idioma mismo con sus palabras ya dotadas de significado antes de servir de vehículo artístico. Ahí es donde importa la genialidad del escritor que «acierta a infundir su intuición personal en los elementos formales que están a la disposición de todo el mundo y mediante ellos da expresión a una experiencia lírica de carácter único». Así que Ayala estudia el episodio del lavado de barbas en el Quijote en relación con una burla semejante que aparece en la *Miscelánea* de don Luis Zapata y que procederá sin duda de una anécdota corriente, y nos advierte de que «debemos aguzarla

bien, pues nos revela bastante acerca de la concepción literaria de nuestro autor [Cervantes] y del modo cómo se procesa, dentro de su estética, el manejo de los materiales, más o menos crudos, de la experiencia». También estudia el doble tratamiento de un mismo tema -del viejo celoso- en Cervantes («El nuevo arte de hacer novelas estudiado en un tema cervantino» [36] en Experiencia), examina las variantes de episodios en las novelas picarescas, contrasta la elaboración de temas parecidos en Galdós y Quevedo («Sobre el realismo en literatura...»), la trayectoria del argumento de «El curioso impertinente» en autores posteriores a Cervantes (Los dos amigos»), el tema del crimen que recae sobre la cabeza de sus autores sin saberlo, como cuento folklórico empleado por Camus y citado por Sarmiento («El equívoco: realidad e invención» en Experiencia), y una burla procaz como chascarrillo vulgar y poema trascendente («Sueño y realidad en el barroco. Un soneto de Quevedo»). La elaboración sobre elementos «hechos» es ineludible para Ayala; así que se sugieren constantemente analogías críticas, y como veremos más tarde, analogías creativas.

Otro método de examen literario que hemos señalado anteriormente es utilizar la autocritica de un autor, procedimiento empleado por Ayala en su ensayo «Sobre el realismo en literatura con referencia a Galdós», donde dice que «el primer paso en la averiguación de lo que Galdós entiende por realismo consistirá en recoger, interpretar y conectar entre sí las indicaciones que esos prólogos y otras declaraciones tuyas contienen, para luego escrutar la manera como lo aplica a su obra literaria». Cita el hecho de que varios autores, entre ellos Machado, han dejado la orientación de su estética en su autocritica y que es útil examinar esas fuentes.

En muchos estudios Ayala considera la obra artística como creación estética independiente de todo dato marginal. Este enfoque no tiene que basarse necesariamente en una obra entera; a veces un solo pasaje da lugar a divagaciones, como los versos de Calderón «Porque no sepas que sé que sabes flaquezas mías». Enfoques de este tipo son capaces de suscitar reacciones intuitivas y hasta pura reacción emotiva. Encontramos muy singular en [37] Ayala el apuntar frecuentemente reacciones de este último tipo, quizás afines a la «catarsis» aristotélica, y principalmente las sensaciones de vértigo y náusea. Rilke «sacude al lector con una descarga emocional de tipo religioso». El Guzmán de Alfarache produce un aire nauseabundo y «una sensación de ahogo». El Burlador de Sevilla de Tirso «nos conduce con fuerza arrebatadora hacia un terreno de muy radicales intuiciones y emociones», y los juegos profundizados entre sueño y realidad en el barroco causan «una angustia vertiginosa». En sus descripciones de las novelas de Unamuno, Ayala se entrega a estas reacciones emotivas una y otra vez: «Así se explica que los escritos de Unamuno provoquen muchas veces en nosotros -o, cuando menos, por mí hablo- la inconfundible reacción de náusea que nace al contacto de las operaciones fisiológicas». Ayala considera sus novelas ventanas abiertas sobre la perspectiva de la muerte, y de ahí el vértigo que producen, y la intensidad casi insufrible de la novela unamuniana hace que el lector se sienta enervado por la alta e incesante tensión en que los personajes viven.

Ayala muestra un constante interés en el valor de los datos acerca del autor y el ambiente histórico-social en que éste desenvuelve su actividad creadora. Reconoce que «una obra de arte vale por sí misma, tiene sustantividad plena y debe explicarse en sus propios términos», pero, sin embargo, el valor de datos sobre el autor, la época y el ambiente social son referencias vitales anheladas por nuestro espíritu, «ansioso de

completar mediante [38] el mayor número posible de datos su comprensión del sentido». Por eso Ayala no se muestra reacio a ofrecer datos acerca de sus propias ficciones y las experiencias que le sirven de inspiración. En una carta a Hugo Rodríguez Alcalá que aparece en el libro de éste, Ensayos de norte a sur, Ayala explica la inspiración de su cuento «San Juan de Dios», reconociendo que «todo esto nada tiene que ver con el posible mérito de la obra literaria; pero tiene su parte de curiosidad». En sus estudios literarios, Ayala trata de llegar al autor a través de su obra en su ya citado artículo «Hacia una semblanza de Quevedo», en sus datos sobre el autor anónimo del Lazarillo, y en sus esfuerzos por situar a Cervantes dentro de sus circunstancias histórico-culturales.

Sus ideas sobre la amplitud del ejercicio crítico son paralelas a su concepto del género novelesco como forma amplia y abierta. La crítica puede acercar al lector al momento de la creación y cualquier medio que consiga una plena penetración en el sentido de la obra es lícito:

Ciertamente la apreciación crítica de una pieza literaria debe establecer todas sus conexiones, empezando por situarla en su ambiente espiritual y examinándola en función de lo que el autor ha querido hacer de ella y expresar con ella, a la vez que se la pone en relación con el conjunto de la literatura a la que se incorpora.

Ayala concibe la crítica como una operación tan dinámica y cambiante como la vida misma, reconociendo la variación de sensibilidad crítica que puede resultar en puntos de vista comprometidos porque «cada presente histórico tiene perspicacia para ciertos aspectos del pasado, siendo ciego para otros. Es una [39] cuestión de resonancias, de simpatía...». El preconcepción puede ser elemento perturbador para la captación de la obra de arte, como el mito de Don Juan para los estudiantes que leen por primera vez el Burlador de Sevilla, según describe Ayala en «Burla, burlando». Si la finalidad de toda literatura es transmitir intuiciones acerca del sentido de la vida humana, la crítica tiene la finalidad de ayudar en la captación o recepción de las transmisiones literarias.

DOCUMENTACIÓN DISCURSIVA DE LAS FICCIONES

Como hemos indicado antes, es difícil hacer deslindes entre los distintos campos que abarcan las obras críticas y teóricas de Ayala. Una obra como El escritor en la sociedad de masas incluye cuestiones de historia, sociología, literatura y filosofía. Así que no queremos limitarnos a los estudios literarios, sino considerar otros sectores de su obra discursiva en su calidad de documentación discursiva de las ficciones. No ha sido la intención de Ayala comentar sus ficciones con obras críticas y teóricas; pero no por eso dejan de existir entre una y otra producción nexos que son recíprocamente iluminadores. Las obras discursivas revelan preocupaciones y temas que son elaborados imaginativamente en las ficciones. He aquí algunos ejemplos entre los muchos que se podrían ofrecer:

En «La perspectiva hispánica» en Razón del mundo, publicado en 1944, hay, en efecto, una explicación del cuento «El Inquisidor», de 1950. En dicho cuento se ve el celo extremado del Inquisidor, rabino converso, al procesar a su propia hija, y se entrevé su

persecución implacable de los judaizantes como una angustiosa inseguridad. En Razón del mundo escribe Ayala: [40]

La sutil monstruosidad de la Inquisición no está en sus métodos; tampoco en su espíritu, que era piadoso y magnánimo. Está en su institución misma: en el hecho de que una concepción cultural que afirma el espíritu de concordia y excluye la violencia se organizara en aparato oficial para imponer por la violencia la concordia. Absurdo repugnante, parangón del lamentable absurdo representado por la Monarquía absoluta de un Estado nacional que pretende en vano gobernarse según normas de política cristiana.

.....
.....

La persecución devuelve la paz al alma; mientras que, para contraste, el frenesí del perseguidor sugiere con frecuencia la sospecha de una angustiosa inseguridad bajo el ropaje de la saña; se diría que esta saña trata de ahogar en cabeza del disidente la voz que quisiera brotar del propio pecho, y que el rigor de la mano pretende corregir el temblor de la conciencia, utilizando un instrumento demasiado eficaz al servicio de una convicción no demasiado sólida.

Otro caso tratado discursivamente y en forma imaginativa es el del escritor español emigrado a un país hispanoamericano, de evidente relación con nuestro autor. En El escritor en la sociedad de masas, Ayala trata de las limitaciones de los escritores españoles, ensayistas, periodistas, emigrados en América, que «se remiten, directa o indirectamente a la vigencia de los sentimientos nacionalistas; a la vigencia de sentimientos nacionalistas en los lugares donde vivimos, y a la vigencia de sentimientos nacionalistas en nuestro propio corazón de españoles». Si no se escapan en la evocación, la erudición, o un desligado subjetivismo, utilizan con riesgo la materia prima que se les brinda en el país que les ha ofrecido magnánima acogida, pero «una declaración de 'huésped ingrato' amenaza fulminarlos en cualquier momento». [41]

Pero lo que más importa es esto: carecerán de soltura y aplomo para abordar los temas concretos relativos a la comunidad, y sólo mediante una gran circunspección se acercarán a ellos. La crítica de costumbres, acontecimientos, hechos e ideas -para no hablar de los problemas políticos litigiosos- apenas estará a su alcance; tendrán que acometerla en forma indirecta, disparando acaso por elevación al apuntar sobre objetivos distantes con discursos muy abstractos dirigidos a un público indeterminado... En resumidas cuentas; todo el que no sea un resuelto partidario del gobierno atrae la sospecha de pertenecer, dentro de la nación, al partido nefando e impreciso de la anti-patria; y, a la espalda de cualquier gobierno, todavía habrá nacionalistas frenéticos para poner en cuarentena el patriotismo de las propias autoridades oficiales....

En Muertes de perro, el periodista almeriense Camarasa es víctima de esa situación, tratada con notable ironía, sátira y humor grotesco en la novela. En el capítulo XII, se sabe que Camarasa escribió un artículo sobre «Cómo se hace una nación», que Pinedo califica de «una pieza insolente, burlesca, encaminada a basurear los sentimientos patrióticos y a promover el escepticismo sobre valores de los que no es sano poner en tela de juicio». El

artículo salió inadvertido en El Comercio y resultó una bomba de tiempo por la interpretación que le prestaron. Dice Pinedo:

Bajo la forma de un sueño, pretendía Camarasa ver cumplidos sus anhelos de patriota almeriense (pues nuestro hombre era natural de esa desamparada, seca y resentidísima provincia andaluza, cuyos hijos, obligados por la miseria a emigrar, suelen buscarse el pan en el norte africano), fingiendo que, a raíz de un supuesto incidente con Marruecos suscitado por la cuestión de la soberanía sobre Ceuta y Melilla, se había producido un desembarco musulmán en las costas de Almería, seguido por la declaración de independencia de este antiguo reino de taifas, que ahora [42] volvía a afirmarse como un Estado libre frente a España. Tan ridícula trama le procuraba a Camarasa la ocasión de mofarse, al mismo tiempo, de todo el mundo, y muy en particular de los esfuerzos que puede realizar una nación pequeña y joven, como la nuestra, para -rebañando afanosamente en el pasado- constituirse un acervo de tradiciones gloriosas, o cuando menos presentables, de cuyo patrimonio puedan derivar orgullo los ciudadanos, sacar temas de seguro efecto los oradores políticos, y seleccionar motivos de ejemplaridad los maestros de escuela.

El primero en denunciarlo fue el Ministro Plenipotenciario de España por «crear una atmósfera de inseguridad alrededor de la política internacional española, en beneficio exclusivo del comunismo», y lamentando tal broma «a costa del país que tan generosa acogida le brindaba, ya que una semejante actitud desmiente, empaña y desacredita el concepto de la proverbial hidalguía española». Pinedo confiesa haber contestado el artículo de Camarasa con un anónimo titulado «Almería no es América, ni nosotros somos bobos», censurándole por haber abusado de «la generosa pero, reconozcámoslo, un poco insensata hospitalidad de nuestro país», y por haber hecho escarnio de los más puros sentimientos patrióticos. Quedan oscuros los motivos de Pinedo al denunciar a Camarasa, porque no es partidario del Presidente Bocanegra; en efecto, su propia narración es una denuncia del dictador. Paradójicamente, Pinedo se precia del apoyo prestado a su diatriba por parte de la Presidenta, y aprueba la justicia del asesinato de Camarasa -hecho inspirado en dicha diatriba-. Parece que Pinedo participa en el general envilecimiento del ambiente que llega a envenenar a todo el país, pero al mismo tiempo, el episodio ilustra cómo los partidarios de diversas opiniones políticas se unen bajo un común fanatismo nacionalista. [43] Sosegadas las emociones exageradas, la conciencia de Pinedo le suscita ciertos remordimientos y por fin puede ver el caso en su perspectiva verdadera: «Aquel desdichado [Camarasa] se las había compuesto para molestar a todo el mundo, a unos por una causa y a otros por otra, prestándose con su ambigüedad a las más diversas interpretaciones, muchas veces, lo reconozco, absurdas». Efectivamente, Camarasa fue un desdichado, por el sencillo hecho de ser extranjero y escritor.

El ensayo titulado «Sobre la prensa» aparece en dos libros de Ayala: fechado 1942 en *Histrionismo y representación*, y en *Tecnología y libertad*, publicado en 1959. La repetición de su publicación evidencia la importancia de su tema para el autor. El ensayo trata del abandono por la prensa de su misión:

La misión de la prensa ha sido la de informar, suministrando al juicio los datos de la realidad objetiva, y a lo sumo elaborándolos y comentándolos al margen. En el honesto y fiel cumplimiento de tal misión se ha cifrado su moral específica. Y el reciente empleo de

los métodos de seducción y propaganda son el signo -en la medida en que se han convertido en una práctica consciente, sistemática y desembozada- de la ruina definitiva del ethos racionalista de la Modernidad.

Ayala traza el desarrollo de la prensa periodística y su vinculación con la burguesía, y cita los efectos de la prensa sensacionalista que comienza a desarrollarse... con las condiciones de una industria organizada en cartells y trusts... [sobre] esas masas nuevas, fáciles de impresionar y arrastrar por métodos de sugestión».

Este ensayo ilumina «El caso del Junior R., a través de algunos recortes del diario capitalino El Comercio», en El fondo del vaso. El nombre del periódico lo identifica con la prensa sensacionalista [44] al servicio de los intereses de la industria organizada. A falta de datos informativos, los suple con «conjeturas verosímiles», anónimos, especulaciones, murmuraciones que traslucen una historia sórdida, elogios a la prosapia de la familia del asesinado, entrevistas en las que no pasa nada, y consigue condenar al inocente José Lino Ruiz ante la opinión pública y causar la quiebra de su negocio. Concibe su misión en estos términos: «En un régimen democrático como es el nuestro la opinión pública tiene sus fueros, y a la prensa compete, como derecho y como obligación, suministrarle los indispensables elementos de juicio sobre todas las cuestiones de general interés». Dirige la simpatía hacia la pandilla de Junior, calificando sus orgías como mera diversión juvenil, y convierte las relaciones entre Candelaria («alias Candy») y José en una historia de seducción y comportamiento criminal. Por falta de verdaderas noticias, el periódico es capaz de publicar el comentario de don Cipriano de que los muchachos de la prensa, son el diablo: son capaces de fabricar una noticia con cualquier cosita».

Otro caso donde los ensayos sirven de documentación a la creación imaginativa son los comentarios en La crisis actual de la enseñanza acerca de las pandillas juveniles, tema que aparece en dos obras de ficción.

Con interés de catedrático de universidad y un declarado enfoque de sociólogo, Ayala examina en el citado libro de ensayos la grave situación pedagógica en los Estados Unidos como ejemplo de las tendencias evolutivas que existen también en otros países, notablemente en la Argentina. Empleando el término orteguiano, Ayala afirma que la crisis de la enseñanza ha dado lugar a una mentalidad de «niño mimado». Ligado a la crisis, ha surgido el pavoroso tema de la delincuencia juvenil en forma [45] de bandas clandestinamente organizadas que se dedican a hazañas a veces horripilantes. Como la escuela pública y la familia no proveen a los jóvenes de criterios firmes o posiciones sólidas frente a las cuales reaccionar, los adolescentes buscan en estas organizaciones antisociales una autoridad que les obligue a seguir con obediencia ciega sus mandatos o someterse a su disciplina implacable. En «Sistema escolar y delincuencia juvenil», Ayala da por vía de ejemplo el proceso que se celebraba en Nueva York cuando estaba escribiendo este ensayo. Se trataba de un grupo de delincuentes entre los 15 y los 19 años que asesinaron a un niño paralítico en un parque sin más motivo que el de la disciplina de su pandilla «Los Dragones Egipcios». Comenta Ayala que

...este asombroso episodio no es sino uno de tantos como llenan los periódicos. De modo que si, en la gran mayoría, la ternura pedagógica de la educación progresiva

produce hombres de carácter flojo, conformistas y llenos de ansiedades, también facilita la caída en esa brutalidad gratuita cuyas manifestaciones se encuentran, no sólo en las bandas criminales, sino en todos los niveles.

Ayala señala en el mismo ensayo otro fenómeno producido por la sociedad amorfa: los adolescentes buscan sus ídolos en otros jóvenes, como ilustra el hecho de que la muerte del «protoadolescente» James Dean lo convierta en ídolo de los teen-agers.

Es curioso que aquí Ayala haga referencia a otro novelista que ha tratado (como él) del problema de la delincuencia juvenil en un artículo, y dice Ayala que este novelista, John Steinbeck, lo hizo con más penetración de la que suelen mostrar muchos sociólogos, juristas y pedagogos. [46]

El aludido ensayo de «Sistema escolar y delincuencia juvenil» apunta a las relaciones entre el sistema educativo demasiado laxo y el crimen juvenil. En cambio, en sus ficciones, el novelista Ayala nos confronta con el hecho mismo de la violencia gratuita; se nos presenta la situación como problema abierto para que el lector pueda sentir directamente la enormidad de la hazaña y buscar sus propias explicaciones.

La crisis actual de la enseñanza se publicó en 1958, y en la novela El fondo del vaso, de 1962, encontramos a los «Dragones Egipcios» del proceso citado por Ayala en su ensayo convertidos en los «Dragones del Espacio», que en el país centroamericano dominado en otra época por el tirano Bocanegra, ahora perturban la paz pública y profanan el templo de Dios Feliz. El novelista los presenta en forma periodística, como en realidad tuvo la ocasión de conocer las fechorías de las pandillas, según dice en el ya citado ensayo. En la novela, Ayala emplea sus más refinados recursos satíricos al describir las dos pandillas: Mi Solo Dueño, denostada por el periódico e integrada por jóvenes de una capa social inferior, y sus rivales los Dragones del Espacio. Se intuye la blandura permisiva de las autoridades -citada en el ensayo como una causa de la delincuencia juvenil- en la indulgencia del periódico hacia los Dragones del Espacio, por ser éstos hijos de próceres y distinguidos hombres de negocios. Esta distinción, quizás representa una configuración latinoamericana de la pandilla neoyorquina. El tono del reportaje ficticio revela la complacencia que Ayala fustiga en su ensayo:

No todas las pandillas juveniles presentan, desde luego, un cuadro tan sombrío como el que acabamos de bosquejar a propósito de Mi Solo Dueño; y hasta algunas de ellas ofrecen ciertos rasgos de solidaridad que merecen simpatía. Excelente ejemplo de esto nos lo brindan los Dragones del Espacio, a cuya organización perteneció el extinto Junior Rodríguez Imbert. Como él mismo, los Dragones son en su mayoría muchachos de buena familia [47] y de conducta correcta, aunque no siempre irreprochable, a quienes reúne el objetivo principal de procurarse las diversiones exigidas por su edad -diversiones que, es inevitable, adquieren a veces el giro predatorio y un tanto brutal propio del espíritu adolescente, exacerbado en la emulación-.

El periódico explica que los Dragones sólo incurren en actos de vandalismo bajo el estímulo de provocación exterior, y califica la profanación del impío templo de Dios Feliz como una reacción sana.

Un «recorte de prensa» ficticio del diario «Las Noticias', número de ayer» en *Diablo mundo* contiene noticias sobre las actividades escalofriantes de otra banda juvenil. En «Otra vez los gamberros» (1964), el reportaje ostenta un tono más grave y objetivo que el de *El fondo del vaso*, pero, sin embargo, incurre en grotescos derroches de lirismo, como en su descripción del «pequeño y delicioso estanque cuyas aguas sirven de espejo a la estatua del poeta Rosamel», donde los gamberros arrojaron al niño Paquito, quien fue sacado sin vida un poco más tarde. El recorte describe el martirio a que los jóvenes sometieron a un pobre ciudadano que llevaba a su nieto al parque. Otra vez se intuye la indulgencia de las autoridades al ocultar los nombres de los menores -«bestiales mozalbetes»- con las iniciales, y entre éstas figuran las de L. R., quizás para evocarnos el caso de Luisito Rodríguez en *El fondo del vaso*.

Otro recorte de prensa en *Diablo mundo* ilustra un fenómeno al que también hemos aludido en relación con el ensayo sobre «Sistema escolar y delincuencia juvenil»: la adoración que los adolescentes dirigen hacia ídolos de su propia edad se ve en el entusiasmo frenético de las jóvenes en «Isabelo se despide». [48]

En forma discursiva se encuentran algunos de los móviles fundamentales de las ficciones de Ayala, y claves para su interpretación. Vemos como eje de la producción toda de nuestro autor el tema de la libertad individual en cuanto problema, desarrollado específicamente en *Tecnología y libertad* y en *El problema del liberalismo*. Ayala concibe la libertad como una exigencia incondicional de la dignidad del hombre, nacida a raíz del cristianismo con el reconocimiento en el Evangelio de la igualdad y dignidad del individuo. El problema estriba en la tensión entre la libertad individual y el orden social, por ser dos tendencias esenciales del ser humano que luchan por anularse recíprocamente, y en el imperativo de mantener la libertad individual en el seno del orden. El libre albedrío se ejerce en la elección a cada paso entre alternativas de conducta, y ahí mismo está expuesto a riesgos, porque aun siendo una parte esencial del hombre, la libertad puede emplearse en su propia aniquilación; es decir, el individuo puede usar su libertad para cohibir la ajena con el ejercicio del poder, y como se explica en el prólogo a *Los usurpadores*, «el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación». La aniquilación de la libertad destruye la raíz de la condición humana, resultando en la degradación del hombre a una condición animalesca. Esto explica en parte el constante empleo de imágenes animalescas a lo largo de la obra ficticia de Ayala, y la base argumental de tantas obras en torno a raptos, violaciones, asonadas y otros medios de alcanzar el dominio sobre el prójimo: «The Last Supper», «El As de Bastos», «El rapto», «Violación en California», «Un ballo in maschera», «Otra vez los gamberros», *Los usurpadores*, y *Muertes de perro*. Esta última novela trata del problema en una pequeña nación latinoamericana, sometida a la dictadura de un tirano popular Bocanegra, que coincide con [49] la definición de jefe totalitario ofrecida en *El problema del liberalismo*, como mero exponente de la masa a la que pertenece y cuyas condiciones incorpora en grado sumo con igual actitud irracionalista. Bocanegra, se recordará, era el «Padre de los Pelados», es decir, de los nadies, levantado al puesto de mando supremo por ellos. El delicado equilibrio entre la libertad individual y el orden social, lo ve Ayala como problema ético, ya que sólo una vigorosa actitud ética y una vigilancia moral en alerta pueden garantizar el respeto hacia la dignidad del individuo; el abuso de la libertad por quien la emplea contra la ajena es un pecado que procede de la libre

elección de una conducta equivocada, y por eso se puede decir que los protagonistas de la novela han escogido sus «muertes de perro». Ayala maneja términos religiosos para poner en evidencia el aspecto moral de la desfiguración ética en el caso de la Presidenta, quien se convierte en Gran Mandona (sugestión de Madona), y en el nombre de la prisión -la Inmaculada- que representa la máxima represión de la libertad de los que se suponen abusadores de ella.

Dado que el tema aludido de la libertad se supone enmarcado en una dictadura hispanoamericana en esta novela de Ayala, no faltó quien la calificara de «novela comprometida» injustamente, a nuestro parecer, porque no vemos adhesiones políticas en ella, si es que esto es lo que se entiende por «compromiso». Ello se advierte bien considerando su secuela, *El fondo del vaso*, que sitúa la acción en el mismo rincón tropical, ya librado del tirano, y gozando del progreso material y de una economía envidiable, pero donde, en el fondo del vaso», todavía rige la injusticia, concretada en el caso de José Lino Ruiz, a quien se acusa falsamente del asesinato de Junior Rodríguez. Otra vez, *El problema del liberalismo* provee una documentación clave, porque después de tratar de la libertad en la sociedad dictatorial, [50] Ayala la examina en la sociedad de masas, concluyendo que la presión de las masas y la de un dictador son básicamente un mismo proceso. La aparente democracia puede ser en el fondo pura demagogia colectiva, dominada por medios de propaganda dirigidos a los efectos de desorientar y extraviar la opinión pública, como sucede en la novela aludida. Se ve el proceso de la propaganda democrática, promovida con artificio y escándalo, que priva al hombre-masa del ejercicio de su propia conciencia, rebajándolo en su condición humana. Este manejo interesado de la opinión pública por los medios de la comunicación es síntoma de la «masificación» de la sociedad y estrangulación de la sociedad burguesa, cuyo arquetipo es el comerciante. Presenciamos este proceso en el injusto encarcelamiento del comerciante José Lino Ruiz que sufre la rápida quiebra de su negocio, fruto de sus esfuerzos a lo largo de muchos años, por efecto de las interpretaciones escandalosas de su conducta pregonadas por la prensa periodística.

Con la aparición de esta secuela de *Muertes de perro* se desvanece, pues, toda pretensión de llamar a ésta «una novela comprometida», a menos que se llame compromiso a un libre examen del problema de la libertad. Y si en *Muertes de perro*, la circunstancia es una dictadura, no olvidemos que toda novela tiene que tener cierta referencia vital, o sea, estar situada dentro de unas circunstancias concretas, porque la vida humana no se desenvuelve en el vacío -y de todos modos, la secuela tiene lugar en una sociedad democrática.

El desarrollo discursivo del problema de la libertad que figura en primer plano en las dos novelas nos ofrece una valiosa oportunidad para asistir al proceso de la elaboración novelística de ideas racionalmente examinadas en ensayos. Su lectura ayuda a satisfacer la curiosidad y la captación de las obras imaginativas, aunque, como Ayala reconoce en tantos estudios literarios, nada tiene que ver con el mérito artístico logrado en ocasión [51] del empleo de tales materiales. El autor también se ha preocupado por el problema de las «tendencias» en la literatura, afirmando que su presencia tampoco tiene que ver con el acierto literario y el logro estético. El título mismo de sus ensayos en tomo a la libertad -*El problema del liberalismo*- indica su orientación fundamental hacia la libertad como problema, que insinúa su empleo como tema novelístico, siendo la novela para él un género abierto y apto para debatir la vida humana como problema abierto.

[52]

CAPÍTULO II LA MISIÓN DEL NOVELISTA

RECONOCIMIENTO DE LA CRISIS

El primer paso para formular una misión personal al escribir novelas estriba en reconocer la necesidad de tal misión, y en Ayala la conciencia de un estado de crisis en la sociedad contemporánea es una constante preocupación, desarrollada en forma discursiva y presente en su obra ficticia. En ambos sectores de su producción abundan las referencias a crisis, marasmo, desastre, fisura, trastorno, escisión, estrago, tajo, destrucción, descomposición, catástrofe, desarticulación, danza de la muerte, etc., que sugieren lo crítico del estado actual. La estructura misma de «Un ballo in maschera» es intencionadamente desarticulada, aferrándose de modo perfecto a su fondo -cuadros de gente social y moralmente descompuesta. El cuento da la sensación de una danza acelerada que periódicamente se detiene, recordando la súbita detención de una cinta cinematográfica, y en estos momentos se revela, cada vez con un enfoque distinto, un fragmento de estrago moral.

Ayala reconoce que ha dedicado una buena parte de sus esfuerzos a esclarecer las condiciones críticas y que, en su Tratado de sociología, ha aportado un punto de vista nuevo en el concepto [53] de crisis como una situación objetivamente diferenciable dentro del continuo fluir y cambiar de la vida histórica. Citamos a continuación su propia simplificación del concepto:

El problema se me planteaba de esta manera: si toda vida humana es cambio, y si toda vida humana colectiva es cambio histórico-social, ¿cuál será la medida de referencia para determinar cuándo la velocidad e intensidad de ese cambio permite calificarlo de crítico, y cuándo puede vérselo como normal? Y traté de hallar la solución mediante un análisis de la estructura de la vida humana individual y colectiva, así como de la articulación del cambio histórico por generaciones, mostrando cómo, en ciertos momentos y períodos, las modificaciones que una generación aporta a la realidad social pueden sorprender a los propios protagonistas del cambio con derrumbes en la estructura que crean situaciones no previstas ni de lejos y que requieren respuestas inmediatas, para las cuales no están preparados y que, por consiguiente, deben improvisar de modo perentorio. Estas soluciones de emergencia suelen precipitar, a su vez, nuevos cambios en la estructura; y la inestabilidad excesiva, tal movimiento impredecible y mecánico de la realidad social,

repercute, a su vez, sobre las vidas individuales, privándolas del margen razonable de previsión y de proyecto que las hace específicamente humanas en el sentido de la creación cultural continua y orgánica, aun cuando tal vez aumente los casos extremos que ponen a prueba la humanidad del hombre en una perspectiva de proyecciones sobrehumanas.

Este concepto de condiciones críticas no es mera especulación teórica en nuestro autor, sino crisis vivida en sus circunstancias personales de escritor refugiado.

Ayala ve la transformación de la sociedad contemporánea a partir de la primera guerra mundial, que ha traído un desmoronamiento sucesivo del equipo de conceptos por los que se había guiado la sociedad occidental del siglo XIX, resultando en una angustiosa inseguridad, particularmente en el campo de la ética. [54]

Algunos de los rasgos del presente estado crítico se manifiestan en sus ensayos y en sus invenciones novelísticas. Una característica de la crisis actual es que nadie manda y nadie parece responsable, resultado, en parte, de la desintegración del estado liberal burgués y la progresiva «masificación» de la sociedad. En la sociedad de masas anónimas, no hay una autoridad específica a la que se pueda echar la culpa y, por eso, todos la echan a otros y niegan la propia responsabilidad, escondiéndose detrás de un disfraz de anonimato, como las máscaras de pierrot en el ya citado cuento «Un baile de máscaras», llamado «Un ballo in maschera» en Obras Narrativas Completas. Éste es el caso en el algo enigmático relato «El pez», que trata de un polaco-americano -el narrador- quien ha aceptado un enorme pez que se le ofrece, para luego darse cuenta de que le resulta problemático porque el animal emite una peste insoportable. Todos sus esfuerzos se concentran en el problema de echar el pez «lejos de aquí, donde no huela». Por fin, después de recibir estoicamente las imprecaciones de su mujer, resuelve llamar a la policía, cuyas indagaciones se dirigen a descubrir a los culpables, según sus sospechas de que sean éstos o puertorriqueños o cubanos. El narrador tiene que aceptar a regañadientes su porción de la responsabilidad, ya que se le exige pagar los gastos para quitar el pez de allí. El caso sale en el periódico y el narrador tiene que soportar las burlas de sus compañeros de taller, pero sin duda su vida volverá al aburrimiento de antes. Ha logrado salir del paso y librarse de la responsabilidad de poseer un objeto desagradable.

En el concepto de la crisis como una interrupción del programa de vida establecido, crisis que produce cierto destrozamiento síquico, está implícita la idea orteguiana de que el hombre tiene que formar y seguir un proyecto de vida formulado por el proceso [55] de «ensimismamiento», y la carencia de tal proyecto de vida conduce hacia la incertidumbre y el vacío.

Difícil sería imaginar nada más devastador que la imposibilidad de establecer previsiones racionales de la propia conducta. Lo que distingue la vida humana de cualquier otra especie de vida es que el hombre se adelanta a su despliegue, programándola y haciendo de su existencia el cumplimiento, o la aspiración al cumplimiento, de ese programa. Unas condiciones donde no le quepa ordenar su propia conducta más allá de las reacciones elementales e inmediatas terminarán por rebajar su existencia a un nivel infrahumano.

Las ficciones de Ayala están llenas de casos ejemplares de lo anodino y la falta de dirección. En su primera novela, Tragicomedia de un hombre sin espíritu, Miguel Castillejo, quejándose del tedio y aburrimiento, se pregunta para qué vive. Se da cuenta de que no cumple ningún fin y no va a ninguna parte, y en medio de este tedio nacen deseos de venganza. Es el primer ejemplo en la novelística de Ayala en que se ve la falta de un proyecto de vida como causa de acciones desequilibradas, caso que luego veremos en «Historia de macacos».

En el ya citado «Un ballo in maschera» vemos otro ejemplo, no exento de socarronería:

-Fíjate, fíjate aquella mascarita, qué ingeniosa; aquélla, allí; la que parece que anda hacia atrás. ¿No la ves? Parecería que caminara de espaldas; da la impresión. Pero no es que camine de espaldas, fíjate bien; es que se ha disfrazado así: la careta, en el occipucio, y por delante de las narices, una melena larga, que apenas si la dejará ver. Qué interesante, ¿no? Y lo mismo la ropa: se ha vestido lo de atrás por delante, y lo del pecho a la espalda. ¡Vaya broma! Cuando no le ves los pies es igual que si anduviera para atrás. Mira, mira: ahora se pone a bailar con [56] el soldado romano de las piernas peludas. Un poco indecente resulta la cosa, pero divertida. Sugestivo, ¿no?; pero en el fondo, ¿qué? Después de todo, nada.

Se ve en forma plástica ingeniosa el problema moral del hombre actual que «parece que anda hacia atrás» como la mujer disfrazada; en efecto, la situación es indecente y conduce al fondo de la nada.

Otro personaje ficticio que camina sin dirección es Matilde en el cuento «El As de Bastos», quien se encuentra por casualidad con Bastos. Cuando éste, que va a firmar la escritura para vender su casa veraniega, le pregunta acerca de su propósito al ir al balneario en el invierno, la mujer le contesta:

-¿Yo? Si vieras que a punto fijo no sé... A nada. La verdad es que no voy a nada en concreto, ni para nada. Una ocurrencia que de pronto me vino. Tú no te imaginas lo que es quedarse una así, suelta en el mundo, sin tener más qué hacer ni en qué pensar. Este divorcio no puedes figurarte los disgustos que me ha costado, la lucha que ha sido, los berrinches. Pero lo peor de todo es luego, cuando todo se ha concluido, y a una la dejan sola, tirada como un mueble viejo, y ya no le queda nada que intentar, ninguna diligencia que cumplir, ahogado a quien darle tabarras, ni otra cosa en qué cavilar si no es darle vueltas en el magín, vueltas y más vueltas, a lo que ha pasado y no tiene remedio.

A veces el vacío del aburrimiento da lugar a un ethos hedonista de disfrutes sensuales, lo cual constituye en sí un rasgo de los tiempos críticos, según Ayala. Así sucede con Matilde y también con el narrador de «Un pez», quien después de trabajar en el taller durante la semana, dedica sus fines de semana al proyecto de no hacer nada. Los sábados se reúne con otros ociosos para tomar cerveza y «entre las payasadas de unos y [57] otros, la tarde se pasa sin sentir». Los domingos, no le gusta ir a ninguna parte, menos aún en compañía de su esposa, y encontrándose solo en la casa, se mete en líos con su vecina, doña Rufa. Los domingos también presentan un problema para el solitario narrador de «¡Aleluya, hermano!»: cómo matar las horas y distraerse. El viejo con quien se encuentra advierte su

prisa por no ir a ninguna parte y le aconseja que piense sólo en lo más importante, sin aclarar lo que esto pudiera ser.

Otro personaje ficticio que se encuentra sin saber a dónde va es Tadeo Requena de Muertes de perro, que después de una pesadilla, en el capítulo XXV, se levanta con dolor de cabeza y se da cuenta de que su actuación como secretario personal del Presidente Bocanegra y amante de su mujer no tiene sentido alguno, que lo hace por nada, hoy, y mañana, y siempre. Se echa a la calle a andar sin dirección, diciendo que «eso de ir como un bobo, sin dirigirme a parte alguna, si es que constituye un placer, yo lo había olvidado, o nunca lo supe», lo cual resulta irónico porque es, en efecto, otra versión de su vida en la corte del tirano. Su deambular por las calles de la ciudad refleja su trajinar sin sentido por el laberinto intrigante de la corte.

En el relato «Historia de macacos» lo anodino da lugar a un suceso absurdo. El cuento tiene lugar en una colonia africana donde explica el narrador que todos se entretenían con la esposa de Robert, el director de embarques, pero en el banquete de despedida que se ofrece a la pareja, éste les revela que la dama es en realidad una prostituta profesional que les extraía dinero. Después del regreso de la pareja estafadora a Inglaterra, el ambiente en la colonia es insoportable por aburrido:

Sólo quien conozca o pueda imaginarse la vacuidad de nuestra vida aquí, los efectos de la atmósfera pesada, caliginosa y consuntiva del trópico sobre sujetos que ya, cada cual con su [58] historia a cuestas, habíamos llegado al África un tanto desequilibrados, comprenderá el marasmo en que nos hundió la desaparición del objeto que por un año entero había prestado interés a nuestra existencia. Durante ese tiempo, nuestro interés había ido creciendo hasta un punto de excitación que culminaría con el banquete célebre. Pero vino el banquete, estalló la bomba, y luego, nada; al otro día, nada, silencio. Muchos no pudieron soportarlo, y comenzaron a maquinarse sandeces.

Aunque el narrador echa la culpa al Trópico, reconoce el hecho de que todos habían llegado a la colonia «un tanto desequilibrados», es decir, en estado de crisis, y no es sorprendente que del vacío nazca la extraña apuesta del «inefable Ruiz Abarca» a comer medio mono asado. Así muchas veces nacerán del ocio y aburrimiento los proyectos devoradores de los hombres. Estos proyectos llegan a lo más absurdo en tiempos de crisis, y nada sorprende ya. Como dice el teniente de policía en el relato «Violación en California»: «Encuentro en ello un signo de los tiempos, y un signo demasiado alarmante. Para mí, qué quieres que te diga, Mabel: eso es todo lo que me faltaba por ver en este mundo: mujeres violando a un hombre».

Otro rasgo de las épocas de crisis es la desintegración de las relaciones entre las personas, evidente de pronto en las manifestaciones exteriores del lenguaje y los gestos hostiles. Ayala estudia el lenguaje hostil con algún detenimiento en su ensayo «Histrionismo y representación», analizando el denuesto de «farsante» que va muy vinculado a las figuras públicas, y en El problema del liberalismo, examina los denuestos proferidos contra la intelectualidad como reacciones virulentas, excesivas y desproporcionadas. En la novela El fondo del vaso, José Lino Ruiz pondera el efecto de los insultos notando que «los reproches idiotas, al repetirse sin cansancio, producen sobre el

ánimo de quien [59] los escucha el mismo efecto acumulativo del interés compuesto; y la explosión que por último provocan es, a su vez, fuente de nuevos agravios; de modo que aquello era el cuento de nunca acabar». Pero quizás lo más peligroso de las imprecaciones es que su uso repetido se haga costumbre, como la violencia misma que representan. En la cárcel del Miserere, José Lino dice que las paredes están cubiertas de dibujos obscenos y frases soeces que a fuerza de tanto leerlas, se han vaciado de su sentido hiriente y ya no le significan nada, lo cual indica que su sensibilidad se ha endurecido por el contacto continuo con la degradación verbal. Se puede relacionar esto también con el nombre del tirano Bocanegra; es decir, boca inmundada y degradante, a quien todos han aceptado por costumbre, en Muertes de perro.

Impresiona la enorme cantidad de denuestos que aparecen en los relatos de El As de Bastos. En el cuento titular, hay una agobiadora repetición de epítetos como tonto, idiota, imbécil y bobo en el trato de Matilde a Bastos, y otros peores con referencia a su marido divorciado y la amante de éste. En «Violación en California» abundan los denuestos de bobo, imbécil, majadero, barbarote, y en «Un pez» el narrador se refiere a los improperios que le dirige su esposa por haber aceptado el pez, aunque no los repite, a pesar de su poco delicada costumbre de mandar a todos «a la gran eme».

Las ficciones irónicamente tituladas «Diálogos de amor» están llenas de insultos, y como subdivisión del título principal Diablo mundo, los diálogos revelan la desintegración de las relaciones humanas en tal mundo. En «Un ballo in maschera», por ejemplo, entre tonto y burro, encontramos la siguiente retahíla: «Eso demuestra lo que tú eres: un verdadero pendón, una porquería humana, una basura, lo más arrastrado que pueda haber en el mundo». [60]

A veces el denuesto no basta para expresar la indignación humana y entonces se recurre a la injuria no verbalizada de las bofetadas (El fondo del vaso), los empujones («Un pez») o los gestos, que son sublimaciones del ataque físico, y en dos cuentos son los medios utilizados por mujeres para contestar al insulto masculino. En «Historia de macacos», la prostituta Rosa responde a la injuria del inspector general de administración Abarca con un ademán obsceno, y en «Una boda sonada» la bailarina «Flor del Monte» contesta a su irrespetable público con una «explosiva detonación: como el diablo en la Divina Comedia, avea del cul fatto trombetta», explicando luego que si hubiera tenido un revólver cargado, se lo hubiera disparado encima a esos canallas. Otro ejemplo de este tipo de injuria es la profanación juvenil del templo de la Diosa Felisa en la novela El fondo del vaso. Sin duda, todas las reacciones citadas son infrahumanas, pero con toda su grosería, ¿no serán menos dañinas que los ataques físicos, y éstos canalizados por enormes medios técnicos a las potencias máximas de la destrucción total? En «Ojeada sobre este mundo» Ayala considera la ampliación de tales reacciones primarias y la crisis en su aspecto de la comunicación desintegrada:

Los rasgos que la realidad actual presenta son los de un mundo en descomposición, cosa que en manera alguna puede confundirse con una situación revolucionaria; en cierto modo, es todo lo contrario, pues revolución implica movimiento histórico determinado por una tensión de fuerzas sociales, dialéctica real, mientras que los hechos sociales del presente corresponden a una sociedad desintegrada y encharcada donde

todo es confuso, los movimientos son ciegos, los conceptos se han vaciado de significación y las palabras, corrompidas y deformes, degradadas al papel de insultos, oscuras, torpes y sumarias como gritos infrahumanos, muestran una grotesca inutilidad para lo que es su función específica: entenderse... Pero, sea como quiera, parece evidente que [61] la situación evoluciona por sí misma a impulsos de inmediatas apetencias y de elementales reacciones psicológicas que, potenciadas y canalizadas a través de los gigantescos aparatos organizatorios que la técnica industrial proporciona a la democracia de masas, pero privadas de toda orientación en valores, conducen al puro disparate.

La falta de comprensión implícita en la desintegración comunicativa perturba la convivencia humana y en un mundo donde nadie confía en nadie, las palabras, aun cuando no se rebajen a improprios, se prestan a interpretaciones calumniosas. Al tratar del tema del Imperio con referencia al actual régimen político de España, Ayala expresa sus temores al emitir una opinión sincera por no exponerse a interpretaciones erróneas:

En un mundo tan maliciosamente confuso como el que vivimos ahora, donde las palabras apuntan hacia una dirección distinta de aquella a que, en verdad, se encaminan las intenciones, donde las grandes fórmulas que un tiempo fueron vehículo de creencias firmes y hasta de fes violentas, son manipuladas sin convicción mayor en calidad de plataformas o consignas al servicio de finalidades transitorias, donde nadie confía en nadie y cada cual se esfuerza por desenmascarar al adversario, sin perjuicio de cohonestar la propia superchería transigiendo con la del aliado en una complicidad cuyo estrago moral será mucho más duradero que la alianza misma; en un mundo así, digo, emitir un pronunciamiento sincero sobre cualquier punto de interés general equivale a afrontar en balde, sin la más remota perspectiva de comprensión, el riesgo seguro de interpretaciones calumniosas.

Ya hemos tenido ocasión de comentar los riesgos fatales de la ambigüedad en el citado caso del escritor español Camarasa de la novela Muertes de perro. En otros relatos, vemos ejemplos de la falta de entendimiento en los mensajes crípticos que aparecen [62] en el volumen La cabeza del cordero. En «El mensaje» se trata de un papel misterioso que se ha convertido en obsesión del pueblo donde vive Severiano, primo del narrador, quien le explica a éste que «letra por letra podía ser deletreado, con sus mayúsculas y minúsculas, sus puntos y sus comas. Sólo que tú no entendías, lo que se llama entender, ni una jota». El mensaje incomprensible da lugar a diversas teorías, discusiones y querellas, fomentando más incomprensión cuando la prima Juanita, custodia del papel, rehusa dárselo a Severiano, soltando una retahíla incomprensible, llena de cólera y angustia. En el Proemio del libro, Ayala explica que el mensaje representa un anuncio de la guerra inminente, pero es también para nosotros una expresión de toda crisis, en que la comunicación verbal entre las personas pierde su capacidad de ser comprendida. En el relato «La cabeza del cordero», el narrador comenta el hecho de que no entendía el diálogo en árabe de la familia mora que afirma parentesco con él, y hasta el francés del mensajero de la familia le parece incomprensible. Además, la señora le hace preguntas incongruentes que muestran que no le ha entendido bien. El problema de la comunicación verbal es indicativo de la falta de comprensión que existe entre el narrador y la familia árabe y la voluntad de aquél de tratar de evitar toda responsabilidad. Un relato más de este volumen, «La vida por la opinión», también contiene un escrito críptico en el cuaderno de un profesor de escuela secundaria que pasó nueve años durante y después de la guerra civil española, escondido como un topo en un

agujero bajo la cama matrimonial de su dormitorio. Durante este encierro autoimpuesto, escribe «un absurdo relato ininteligible, a pesar de hallarse formado por palabras todas ellas legítimas de la lengua castellana». La incompreensión marca los tiempos de crisis [63] y la ruptura de las relaciones interpersonales. Esta intuición está presente ya en la Tragicomedia de un hombre sin espíritu (1925), cuando Miguel Castillejo, enfurecido por la burla que le hicieron en casa de don Cornelio, se golpea desatinadamente y pronuncia palabras vacías de sentido, que salen de sus labios incompletas y truncadas.

En general se puede decir que los personajes de Ayala son unos solitarios; hay en ellos una radical soledad frente al mundo y frente a otras personas. Una vez más se observa la interrelación de fidelidad entre el creador de ficciones, el crítico literario y el sociólogo. En sus estudios literarios, Ayala se fija en la acentuada soledad en autores como Rilke, Proust y Machado, y en sus ensayos sociológicos, señala lo solitario del individuo en una sociedad de masas:

En una sociedad amorfa, el individuo está desintegrado, suelto como las arenas de la playa. Sus relaciones familiares, si existen (el problema de los llamados «corazones solitarios» no es minúsculo en la sociedad actual), se reduce a una convivencia superficial con dos o tres seres humanos a los que se encuentra unido por meros vínculos biológicos, sin constituir con ellos una verdadera comunidad doméstica de intereses vitales. Cada miembro de la familia se gana la vida en un lugar distinto, cultiva distintas relaciones en el trabajo y en el recreo, y puede afirmarse que en todas partes se mueve entre desconocidos: es también, en gran medida, «corazón solitario» en medio de la gran urbe. Todos sus contactos sociales son de carácter meramente funcional, parciales, y no comprometen el núcleo de su personalidad, que se mantiene suelta dentro de la multitud.

Prototipo de este individuo en cuanto a sus relaciones mínimas con otras personas, y en particular con las de su familia, es el narrador de «Un pez», quien evita todo compromiso con su esposa, sus hijos y todos sus parientes. [64]

Como Unamuno, Ayala suprime casi por completo el elemento descriptivo en sus novelas, y así se acentúa la sensación de soledad en los personajes, quienes, no encontrando solaz en la naturaleza ni en su medio ambiente, debieran buscarse. Pero en vez de buscarse unos a otros, se enajenan. Toda la historia de José Lino Ruiz es su sucesivo abandono por Rodríguez, Candy y Corina. En la tercera parte de El fondo del vaso, lo vemos reducido a la más absoluta soledad -«solo en la desgracia, solo en la caída, solo en la culpa»- cuando se da cuenta de que su orgullo lo ha alejado definitivamente de su mujer: «Tuvo que marcharse, otra vez con el fardo de su Desliz a cuestas, y me dejó solo (¿no era eso, acaso, lo que tan orgullosamente procuré siempre yo?); solo para siempre, solo y pataleando en el fango. ¡Que Dios nos ampare!». La desintegración de las relaciones entre las personas hace imposible que se solidaricen en la común miseria, y cada cual se queda solo en su sufrimiento.

Las ficciones de Ayala presentan una verdadera galería de solitarios. En su primera novela, Tragicomedia de un hombre sin espíritu, aparece el problema en dos personajes: don Ismael, el conserje-filósofo, opina que el verdadero filósofo se distingue del vulgo por saber encerrarse en una capa impenetrable de soledad y silencio, pero al mismo tiempo

siente el apremio de la fama; Miguel Castillejo también busca la soledad, refugiándose en lugares públicos, donde, por paradoja, se siente más solo y abandonado. Vemos la soledad del ser humano en todas las etapas de su vida. «A las puertas del Edén» y «Latrocinio» tienen protagonistas niños que se sienten solos y desamparados. Aun la presencia de la madre tan cariñosa en «A las puertas del Edén» no puede aliviar la fundamental soledad del niño al desaparecer la visión riente e ingenua de la vida, y sentimos algo análogo al ambiente del primer tratado del Lazarillo, que comenta Ayala: [65] «Ha topado con un mundo que de ahí en adelante va a revelársele hostil; ésta es la cruel lección que debía enseñarle el choque de su cabeza con el toro de piedra. 'Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba', nos dice». Los dos niños de los cuentos citados aprenden como Lazarillo, que no podrán fiarse de nadie en el mundo. En otros cuentos, los recuerdos de la juventud también se tiñen de soledad y desamparo: «La noche de San Silvestre», «El regreso», «El encuentro», y «Día de duelo». También hay hombres solteros o solitarios, como los narradores de «Un cuento de Maupassant» (el ilustre escritor), «La cabeza del cordero», «El mensaje», «Historia de macacos», y Muertes de perro. La vejez parece alentar el ejercicio solitario de recordar el pasado en algunos relatos de «Días felices». El narrador de «Fragancia de jazmines» -solo siempre, en hospedajes, sin más pertenencias que unos libros y poca ropa- recuerda su «gran amor» con una joven casada. El viejo de «Música para bien morir» se siente retroceder en el tiempo, como el Adán del Diablo mundo de Espronceda. Después de evocar recuerdos momentáneos y agradables, vuelve a su casa para ocuparse con papeles viejos y más recuerdos. Duerme un rato, y despertándose con ansiedad y opresión, busca alivio en la radio, la única compañía de «quienes no somos ya sino un cabo suelto, el solitario, el anciano, el neurótico, el corazón abandonado». Este personaje es, efectivamente, el «corazón solitario» que Ayala ha descrito en el ya citado párrafo de El escritor en la sociedad de masas, solo, en medio de la gran urbe de gentes desconocidas.

Entre pseudo-serio y burlón, en un «recorte de prensa», Ayala presenta una solución al problema de la soledad del hombre contemporáneo con un aparato mecánico aún más eficaz que la [66] radio que sirve de consuelo al narrador de «Música para bien morir»: el Akiko Plura, una simulación del cuerpo humano que «puede traer alivio a los penosos sentimientos de soledad que, perdido entre la multitud, asaltan con frecuencia al hombre moderno, y compensarlo de tantas frustraciones como lo afligen». El Akiko Plura representa, de hecho, la completa despersonalización erótica, haciendo del sexo un ejercicio solitario.

Rasgo característico de los tiempos críticos es que el hombre se siente asediado de angustia y desamparo, resultado en parte, de la aludida descomposición en la comunicación íntima con el prójimo y de la orfandad moral que procede de la falta de normas universales. Ayala examina las condiciones que han causado la angustia de las masas y del individuo en este siglo en Tecnología y libertad, El escritor en la sociedad de masas, y Razón del mundo, donde vemos una y otra vez fugaces referencias a la náusea en conexión con la angustia que suscita un estado de crisis; es un elemento que aparece también en su obra de crítica literaria y la imaginativa, donde adquiere diversos significados.

Una clave para entender la náusea como motivo en las ficciones de Ayala es el examen que él hace en Experiencia e invención del episodio de los huevos empollados que Mateo

Alemán hace servir a su pícaro en el Guzmán de Alfarache, contrastándolo con el tratamiento de algo análogo en *Le côté de Guermantes* de Marcel Proust. En éste, Ayala ve la crudeza como una perspectiva en la recuperación del pasado o búsqueda del tiempo perdido mientras en aquél representa un rechazo del mundo con extremado pesimismo ascético. En el Guzmán «aquel alimento repugnante que levanta el estómago del imberbe Guzmán no es sino manifestación primaria del mundo; y su náusea está mucho más cerca - sin que sea lícito, a su vez, llevar demasiado adelante [67] el parangón- de la náusea existencialista que de la objetividad científica perseguida por el naturalismo». En este estudio, Ayala reconoce que cada autor da su configuración individual a una misma realidad básica con intenciones distintas para expresar su visión personal del mundo. Entonces, ¿cuál es la visión personal del mundo que Ayala procura proyectar utilizando una versión distinta de episodios de indigestión en varias ficciones? Como hemos indicado, los libros discursivos revelan la vinculación de la náusea con la angustia de los tiempos críticos. La razón humana, refractaria al desorden que es la crisis, sufre asfixia, vértigo, ahogo y náusea frente a lo irracional de la situación crítica. En las narraciones de Ayala, las indigestiones, náuseas y vómitos que aparecen con tanta frecuencia son manifestaciones de angustia y, como en Mateo Alemán, representan una revelación primaria del mundo; pero mientras el mundo de éste es cerrado y preceptivo, el de Ayala es abierto en el sentido de problemático. La indigestión es un toque de alarma que despierta al hombre a considerar su situación crítica y buscar soluciones. En algunas narraciones representa la antropofagia moral, o sea, el acto de devorar al prójimo.

En varios cuentos las referencias a la náusea aparecen de paso, como en «El encuentro» y «El colega desconocido». En otros representan una atmósfera demasiado cargada, como en «Un ballo in maschera» y en «el verde y amarillo de la náusea» del «Diálogo de los muertos. (Elegía española)». La náusea se encuentra como elemento principal en varios cuentos de *Los usurpadores*, publicado en 1949. En «El Doliente», por ejemplo, se cuenta una anécdota de un banquete ofrecido por el obispo don Ildefonso a los potentados del reino de Castilla con el propósito de desmembrar el reino de don Enrique el Doliente. Como dice un mozo en el cuento, «todo aquel glotón desenfreno venía a [68] preludear el de los corazones», y el codicioso obispo tiene que cortar de pronto su discurso para salir corriendo a su cámara porque evidentemente la cena le ha hecho daño. Se cuenta que le había pasado lo mismo en una misa, anteriormente. En otro relato del mismo volumen, «El abrazo», el rey don Pedro dice que lo que le pesa y le revuelve hasta la náusea, es la miseria de tener que luchar contra los suyos.

La indigestión como indicación del odio que hace al hombre querer aniquilar a los suyos está presente también en el cuento «El regreso» del volumen *La cabeza del cordero*, igualmente publicado en 1949. El narrador, obsesionado por la búsqueda de un viejo amigo que lo había delatado años atrás, encuentra que el odio se manifiesta en una indigestión: «Di un sorbo y... -¿o es que la felonía de Abeledo me tenía estragado el paladar y con ganas de vomitar?». No carece de significación el nombre Abeledo, tratándose de sentimientos fraticidas como los que forman el asunto de este relato y del ya citado «Un abrazo». Sucede que en «El regreso» Abeledo es el traidor, o sea, el Caín, pero esto se puede explicar, quizás, con la observación de Unamuno de que «si Caín no hubiera dado muerte a Abel, Abel habría matado a Caín». El elemento de la náusea sale a primer plano en el relato titular, «La cabeza del cordero», anticipándose primero en la reacción del narrador José

Torres al ver retratado en una medalla al bisabuelo de la señora mora que afirma ser pariente suyo: «una curiosa y repentina sensación de náusea, un movimiento de las entrañas por escapar de mí mismo, huir de mi figura y encarnación, de estas facciones mías que me tenían aburrido, y hasta de mi nombre». La náusea y el vértigo aumentan [69] en crescendo hasta la crisis final. Hay un recuerdo de una atrocidad de la guerra civil que da lugar a vómitos de sangre en las víctimas. Luego, la cena del cordero que yace en la bandeja con la cabeza hendida por medio produce en el narrador una sensación de asco, y atribuye su poco apetito a la hora temprana y al hecho de que el cordero ya está frío. Más tarde, instalado en su hotel, el narrador, insomne, recuerda la mermelada de rosas que había comido como repugnante masa de viscosa gelatina. Le asedian los recuerdos de haber disimulado conocer a su tío asesinado y se da cuenta de que por más que trate de racionalizar su conducta, se siente turbado. Se le ocurre que el empacho es nada menos que la cabeza del cordero que le araña con sus dientes en las paredes del estómago, produciéndole náuseas, aunque sabe que la cabeza volvió a la cocina sin que nadie la tocara. Alcanza el cuarto de baño y vomita, librándose por fin del peso de la cabeza del cordero, para despertar al otro día lúcido, olvidar la «estúpida indigestión» y lamentar el tiempo perdido, aunque fuera poco menos que nada. José Torres había insistido: «A mí, la conciencia nada tiene que reprocharme a la luz de la razón», pero la reacción elemental de la náusea le sale al encuentro para reprocharle su evasión de la responsabilidad.

El episodio de la apuesta en «Historia de macacos» (de 1952) es algo parecido a «La cabeza del cordero» y ayuda a iluminar la repugnancia que José Torres siente hacia la cabeza del animal. El aburrimiento en la colonia africana da lugar a un desahogo colectivo en la apuesta de Ruiz Abarca de comer en presencia de todos medio mono asado, «excluida, eso sí, la cabeza; lo cual, entiéndase, no supone cantidad excesiva de carne; estos macacos de por acá son chiquitines y muy peludos; una vez desollados, abultarán quizá menos que una liebre». Como le [70] señalan a Abarca el parentesco tan estrecho entre el hombre y el simio, él arguye así: «Ahí, ahí le duele. Lo que pasa es que a todos nos gustaría probar la carne humana, y no nos atrevemos. Por eso tantas historias y tanta pamplina con la cuestión de los macacos». En este cuento, la náusea precede al acto: se sabe que Abarca se ha sentido indispuerto la noche anterior, con dolores de estómago y ansias de vomitar, y que se ha entrado al retrete varias veces en el curso de la mañana. Esta noticia suscita pánico en los apostadores, pero Abarca acude el día de la apuesta y le traen el macaco asado, que yace entre zanahorias, papas y cebollitas. Abarca se dirige al macaco, fijándose en cómo se ríe con sus dientecillos. Pero se llevan la bandeja a la cocina y se le devuelve un plato con varias presas de carne y vegetales, lo cual hace a los espectadores sentirse algo defraudados, sintiendo todos una gran emoción frente a la representación de la antropofagia.

El motivo de la náusea vinculada con la angustia aparece también en la novela Muertes de perro, publicada en 1958, como «la indigestión, todavía de la famosa manzana del Paraíso». Es el error o el pecado que se presenta ante el hombre en una indigestión moral, concretada en tantas ficciones de Ayala en forma de una indigestión física. El narrador Pinedito dice que sufre sensaciones de náusea y vértigo ante los horrores que son la orden del día, con la desaparición de los sentimientos humanos. El manuscrito de Tadeo Requena que él transcribe también le produce esas sensaciones, señales de miedo y de crisis:

Me refugio yo y meto la cabeza entre mis papeles por no pensar en el peligro que acecha; pero, de pronto, cuando más distraído estoy, me entra el dichoso vértigo, siento una especie de mareo y náusea, empieza a darme todo vueltas alrededor, y es como si despertara de improviso a la cruda realidad... Y en comparación, [71] las querellas de ayer se nos antojan pequeñeces; pues lo que pasa ahora ha alterado las medidas antiguas, cambiando por completo los criterios que antes se tenían por válidos.

En otra ocasión, al mirar una fotografía vieja de Bocanegra con su esposa, Pinedo siente de nuevo «una cosa rara, especie de náusea, o vértigo, no sé». Otro personaje que experimenta indigestión en la novela es Tadeo Requena, después de la pesadilla en que su difunto preceptor Luisito Rosales le exhorta, según se insinúa en el texto, a que asesine a Bocanegra. Requena despierta angustiado, con dolor de cabeza, y empieza a sentir la inutilidad de su vida en palacio: «Claro que estas ideas, ya lo sé, eran efecto del mal sueño y de no hallarme en mi centro; la náusea que me producía el café medio frío preparado por el conserje, no tenía otra causa; pero el hecho es que sentía asco de todo, de todos, y de mí mismo para empezar». Es el preludio de una invasión de la *tristitia vitæ* que se manifiesta luego en su vagar por las calles de la ciudad y sus caridades para con el idiota Angelo, con quien tropieza y en quien, en ese momento, sin duda ve su propio reflejo.

En la novela *El fondo del vaso*, José Lino Ruiz, después de oír la confesión de su mujer, quien le había sido infiel para devolver una afrenta semejante, discurre sobre la vida, que le parece una comedia de equivocaciones y nota que vuelve a oír la confesión de Corina «a retazos, nauseabunda y conmovedora como un viejo disco de gramófono». Este momento de náusea preludia aquí también el reconocimiento de la responsabilidad por todo lo que su conducta ha atraído sobre su cabeza.

Vemos en este breve esquema de referencias que la náusea surge en las ficciones de Ayala a raíz del propio error y de la [72] descomposición en las relaciones personales. Como señal de la crisis social o moral, a menudo precede a una toma de conciencia y una consideración, si no una aceptación, de la propia responsabilidad. Es ahí donde encontramos el significado particular que Ayala encierra en la náusea frente a la crisis.

Ayala ha querido conscientemente incorporar en su obra ficticia el sentido de desamparo que él asocia con los tiempos de crisis, y afirma en la introducción a *Mis páginas mejores*: «Lo que mis personajes revelan, lo que hubiera querido al menos que reflejaran, no es una maldad especial, que no la hay en ellos, sino el desamparo en que se vive hoy». Según ya hemos señalado, Ayala concibe la crisis como momento en que las modificaciones en la realidad social pueden sorprender a los propios protagonistas de una generación, creando situaciones imprevistas que requieren respuestas inmediatas. Muchos de los protagonistas de sus ficciones no sólo son sorprendidos por los acontecimientos, sino que también se sorprenden de sus propias respuestas inmediatas a las situaciones imprevistas. No se trata de una sencilla división moral en el *homo duplex* en el sentido del bien frente al mal. Es que el personaje, sin contar con el apoyo moral de una firme estructura ética, reacciona de un modo primario, o bueno o malo, y luego se sorprende de sí mismo por haberse portado así. Ayala logra mantener la cohesión interna de estos personajes al mismo tiempo que ocurre en ellos lo que pudiera llamarse un desdoblamiento o enajenamiento de sí mismos. Como aportación novelística, representa una extensión del concepto del personaje

autónomo de tipo cervantino: los personajes de Ayala no se le escapan de entre las manos; se enfrentan a sí mismos sorprendidos de haberse escapado de sí mismos, y se contemplan desde fuera. El equilibrio entre el desdoblamiento del personaje y su cohesión interior es delicado y corre [73] el riesgo de quebrarse, pero con su maestría de narrador, Ayala consigue mantener este equilibrio conservando la entereza de su personaje y transmitiendo a la vez su angustia desgarradora.

Miguel Castillejo de Tragicomedia de un hombre sin espíritu es el primer personaje ficticio de Ayala que experimenta cierto desdoblamiento, como protagonista y espectador a la vez, en su horror al contemplar su imagen grotesca en el espejo, el sueño en que ve su propio rostro en un cadáver, y al final, su íntimo diálogo en el tren «tal como si su espíritu se hubiese desdoblado en dos». Pero en esta primera novela, todavía no se nota en la autocontemplación el elemento de la sorpresa ocasionada por una conducta inesperada que aparece en obras posteriores.

En Los usurpadores, tres cuentos ilustran el fenómeno de la sorpresa suscitada por la contemplación de las propias acciones. En «San Juan de Dios», don Fernando Amor decide repentinamente torcer su camino y ser piadoso con su primo, cautivado por la enorme piedad de Juan de Dios:

Desconcertado, aterrado casi, quedóse don Fernando, oyendo sus propias frases sonar en el aire como una rara explosión, extrañas, ajenas. ¿Verdaderamente habían salido de su boca? En un impulso se le escaparían; lo había dicho sin pensar, sin calcular su alcance; y sólo fue capaz de medirlo después, en las alborozadas y graves palabras con que Juan de Dios lo recogiera.

Paradójicamente, la sorpresa del propio personaje ayuda a fijar más su identidad porque suaviza el efecto que un cambio inesperado pueda tener en el lector. Su sorpresa insinúa una dualidad latente que ha subido a la superficie en un momento imprevisto, y el lector siente sus propias dudas confirmadas en boca del personaje. Otro cuento del mismo volumen, «El Doliente», presenta un caso de enajenación de carácter paralelo a la enajenación [74] física en la dolencia que aflige al rey don Enrique con sus fiebres y pérdidas del conocimiento. Con una estratagema ingeniosa, el rey logra prender a todos los traidores que quieren partir su reino, sólo para saber al final con estupefacción que él mismo es quien ha decretado su libertad durante un período de dolencia. Y en «La campana de Huesca», Ramiro el Monje, al ser llamado a gobernar el reino después de haberse consagrado ya a una vida de obediencia y renunciación, siente terror, angustia, felicidad, y al mismo tiempo, horror de sí mismo.

En el volumen Historia de macacos, la narradora del relato «La barba del capitán» se sorprende de su ternura hacia el Capitán Ramírez, víctima de una burla de cuartel. El capitán se había dejado afeitarse la barba, y al acostarse al lado de su esposa esa noche, ésta no lo conoció y con sus gritos despertó a todos los vecinos que descubrieron a los esposos sorprendidos «en traje de Adán, tal cual Dios los echó al mundo». El matrimonio se sorprendió de su equivocación, y la narradora, al evocar la anécdota en vísperas de su boda, se sorprende de la compasión que ha sentido por el capitán.

En todos los cuentos que aparecen en la edición original de *La cabeza del cordero* hay personajes que se sorprenden de sus reacciones en circunstancias imprevistas. La causa del desdoblamiento es la crisis de la guerra civil y el ambiente cargado que la anticipa, y Ayala prepara al lector para el enajenamiento de sus personajes en el Proemio, explicando su engarce con esa época de crisis: «El enorme acontecimiento los abrumba y provoca en ellos ese horror que, en las pesadillas, nos producen a veces nuestros propios pasos; en los espejos convexos, los rasgos de nuestra propia fisonomía». Así vemos en todos los relatos a personajes que parecen alejarse de su cuerpo y figura para contemplarse [75] desde fuera. El narrador de «El mensaje» dice que su impaciencia por ver el mensaje misterioso le causaba estupor y que se sorprendió a sí mismo todo agitado, con el corazón en un hilo ante la perspectiva de tenerlo entre manos. La falta de comprensión de sus propias reacciones es paralela a la incompreensión del mensaje, y en los dos casos indica el ambiente dislocado que es preludio de la guerra civil. El teniente Santolalla de «El Tajo», recordando su juventud en Toledo, «se veía a sí mismo -pero se veía, extrañamente, desde fuera, como la imagen recogida en una fotografía». Aquí el enajenamiento es el sentirse desligado del pasado, que es un rasgo de crisis en sí. Otro protagonista que está alejado de su pasado es el narrador de «El regreso»; al contar a su tía su historia, se da cuenta de que está demasiado desligado de sus sentimientos de voluntario en el ejército para poder dar razón de ellos:

¿Qué hubiera podido comprender ella de mi abnegación miliciana, de mi responsable ufanía como capitán, de mi confianza, de mi fe, de mis angustias, si al cabo de los años casi ni yo mismo entiendo aquellos sentimientos tan intensos y tan puros que un día llenaron mi pecho? Fue una especie de arrebató que hoy me extraña como si se lo viese sufrir a otra persona, a alguien un tanto disparatado en sus motivos, en sus reacciones y actitudes... Ahí me veo a mí mismo -me veo, con burlona lástima y cierta sutil repulsión-rebosante de fogosa generosidad, jugándome alma y vida....

El símil de verse desde fuera como imagen recogida en una fotografía que encontramos en «El Tajo» se concreta en el retrato que el narrador de «La cabeza del cordero» ve en la medalla de la familia Mora que afirma parentesco con él. Al notar el extraordinario parecido de la imagen del retrato con su propia [76] imagen, siente «una curiosa y repentina sensación de náusea, un movimiento de las entrañas por escapar de mí mismo, huir de mi figura y encarnación, de estas facciones mías que me tenían aburrido, y hasta de mi nombre, de esas palabras José Torres, que llevaba pegadas como una etiqueta y con las que, de pronto, me resultaba imposible experimentar solidaridad alguna». Y al final del cuento, encontrándose mejorado después de vomitar «la cabeza del cordero», se pregunta por qué había ido a Fez y se asombra de haber obrado así.

El asombro de una persona ante sus acciones se relaciona con el misterio esencial del universo porque «nunca sabe uno nada, ni de los demás, ni siquiera de sí mismo», según comenta Pinedito al transcribir un caso destacado de enajenación -en María Elena, quien después de su entrega a Tadeo Requena mientras el cadáver de su padre yacía en la sala mortuoria contigua, escribe en un viejo cuaderno escolar acerca de su asombro: «Soy la desconocida: una extraña, de cuya presencia, de cuya existencia, no tenía la menor sospecha, y que se ha revelado de pronto, incomprensiblemente, dentro de mí». Y luego divaga:

Que vivimos rodeados de misterio, lo sé; que el universo entero es impenetrable, y que sólo nos resta inclinarnos ante la grandeza divina. Pero nada aterroriza tanto como el darse cuenta de que también el fondo de uno es impenetrable, y desconocerse, e ignorar quién se es... Me pregunto yo por qué he hecho lo que hice; y no tengo respuesta. Entonces ¿quién soy yo?...

Perdida, deshonrada me veo ahora: pero, así como no puedo dar razón de mi conducta, tampoco hallo el camino del arrepentimiento; y sólo me asombro de mí misma, me desconozco, no sé más quién soy: eso es todo. [77]

El confesor de María Elena sufre desconcierto y ella queda afligida en el mayor desamparo.

Otro personaje enajenado es José Lino de El fondo del vaso, después de reconocer sus errores y la imposibilidad de substraerse a sus consecuencias:

La verdad es que me he quedado como quien ve visiones: pasmado. Pasmado ante mí mismo, ante la visión de mí mismo, como el que por vez primera se mira de perfil en los espejos combinados de la sastrería, o por primera vez oye su voz grabada en una cinta magnetofónica. ¿Conque así soy yo?.

Esta actitud se manifiesta también en su autodiálogo entre las personas «yo» y «tú» en la cárcel donde él contempla su vida dislocada.

En «El rapto», Julita Martínez no comprende por qué le había concedido una cita a Vicente de la Roca: «¿Por qué? Se lo preguntaba a sí misma, y se sorprendía de su conducta propia como si estuviera juzgando la de una extraña».

Esta autocontemplación de los personajes, desgarrados y desligados, añade una dimensión vital a su torturada humanidad. Se ven como cosas, desde fuera, en vez de ser pura voluntad unidimensional. En el ensayo «El arte de novelar en Unamuno» Ayala nota que el autor de «nivolas» no puede desprenderse de sus personajes o tomar distancia para contemplar su obra, como Dios. Ayala, en cambio, se distancia de sus personajes y hace que ellos se distancien de sí mismos también. Su manejo magnífico de esta técnica crea un escorzo de perspectivas en el fondo del cual se traslucen criaturas en crisis.

Si la angustia personal se manifiesta en el enajenamiento respecto de sí mismo, aumenta aún más al sentirse objeto de la mirada ajena que lo contempla como «cosa». Ayala estudia esta [78] actitud en su ensayo sobre el «Porque no sepas que sé que sabes flaquezas mías» de La vida es sueño y profundiza en la densa psicología que Calderón encierra en ese verso. En las narraciones de Ayala las miradas y la evasión de miradas nos hacen pensar en el sentido del citado verso calderoniano; es decir, el miedo de que el otro sepa que uno se siente objeto de su escrutinio. Percibimos en la reacción de «El Inquisidor» ante la mirada reluciente de su hija Marta el miedo de que ésta sepa la inseguridad de su fe, que se revela a lo último en su invocación al padre Abraham después de haber procesado a la muchacha por su herejía. Y en Muertes de perro vemos a Tadeo Requena disparar a Bocanegra para librarse de su mirada, la mirada del hombre que había creado su imagen en la corte y que

sabe sus flaquezas como Dios sabe las de sus criaturas. (No olvidemos las sospechas de la gente de que Bocanegra sea el verdadero padre de Requena.)

En las épocas de crisis, con la desintegración de las relaciones personales y el predominio de la desconfianza, uno de los móviles principales de las acciones atroces es el miedo que puede invadir al personaje desamparado. El imprevisto encuentro del teniente Santolalla con un soldado republicano en un viñedo le sobrecoge de miedo y su reacción inmediata es disparar, lo cual causa el tremendo caso de conciencia que es el asunto del relato «El Tajo». El miedo también tiene su parte en las traiciones de doña Concha y Pinedo en Muertes de perro.

Es indiscutible y reconocido por Ayala que Cervantes constituye una de las influencias más decisivas en su producción imaginativa -y esto merece un estudio aparte-, siendo por eso muy significativa la asociación que él hace del estado actual de crisis con la época de Cervantes, es decir, el tránsito del siglo XVI al XVII. Dentro del concepto que tiene Ayala de que la historia es cambio incesante que presenta ciertos momentos análogos, el Renacimiento y la Reforma protestante son, para él, [79] causas de una escisión enorme, cuyas grietas se dilataban en Europa. En su estudio sobre El Príncipe Cristiano del padre Pedro de Ribadeneira, S. J., Ayala traza una analogía entre el problema cultural traído por el Renacimiento a la sociedad de ese autor y el de los tiempos actuales. Ve la analogía precisamente en la subversión de valores y la declaración del criterio supremo del éxito que caracterizan a las dos épocas citadas. En el siglo XVI, el pensamiento maquiavélico proclama el predominio del éxito sobre la moral y así erige el mal en norma:

Toda la subversión de valores, toda la abyección moral, la infamia de que el mundo ha rebotado en la generación presente, se encuentra ya fijada, en los últimos años del siglo XVI, en el denuedo de este jesuita español contra los que del Estado hacen religión. ¿Puede extrañar a nadie, después de ello, que la caracterización hecha por su pluma del pensamiento maquiavelista valga también para describir la política totalitaria del siglo XX?

Ayala señala en Ribadeneira la conciencia del nexo entre la propagación de la doctrina de Maquiavelo y el progreso de la Reforma protestante que escindía a la cristiandad culturalmente, arrumbando la autoridad de la Iglesia como la afirmación de los Estados soberanos había debilitado la autoridad del Imperio. En el mismo ensayo, al tratar de Francisco Suárez, caracteriza la época de fines del siglo XVI como mundo en que las condiciones de la realidad se habían alterado substancialmente, perdiendo vigencia la concepción católica del universo. En esa coyuntura, Suárez apoyaba la validez del viejo orden, desconociendo de hecho lo fundamental del cambio ocurrido de igual manera que la Contrarreforma española lo desconocía. En cambio, Cervantes ejerce el libre examen en aquella época crítica a través de su obra literaria, y para Ayala «no fue un mero recurso literario [80] la locura del Quijote; fue intuición profundísima de esa interior disociación que el escritor percibía en España a través de su propia alma: fiel a los principios del Medioevo dentro de un mundo en que nada tenían que hacer ya los libros de Caballerías». Hay una urgencia y un sentido de tremenda importancia que se perciben en los estudios de Ayala sobre Cervantes, conciencia disidente, a quien le tocó vivir en una época de disociación cultural y en un mundo desconcertado, como el actual. Ayala subraya la

importancia de ver la afición de Don Quijote a los libros de caballería como nostalgia de los recién perdidos ideales medievales que representan el ethos de un mundo pretérito cuyos valores ya no rigen su realidad social. El Quijote es expresión máxima del gran problema cultural que era la España de Cervantes con su angustia y disociación de valores:

Frente a esa ruptura de la unidad cultural del mundo cristiano que significan Renacimiento y Reforma, acometió España la empresa gigantesca de la Contrarreforma, dirigida a restaurar por las armas -es decir, por el camino del poder político, de donde proceden las decisiones últimas en el terreno de la Historia- el imperio del Espíritu sobre el de la Razón. El fracaso de esta empresa la convierte en la primera empresa quijotesca de España, y crea una fisura definitiva entre ella y el resto de Europa, al mismo tiempo que una fisura íntima en el espíritu de los españoles, en quienes la conciencia individual se desdobra como una célula, quedando sometida al régimen intolerable de una doble legalidad, a un doble sistema de vigencias culturales: el español y el europeo.

Esta fisura íntima es la misma que anima el desdoblamiento de los personajes que ya hemos descrito con referencia a los relatos de La cabeza del cordero y otros volúmenes. [81]

Nuestro autor da mucha importancia al colosal conflicto cultural en que Cervantes desplegó su vida y obra, viéndolo esencial para la cabal interpretación del mito del Quijote. Sin embargo, no queremos dar la impresión de que Ayala considere la analogía demasiado estrecha; recordemos su insistencia en el hecho de que la historia no tiene vuelta porque no se repite. Además, él hace constar que la actual transformación a partir de la Primera Guerra Mundial, con el desmoronamiento sucesivo de los cuadros sociales y la eliminación de puntos de apoyo firmes, «desde ciertos ángulos, es absolutamente única y no consiente ser comparada con ningún antecedente histórico». La crisis del siglo XX se distingue por la posesión y manejo de vastos recursos técnicos detrás de los cuales están las masas, carentes de firmes valores espirituales de validez universal. Ayala no apura la analogía entre la crisis contemporánea y la del siglo XVI, y tampoco recomienda la restauración de ningún viejo orden; nuestro mundo exige una reformulación de un equipo de conceptos morales que sean aptos para las nuevas circunstancias del mundo. Para comprender la conciencia de una misión en Ayala, es indispensable reconocer su simpatía vital con Cervantes como conciencia disidente en una coyuntura histórica análoga en algunos sentidos a la actual. El hecho de que Cervantes tuviera que crear su obra dentro del ambiente cerrado de la Contrarreforma hace que Ayala equipare su posición a la de «un intelectual moderno que, sometido a las prescripciones restrictivas de un eventual régimen de dictadura política en el seno de la sociedad liberal burguesa, aguza el ingenio y afila su pluma para burlar las trabas externas que se oponen a la libre emisión de sus opiniones». Cervantes tuvo que expresar su pensamiento bajo la presión de la Contrarreforma; Ayala tiene que hacerlo bajo la presión de su circunstancia de escritor refugiado. [82]

LA RESPONSABILIDAD DEL INTELLECTUAL

Ayala ve al intelectual contemporáneo en estado de crisis también, contagiado del desamparo general y a la vez denostado por su incapacidad en la crisis de nuestro mundo. La hostilidad de las masas contra las jerarquías de la inteligencia se debe a considerar los portadores de la espiritualidad como minoría parasitaria y voluntariamente sustraída de las circunstancias concretas, como explica Ayala en su volumen de ensayos *Razón del mundo*. El hombre de la masa quiere servirse de la inteligencia en vez de ponerse a su servicio y no es capaz de reconocerla sino bajo su forma técnica o valorarla sino en sus resultados prácticos y tangibles. Estas ideas parecen alentar el relato «El prodigio» que tiene como fondo una aldea de la Europa central, al pie de los Alpes, hace más de dos siglos, según el narrador. No por eso deja de tener vigencia contemporánea; como Ayala afirma en tantos estudios literarios, la evasión en el tiempo y espacio en la ficción es muy indicativa del estado en que se encuentra un autor dentro de circunstancias que procura evadir. Presenta el relato a un niño de asombroso ingenio natural que es capaz de jugar al ajedrez, predecir conjunciones en el firmamento, versificar y escribir dísticos. Es protegido por el cura del pueblo, y un arquitecto, impresionado con la inteligencia del niño, lo presenta en la pequeña corte de la capital donde, después de lucirse en diversas pruebas, sólo perdiendo una partida de ajedrez con el medio arrumbado (y anacrónico) autómatas de la corte, queda relegado él mismo al cuarto de los sirvientes. El niño languidece y el arquitecto lo saca otra vez para su aldea, donde lo encuentran muerto un día, comida una oreja y parte de la cara por una marrana. El narrador comenta entre paréntesis que «el cerdo, nadie lo ignora, es, como el hombre, animal [83] omnívoro; come de todo». El epitafio, escrito en alemán por el cura, aparece al comienzo del cuento y versa sobre la fama que merece el prodigio, aunque su gran sabiduría era incomprendible aun para los que lo habían conocido. La intencionada ambigüedad geográfica se logra con el uso del cura católico, y el empleo de la palabra italiana *piccolo*. En cuanto al asunto del relato, la reducción de la inteligencia extraordinaria al nivel del bufón hace recordar *El Licenciado Vidriera* de Cervantes. Su inteligencia, que no sirve ningún fin práctico como la del arquitecto, ni está adscrita y protegida por vía institucional como la del cura, sucumbe ante la corte como su cuerpo infantil ante el cerdo. Algunos comentarios de Ayala pueden servir de aclaración, especialmente en cuanto a la asociación de la inteligencia gratuita con el sujeto infantil:

En cambio, el pensar teórico es un pensar para nada; un lujo de la inteligencia que se supera a sí misma y se alza por encima de las necesidades y propósitos prácticos. De ahí que el intelectual se encuentre en una relación muy curiosa con su inteligencia: la maneja con prescindencia de toda finalidad. No es extraño, pues, que su ejercicio parezca a las gentes un juego...

Tal diversión, de infantil apariencia, en el libre ejercicio especulativo -y no el grado de inteligencia puesto en ella- es lo que caracteriza a la actitud teórica, y la distingue de la actitud política.

La separación de estas dos actitudes forma el asunto de la segunda novela larga de Ayala, *Historia de un amanecer*. Abelardo, que parece encarnar la figura del intelectual que Ayala describe posteriormente en *Razón del mundo*, defiende la misión de la Academia - teorizar, discutir y divagar- contra los activistas: [84]

-No conviene dislocar los papeles: nuestra misión no consiste en dirigir una acción, sino en propagar la cultura y afirmar el sentido político del pueblo, darle orientaciones e indicarle rutas... Y esta misión no se lleva a cabo sino por el modo empleado: de nuestros cenáculos y academias saldrán las normas futuras. Nuestra obra, amigo, no es de violencia, sino de cultura.

Abelardo considera indigno de los intelectuales el mezclarse en las impurezas de los hechos y él mismo no se deja implicar en una acción que pudiera producir derramamientos de sangre. Su muerte socrática deja al lector con la inquietante interrogación sobre el destino del intelectual: aceptar la muerte voluntariamente como Abelardo, ser devorado como «El prodigio», o entregarse a la acción como Pinedo en Muertes de perro.

Dentro de una sociedad ordenada en una recta jerarquía cultural, la sabiduría o pensamiento especulativo ocupa un alto puesto de respetabilidad y autoridad, mientras que el hombre práctico de una sociedad decaída desdeña tales actividades como inútiles y evita todo pensamiento que tenga que ver con cuestiones espirituales.

Que la intelectualidad misma se encuentre en crisis, es rasgo alarmante para Ayala. La crisis se manifiesta, por ejemplo, en el culto extremado de la individualidad por encima de la verdad:

Consecuencia extrema de esta actitud ha sido el espectáculo, no insólito por grotesco, de la irritación o el abatimiento producido en hombres que se estiman dedicados al servicio de la verdad al comprobar que algún otro viene a coincidir con sus ideas. Esta coincidencia, que debiera satisfacerles como indicio de acierto, lejos de ello, los deprime, por cuanto compromete su originalidad. Y si su buena suerte les permite acaso documentar una prioridad en la publicación, entonces, ¡con qué alborozada saña no denunciarán el plagio! Muchos de esos casos de plagio llegaron [85] a ocasionar explosiones de histerismo, tanto más cómicas si se tiene en cuenta el escaso monto espiritual de aquello cuya propiedad se discutía.

Tal actitud pone al intelectual en el mismo nivel inferior y ridículo de las mujeres de «Un cuento de Maupassant» que aparecen en un estreno luciendo vestidos iguales, y que causan con su indignación una desavenencia entre los respectivos maridos, intelectuales ambos. Todo el cuento, en efecto, contiene mucha sátira en torno a los intelectuales. Empieza en tono declamatorio con lo que parece ser una conferencia acerca de las dificultades de emplear argumentos «pertenecientes» a otros autores. Se ve que es un «ilustre escritor», quien se dirige a un grupo de jóvenes intelectuales y declara su propósito de contar una anécdota «de Maupassant» aunque sus protagonistas sean gentes de su conocimiento personal. Traza hiperbólicamente los rasgos del gran Antuña, «una de las mentes más esclarecidas, reconocidas y acatadas, una de las más respetadas personalidades de nuestro ambiente». Habla del hermetismo de Antuña, de sus juicios ambiguos y elusivos, y de su gran talento que elude toda descripción: «Hasta cabría afirmar que, en tal sentido manifiesto, tangible y palpable, carece de talento (pues, ¿qué libros ha escrito, con qué obra puede encandilar a nadie?)». El «ilustre escritor» sólo puede calificar el extraordinario talento de Antuña como una cualidad subjetiva y una ostensible eminencia

espiritual, censurándolo al mismo tiempo por haber defraudado la promesa hecha al mundo con su mero existir:

Vida disipada llaman a la del libertino; pero ¿hay acaso mayor disipación que este anodino vivir de Antuña, este su pasarse el tiempo papando moscas, sin emprender nada, sin esforzarse [86] por nada, en el puro vacío? Él, por propia iniciativa, apenas mueve un dedo; y como el molino de su entendimiento no puede dejar de funcionar -¡ah, si pudiera pararlo y suspenderlo, no pensar en cosa alguna!-, pero como eso no puede, ha urdido y adaptado para su uso personal una teoría de la verdad esotérica que le permite esquivar las apreciaciones de la gente y transigir con el error, con la majadería, prestar una sonriente anuencia al disparate y guardarse para sí sus propias ideas u opiniones.

Como todo gran escritor, Francisco Ayala no desperdicia sus palabras; cada palabra va cargada de intenciones: el denuesto de libertino aplicado al intelectual en el citado párrafo lo encontramos explicado en el ensayo «Razón del mundo» en una nota donde traza la evolución significativa de la palabra libertino que «ilustra bien la actitud del pensamiento vinculado hacia los adeptos del pensamiento libre, atribuyendo al librepensador el extremo de la depravación moral». Cita a Voltaire, para quien libertino significaba un hombre deseoso de independencia; después la palabra deriva hasta la significación ética de su actual uso vulgar. Este ensayo puede servir de comentario al aludido relato, iluminando muchos elementos. Por ejemplo, se describen los motivos empleados para poner al intelectual en ridículo y el hecho de que «cuando su demasiada entrega a lo especulativo hace que el 'sabio' incurra en las cómicas distracciones que son alimento de anecdotarios y chascarrillos, su extravagancia es percibida con benevolencia y hasta, pudiera decirse, reída con ternura», que es precisamente lo que ocurre con Antuña.

Hay tres intelectuales que tienen papeles destacados en el relato: el filósofo Antuña, su amigo José Luis Durán y el ilustre escritor que cuenta la anécdota, y por cuyo punto de vista conocemos a los otros dos. Otra vez vemos la necesidad de afirmar [87] que el personaje ficticio no es siempre el portavoz del autor, y aquí, aunque el ilustre escritor censure a Antuña por defraudar sus dotes de sabio, él mismo revela demasiados rasgos despreciables para que tomemos sus opiniones por las del autor. El escritor conferenciante menciona varias veces el parecido de Antuña con el caso de Sócrates para Aristófanes y el sesgo cómico de la vida doméstica del filósofo. Describe a Antuña como figura bufonesca que no sólo acepta el papel a que su mujer le somete sino que también se adelanta a acumular el ridículo con payasadas y trapiés. El conferenciante sugiere que Antuña guarda para sí sus propias ideas y luego abdica de ellas para aceptar las de su esposa, lo cual hace pensar al lector en la divertida posibilidad de que Sócrates mismo expresara las de su Xantipa. Vemos también a José Luis Durán a través de una descripción hecha por el conferenciante: es un «buenazo», burócrata aficionado a las artes, que de joven había gozado de gran prestigio, aunque como Antuña, tampoco publicó nada. Actualmente ha renunciado a toda actividad intelectual, pero no al gusto por ella. Tiene su oficina en el Ministerio y goza de independencia económica, que le permite ser pródigo con sus amigos, en particular con Antuña, y el ilustre escritor describe esta relación como mecenazgo, haciendo constar que él nunca ha necesitado tales atenciones por disfrutar de una situación modesta y por ser solterón. Son, pues, las esposas de estos dos amigos la causa de la desavenencia pública que forma la anécdota referida por el conferenciante para que sirva de

escarmiento a los jóvenes intelectuales que le oyen. Éste alude a sus fuentes de información diciendo que no estuvo presente, sino que le contaron el caso ocurrido y que otras informaciones provienen de los vecinos del matrimonio Antuña, aunque sostiene que no le gusta hurgar en ciertas cosas. Sospechamos que sus motivos al contar el chascarrillo no sean tan ejemplares como él quiere dar a entender, y es evidente que él disfruta con cierta malicia al contar una anécdota [88] que pone en ridículo al personaje que ha logrado por alguna magia conservar su autoridad de oráculo a pesar de no publicar libros y a pesar de tener que aguantar a una mujer insoportable y celosa, dos datos que coinciden con el caso de Sócrates. Indudablemente, Antuña el sabio ha incurrido en un suceso ridículo y de todos modos despreciable, pero también el respetado escritor que se dirige a la juventud intelectual se rebaja con el evidente regodeo que siente al propagar el suceso. En efecto se nota en todo el cuento un descenso a sucesivos niveles desde el alto tono literario-intelectual del primer párrafo, a la descripción satírica de Antuña, a la anécdota vulgar ofrecida como ejemplo de la necedad humana, que resulta ser un chisme vulgar y gratuito. Conviene citar aquí lo que dice Helio Carpintero acerca de la responsabilidad del intelectual tratada en Razón del mundo para aclarar este relato: «Ayala no aplica, y bien pudiera haberlo hecho, el refrán viejo castellano: el peor enemigo, el de tu mismo oficio».

La intelectualidad en estado de crisis incurre en groserías, como hemos visto, participando en la degradación general del ambiente. Otra ilustración de este hecho es la recepción dada por «los papagayos» de la Academia Nacional de Artes y Bellas Letras en el noveno capítulo de Muertes de perro, que Pinedito describe como una orgía de bestialidad y humillación que le había dejado indignado, deprimido y lleno de asco.

¿Cuál debe ser la misión de la intelectualidad en épocas de crisis? El título del libro de ensayos que hemos venido citando la indica: «La misión de toda intelectualidad consiste en dar razón del mundo desde su particular observatorio»; es decir, [89] que el intelectual debe dar razón de la sinrazón de su mundo, sin dejarse caer en partidismo o arbitrariedad:

Todo lo que pueden hacer es aferrarse al rigor de su vocación, abandonando cualquier perspectiva práctica; esforzarse sin descanso por hallar, en medio de la crisis y a favor de su coyuntura, el sentido de la realidad histórica en que se encuentran implicados y, desde el centro de esa realidad, pensar los temas eternos con sinceridad implacable; mantener viva, en incansable clamor, la demanda por el destino esencial del hombre; persistir con obstinación desesperada en su peculiar misión, confesando y pregonando el espíritu, invocándolo sin tregua, sin fatiga, hasta tanto que el curso de los acontecimientos les ofrezcan una nueva oportunidad para su siempre difícil y precaria instalación entre los hombres; y así, prepararse mediante un disciplinado ascetismo mental a recibir el mensaje de los valores absolutos capaces de salvar la cultura, en el instante preciso en que el giro de la Historia les permita entreverlos.

Su responsabilidad, pues, es servir de conciencia a un mundo sin valores y, en estado de crisis cultural, ser conciencia disidente.

Ayala ofrece otra formulación de esta misión en su «Divagación pompeyana», la misión de la «rara especie» de hombres que se llaman intelectuales o filósofos o poetas

y que tienen a gala, o a fatalidad, el alejarse de las cosas, salirse del embrollo de la situación, tomar distancia, formular preguntas impertinentes y embarazosas, perturbar, inquietar, estorbar, molestar, irritar, y con ello, concitar de cuando en cuando, con mucha frecuencia, en verdad siempre, la indignación y la hostilidad de sus conciudadanos, metidos éstos de cabeza, de hoz y coz, en la tarea de cada día. [90]

Qué parecida esta actitud en espíritu e intención a la de don Miguel de Unamuno cuando dice:

Y lo más de mi labor ha sido siempre inquietar a mis prójimos, removerles el poso del corazón, angustiarlos, si puedo... Para esta obra... me ha sido preciso aparecer unas veces impúdico e indecoroso; otras, duro y agresivo; no pocas, enrevesado y paradójico.

.....
.....
.....

Es obra de misericordia suprema despertar al dormido y sacudir al parado, y es obra de suprema piedad religiosa buscar la verdad en todo y descubrir dondequiera el dolo, la necesidad y la inepticia.

Como Don Quijote, el intelectual se atreve a alejarse del traqueteo vulgar y entrar en la cueva de Montesinos, aunque al hacerlo resulte un sujeto de comedia, como lo era Don Quijote para los duques, como lo era Sócrates para su compatriota Aristófanes, y como lo es Antuña para su congénere.

La intelectualidad tiene que esforzarse por no dejarse arrastrar a niveles inferiores ni participar en la general nivelación de la mentalidad, marcada por el desprecio de los más vulgares hacia otros igualmente vulgares. El narrador de «El mensaje» califica a su primo de aurea mediocritas sin ver su propia mediocridad, y la bailarina de «Una boda sonada» llama vulgar a su público sin ver su propia vulgaridad.

En esta misión de aspirar siempre a niveles superiores, las varias disciplinas intelectuales confluyen, porque la filosofía, la historia y la novela, cada una en su manera particular, pueden interpretar el pasado desde el plano del presente para ofrecer orientaciones constructivas a la angustiosa pregunta por el porvenir. [91]

LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR

En El escritor en la sociedad de masas, Ayala afirma la necesidad de fomentar una alta, efectiva y sana cultura de masas con una literatura que pueda competir con el sensacionalismo y la propaganda degradante que asedian al público. La creación artística debe aspirar a ser un gran arte abierto a las multitudes, ofreciéndoles a la vez la posibilidad de alcanzar niveles más refinados. Vemos expresada la admiración de Ayala por el arte capaz de cautivar a todos en año tan temprano como 1928, al notar el fenómeno de que Charlot sea comprendido con amor por los niños, los intelectuales y el pueblo, y que guste

también al burgués. Después, en sus ensayos, Ayala no pierde la ocasión de señalar niveles diversos en las obras estudiadas. Por ejemplo, en *Experiencia e invención*, describe tres niveles que se perciben en el Quijote: la esfera realista, que tiene por campo la vida práctica; la idealista, a impulso de los intereses espirituales, como el amor humano; y sobre todo, el plano trascendente, con sus intuiciones acerca de las últimas cuestiones de la vida humana. En el mismo volumen, elogia en Galdós el haberse dirigido a los espíritus refinados «sin dejar por eso de hablar a los simples, quienes tienen su alma en su almario, y su manera de entender la vida». El gran arte abierto debe ofrecer algo a todo el mundo, dejando que cada cual lo aprecie según las capacidades de su espíritu. La obra maestra no tiene que bajar a niveles inferiores ni simplificarse demasiado para brindar acceso a los simples; al contrario, su nivel básico debe ser comprensible en un plano digno. La obra literaria puede ser «un jugueteo al [92] parecer desprovisto de transcendencia», y así el descubrimiento de la transcendencia que late por debajo resulta aun más conmovedor. Ayala se fija en los diversos niveles de ciertas obras maestras con sus raíces en la experiencia común que les presta actualidad:

Pues el problema está en conseguir un gran arte abierto a las multitudes -lo cual no significa, por supuesto, simplicidad, sino todo lo contrario: obras cuya estructura sea capaz de brindar acceso en los niveles más diferentes, como el Hamlet, que es también un truculento melodrama; como el Quijote, que es también una bufonada chocarrera; pero, claro está, obras correspondientes a la experiencia de nuestro mundo actual, y concebidas y producidas dentro de sus técnicas de comunicación.

El primer nivel básico, que será fácilmente comprendido por las masas, será el realista o el nivel de la vida práctica, que se desenvuelve en el mundo actual con sus circunstancias capaces de ser percibidas por cualquier lector actual. La obra tiene que establecer alguna conexión vital con el lector para que éste pueda identificarse de alguna manera con ella. El escritor debe elaborar artísticamente las cosas inmediatas que la realidad circundante le ofrece, o vivencias, fantasías o puros elementos subjetivos de importancia personal y actual. La obra de arte tiene que ser primordialmente sincera y para serlo tiene que partir de la experiencia personal del autor, situado en el presente y en circunstancias dadas que alimentan su creación. Ayala censura el desechar la experiencia personal como irrelevante o inexistente y el alejarse en vagas evocaciones gratuitas que no dimanen de una experiencia propia y que no tengan necesidad interior. Esta clase de evasión construye falsificaciones «literarias» que alejan la obra de los lectores de masa, no sólo en cuanto a su contenido [93] concreto, sino también en sus posibilidades espirituales. Vemos en Ayala, aun en algunas de sus primeras creaciones imaginativas de recreo imaginístico orientado primordialmente por el valor estético, un fuerte sentido de actualidad, con la utilización de las circunstancias en las que se encuentra inscrito, y este sentido de actualidad es una constante a través de toda su obra de invención. Se manifiesta en su respeto básico por el valor de las cosas cotidianas y triviales que forman la realidad de la vida práctica. Sus personajes siempre están ligados con los objetos, aun en las obras narrativas de su etapa «metafórica». El Cazador en el alba no se desprende de los autos, el gimnasio y el cine. En «Hora muerta», la sustantivación hace destacar las cosas: «Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine», y los objetos de uso diario, como las puertas, actúan y salen al encuentro. «Medusa artificial» reviste el viejo mito de Medusa en un ambiente de trivialidad contemporánea, tratándose de una mecanógrafa con un peinado

de peluquería. La motocicleta que luce Hermann ante los ojos admirados de Erika en el cuento «Erika ante el invierno» de 1930 se nos antoja la misma que reaparece 35 años más tarde en la moto alemana que luce el flamante Vicente de la Rosa ante los ojos admirados de los españoles en el cuento «El rapto» de 1965. Y en otras obras de su etapa «madura», ¿cómo separar a Antón Bocanegra de su inodoro, o a Pinedito de su sillón de ruedas? Esta dimensión del hombre instalado entre las cosas es esencial en la obra de Ayala y forma el nivel práctico.

Para que el lector común sienta una conexión vital con la obra literaria, el autor tiene que sentirla con su creación; así que «para un escritor el tema de su obra y su vida misma están compenetrados y se confunden en lo más hondo, hasta el punto de que su separación es siempre obra de artificio». Ayala subraya [94] en Cervantes, por ejemplo, la conexión histórica con su vida personal, y el desengaño vital ligado a sus circunstancias. Ayala insiste en el reflejo de las peripecias de su vida en la historia de su obra. Esto, sin embargo, no quiere decir que el escritor tenga la obligación de situar sus relatos en el tiempo y el lugar en que se encuentre él; por cierto, Ayala se aleja de ellos en *Los usurpadores* para captar lo esencial de la condición humana en tiempos o situaciones análogas a las de su actualidad. Como indica en su ensayo sobre «Proust en la inactualidad», la evasión del presente insinúa por su omisión misma un estado de crisis; es decir, la huida de las condiciones inmediatas alude a un estado actual precario para su expresión directa, causa de este escapismo. Si el escritor, como todo intelectual, tiene la misión de tratar de dar «razón del mundo», y en particular, de su mundo, orientando el camino del futuro a base de una interpretación del pasado, la obra tiene que ser reflejo de la realidad inmediata -más en cuanto a la atmósfera correspondiente y sus implicaciones intelectuales, morales y culturales, que en cuanto a los acontecimientos argumentales.

Es indudable que Ayala ha sabido adaptarse en sus obras de ficción a sus circunstancias cambiantes. En los relatos cortos de su juventud, los protagonistas son jóvenes relativamente libres de las grandes preocupaciones que más tarde alentarán sus obras, y una literatura así, de orientación principalmente estética, respondía a esos tiempos y al espíritu de la época, según explica el autor en su prólogo a *La cabeza del cordero*. En tiempos muy cambiados, en fin, en tiempos críticos, el tema de España y su guerra civil animan sus obras imaginativas, tratado en forma «oblicua», excepto en «*El Tajo*», que tiene lugar en plena guerra. El tratamiento oblicuo no es evasión en el sentido de huir del hecho de la crisis española para refugiarse en vagas fantasías; la situación de los acontecimientos novelísticos en épocas lejanas, como ocurre en *Los usurpadores*, o la guerra vista por vías indirectas [95] como anticipación o resonancia, aluden inconfundiblemente a la España contemporánea por un «paralelismo intuido». *La cabeza del cordero* incluye los períodos de pre-guerra, guerra y posguerra. Después de la guerra española y la mundial, Ayala se ha ocupado «de este mundo y el otro», como titula un libro de ensayos, y sus relatos ahora utilizan como escenario, no sólo España -o sea, el viejo mundo-, sino también el Nuevo Mundo, y en particular los Estados Unidos, donde radica el autor en la actualidad.

La conexión vital con el tiempo y lugar actuales no es para Ayala «color local» y en efecto, sus relatos, como los de Unamuno, son sumamente parcos en evocaciones de este tipo, reduciendo el elemento descriptivo al mínimo. Pero ya que la vida no se desenvuelve en un vacío, la literatura, que trata de la vida humana, exige algo que le sirva de mundo. La

literatura no tiene que ser reflejo fiel de la vida, pero debe reflejar suficiente actualidad para que haya un punto de referencia vital entre el lector y la obra. La situación de Ayala en una perspectiva de circunstancias actuales le ofrece grandes oportunidades en la elaboración de ficciones. Puede tomar la forma de una actualización del pasado o una revitalización de un tema «hecho». El prólogo del cuento «El rapto» describe el encuentro del autor con unos emigrados españoles que son obreros en Alemania, y se entiende que el cuento que sigue nace a raíz de la experiencia personal contada en el prólogo. El argumento resulta ser un episodio cervantino revestido de actualidad. Pero la perspectiva inmediata no requiere este tipo de actualización del pasado; igualmente puede tomar la forma de una historización del presente, o sea, revestir el presente de ambiente pasado, como es el caso en los relatos de Los usurpadores, que tratan del poder en distintas épocas del pasado; se entiende, sin embargo, que esta cuestión del poder es de interés vital en las circunstancias actuales. La situación básica del autor en su mundo ofrece la posibilidad de [96] proyectar el pasado en el presente, como ocurre en «El rapto». o proyectar las condiciones del presente en un pasado lejano, como ocurre en Los usurpadores. Claro, todo ello junto a la posibilidad de tratar exclusivamente de elementos actuales. Todos estos procedimientos tienen en común una conciencia cabal del punto de vista actual y todos rinden resultados fructíferos en el arte narrativo de Ayala, prestándole matices ricos a la importancia del presente como eje central de toda su obra.

Si el nivel básico es la invención sobre la base de una realidad local e inmediata, éste es sólo el primer paso para el escritor, cuya misión reside en «la mediación entre la realidad cotidiana y la esfera del espíritu». Esta mediación se realiza a través de distintos niveles que ofrezcan la oportunidad de entrar en esferas más refinadas, y en último grado a valores trascendentes capaces de ser intuitos por los lectores de capacidades excepcionales:

La obra literaria realmente grande combinará y escalonará en sí, siempre, los puntos de abordaje y vías de acceso de modo tal que atraiga a la multitud con una aparente sencillez, induciendo a cada uno para que avance, según las fuerzas de su alma, hacia el reducto del castillo espiritual, hacia su núcleo significativo.

El gran arte abierto a las masas debe contener vigencias espirituales contemporáneas porque también la obra del espíritu se cumple dentro de la naturaleza humana en las condiciones dadas por las circunstancias. El escritor no sólo presenta las realidades en torno, sino que busca a la vez una interpretación congruente de estas realidades prácticas y cotidianas, con miras a una revisión del sentido de la existencia. Dentro de las circunstancias actuales, los temas del amor humano y las relaciones humanas son siempre problemáticos y merecen tratamiento literario como [97] todo aspecto del existir. Pero el valor supremo reside en la elaboración estética de lo que Ayala llama «los últimos problemas» de la vida humana, que son las preguntas de dónde venimos y adónde vamos, o sea, la cuestión metafísica del destino humano.

El relato titulado «El prodigio» hace pensar en esta pregunta inquietante del destino: ¿Cuál es el sentido de las dotes tan extraordinarias encerradas en el cerebro del niño prodigioso? Vemos aquí la incompreensión del mundo frente a la desconocida finalidad de la sabiduría consumida sin frutos evidentes, que es también la cuestión que se desprende de «Un cuento de Maupassant» en torno al filósofo Antuña.

La gran misión del escritor es rendir testimonio del presente para procurar orientar al ser humano en su caos, restaurando la dignidad del hombre mediante un buceo en el sentido de su existencia:

Lo propio del hombre de letras es escrutar con toda libertad el mundo, preguntarse por los últimos misterios, tratar de descubrir el sentido de la vida humana, el sentido de todo lo existente y ofrecer sus intuiciones plasmadas en obra a la consideración de sus semejantes con objeto de despertar en ellos intuiciones o percepciones análogas.

El enfrentarse con los últimos misterios como cuestiones problemáticas representa para Ayala un momento de suprema trascendencia, que en sus estudios literarios se caracteriza con imágenes de profundidad infinita: Cervantes, en «El túmulo», nos asoma al abismo, Unamuno nos abre ventanas al vacío, Machado nos lleva a inspeccionar el abismo, y Ayala mismo nos baja a los infiernos (en el Proemio a La cabeza del cordero y en «El colega desconocido»).

El «último misterio» que es la muerte aparece una y otra vez en las ficciones de Ayala: «Una boda sonada», «Diálogo de los [98] muertos», «Memento mori», y en todas las atrocidades que convierten la vida a veces en una danza de la muerte. Pero en «Día de duelo», de 1941, encontramos las más serias reflexiones filosóficas acerca de la muerte, «incomprensible fragmento del sueño». Frente a la muerte del ser querido, el narrador medita sobre el engaño que es la vida detrás de esa careta que es el cuerpo, luego convertido en cadáver, y el jugar a esconderse de los niños adquiere la significación trascendental de jugar a la muerte. Los hijos que experimentan dolor por la ausencia del ser querido sienten la muerte que está latente en ellos mismos, y con esto, miedo, desconfianza y soledad. Sin embargo, el día del descubrimiento de la muerte -un hecho «extraño, tan extraño que nadie lo puede admitir ni es capaz de entenderlo»- se considera uno de los Días felices en las ficciones de Ayala.

El interés metafísico de «Día de duelo» tiene cierta afinidad con el ensayo de Ayala sobre «Un poema y la poesía de Antonio Machado» en torno a los versos que empiezan «¿Y ha de morir contigo el mundo mago...» y terminan así:

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?.

Como el poema de Machado, «Día de duelo» es un soliloquio integrado por varias interrogaciones acerca del tiempo, el olvido y la muerte. Cuando el narrador pregunta «¿Nosotros? ¿Somos nosotros todavía?» percibimos la separación de los dos mundos de Machado -el «mundo tuyo» e íntimo del que muere (o morirá) [99] y «la vieja vida» de los que se quedan. Los versos de Machado son para Ayala un reflejo literario de la metafísica materialista que ve la muerte como la desintegración bioquímica del ser viviente, y el cuento de Ayala también se fija en el residuo físico que es el cuerpo, «engañoso simulacro», que se encuentra en contacto con la tierra y la naturaleza. El narrador se dirige

al muerto en la segunda persona, reconociendo tácitamente así una autonomía relativa a la conciencia del muerto, que es el destinatario. No queremos insistir en un parecido ideológico, sino en la afinidad de las obras como expresiones artísticas de una reflexión personalísima acerca del último destino que es la muerte. Ayala afirma que el poema de Machado, culminación de su excelencia lírica, es un poema filosófico cuya originalidad reside en su subjetividad de pensamiento vivido. Si hemos de aplicar los mismos criterios a «Día de duelo», su valor se halla en su expresión impresionante de intuiciones metafísicas vividas y sentidas, y no precisamente en la metafísica misma.

Al penetrar en las cuestiones más profundas de la existencia humana, se atreve el escritor a entrar en el abismo de los últimos misterios, que por más que la mente trate de descubrirlos, quedan en último término ignorados y ambiguos; como la cueva de Montesinos, no pierden su aire de encanto. En la obra imaginativa de Ayala hay un respeto esencial por la ambigüedad y misterio que están por debajo de todas las cosas y también por debajo de los motivos de la conducta humana. Vemos una preocupación por lo incomprensible en uno de sus primeros relatos, «Erika ante el invierno», de 1930: «¡Nunca se sabe nada, nunca! ¡Si con la nieve las sienes enloquecen, se turban las manos, se afilan los cuchillos, y Dios, el buen Dios, se niega a intervenir en el mundo!» y se repite el estribillo de «nunca se sabe nada». [100]

El cuento está lleno de ambigüedades: Erika ve a un joven en un salón de baile y no puede decidir si es el Hermann que la ha citado. Un niño de ocho años es asesinado en un episodio que no parece tener ninguna relación con Erika. Si Dios es taciturno, como dice Ayala en el cuento, y si esconde su secreto angustioso, no es nada extraño que el hombre no lo pueda averiguar. Esta actitud fundamental que vemos en este cuento está presente a lo largo de la obra imaginativa de Ayala y también en sus obras discursivas. «¿No se ignoran y tienen que ignorarse siempre los contenidos últimos de todas las cosas?» pregunta en el ensayito «Fiesta escolar», al observar a unos niños recitar poemas de Gabriela Mistral sin alcanzar el sentido profundo de su contenido. Y en sus estudios críticos sobre Proust y Rilke en *Histrionismo y representación*, señala lo ambiguo y lo insondable de las grandes obras de arte. Pero sin duda, el colmo del misterio se encuentra en el arte cervantino. Es precisamente la ambigüedad lo que atrae a Ayala a sus más sabrosas reflexiones críticas en torno a la novelística cervantina. Ve en el caso del «Curioso impertinente» una de las creaciones más ambiguas e insondables de su ambiguo e insondable autor». Lo ambiguo en el *Lazarillo de Tormes* hace a Ayala volver a tratar de él en «nuevo examen de algunos aspectos» para procurar resolver los sentimientos, motivos y emociones plurales y contradictorios que después poblaron el mundo cervantino. Dice Ayala del *Lazarillo* que «dotado con la ambigüedad peculiar de las grandes creaciones del espíritu, su interpretación sigue planteándonos problemas después de cuatro siglos largos, y suscitando aún discusiones prolijas». [101]

El *Quijote* es la obra literaria española que más dudas y problemas plantea, a causa de su tremenda ambigüedad, conseguida por una pluralidad de perspectivas:

Si el protagonista pertenece al campo literario «realista» como hidalgo aldeano, pero ingresa por su locura en el campo literario de la novela de caballería y, potencialmente, en el de la pastoril, asomándose en todo caso a diferentes Arcadias, podrá

ser que él mismo sepa, como dice, quién es, pero nosotros en cambio apenas si sabremos a qué atenernos: ¿Alonso Quijano? ¿Quijada, Quesada, Quejana; Don Quijote, Valdovinos, el pastor Quijotiz? La famosa ambigüedad cervantina, que empieza con los nombres, nos pierde en un laberinto de espejos por el cual nos deslizamos en pos de una realidad siempre elusiva.

Ayala también ha sabido empezar su ambigüedad con los nombres. En el cuento «El prodigio», por ejemplo, el niño sabio se llama «Félix, o Fénix», y ambos nombres son empleados por el narrador, con notable ambigüedad, siendo el niño un fénix por su ingenio, y en verdad, poco feliz. Y las primeras líneas del relato «Una boda sonada» nos lanzan de lleno en el tema, con los nombres ambiguos del poeta Homero Ataíde, a quien desde sus tiempos de la escuela, le decían todos Ataíde, por ser su padre dueño de una modesta empresa de pompas fúnebres. En otro nivel, su matrimonio con la ninfa bailarina sugiere la danza de la muerte por debajo del nivel superficial de farsa satírica. En la novela El fondo del vaso, el nombre de don Cipriano Medrano viene a ser don Ano-Ano, zar de un gran imperio alcohólico, indicando «lo que, con el debido respeto, le besaba todo el mundo». Al mismo tiempo, el apodo indica la ínfima condición moral de don Cipriano. Hay una cantidad de variaciones y significados [102] alrededor de este nombre en el sueño de José Lino en la primera parte de la novela. Don Cipriano ha sustituido «Cipri» por «Capri» en el anuncio eléctrico para el Vermuth Insula de Capri. Luego le habla de los esfuerzos que le ha costado levantar su emporio: «Medró Medrano, el venerable anciano, pues no en vano don Cipriano, como Alonso Quijano, tiene nombre de emperador romano; o griego, que es lo mismo». Dentro de la irracionalidad del sueño, las ambigüedades del nombre aciertan a describir a don Cipriano: egoísta, rico, tiránico y loco. Más tarde, en el mismo sueño, con un curioso lapsus linguae, José le llama «don Menguano»: «no Mengano, sino que sustituyendo Cipriano por Mengano, hice un híbrido de éste y Medrano, y le llamé Menguano; me acuerdo perfectamente». Aquí otra vez, se insinúan aspectos de su carácter: Mengano: su vulgaridad; Menguano: su decadencia moral, o sea, su menguada moralidad. No se trata de un mero jugueteo ingenioso con palabras en estas ficciones citadas; al contrario, hay una profunda intención que confiere al personaje una nueva perspectiva moral o espiritual con el cambio de nombre.

A pesar del silencio narrativo de Ayala desde 1930 hasta 1939 y notables diferencias de elaboración literaria en las dos etapas de su producción creativa, hay sutiles hilos que ligan sus primeras obras con las de los años recientes, subrayando de nuevo la unicidad del autor a través de toda su obra novelística. Uno de estos hilos que vemos es este sentido de misterio y ambigüedad. Si recordamos otra vez las palabras de «Erika ante el invierno» de 1930: «¡Nunca se sabe nada, nunca!», las reconocemos de nuevo en el comentario de Pinedito en Muertes de perro de 1958, que «nunca sabe uno nada, ni de los demás, ni siquiera de sí mismo». Ya hemos mencionado los mensajes [103] misteriosos y crípticos y las frases ambiguas que dejan perplejos a los personajes de varios relatos de La cabeza del cordero. Ayala explica «El mensaje» como presagio de la guerra civil, y nosotros hemos querido ver en él también una indicación de todo estado de crisis con su falta de comunicación; pero el sentido de ambigüedad les presta aún otra perspectiva a los mensajes misteriosos -una dimensión metafísica intuida- como representación del misterio esencial del universo en que está inscrita la existencia del hombre.

Siempre hay algo de la cueva de Montesinos en las novelas de Ayala, con su esencial misterio que trasluce en el Jardín Botánico de aspecto encantado en la Tragicomedia de un hombre sin espíritu, «el misterio, en su simplicidad aterradora» del amor a través del odio en «El loco de fe y el pecador», los innumerables sueños de los personajes, y la inconsistencia de la realidad en «Magia». En toda su obra creativa, siente el lector el misterio del mundo de la duermevela.

Las ficciones de Ayala, por su ambigüedad, suscitan de continuo preguntas e interrogaciones, y nos atrevemos a afirmar que la ambigüedad es un factor consciente en su elaboración. No queremos decir que se trate del empleo de un simbolismo de tipo hermético o personal; en efecto, se ha sugerido que «Un pez» utiliza un símbolo lorquiano de connotación sexual. Pudiera ser, pero es nuestra opinión que el pez no corresponde a una referencia secreta sino más bien a una referencia deliberadamente ambigua, que resiste toda explicación racional capaz de superficializar el sentido de la obra. Es obvio que Muertes de perro ha resistido cualquier esfuerzo por señalar el país centroamericano donde tiene lugar la acción, y hay ambigüedad geográfica también en «El prodigio», según ya hemos indicado. [104]

Las obras narrativas de Ayala invitan al lector a leerlas una y otra vez, con sus perturbadoras preguntas que les prestan un encanto perenne, signo de toda gran obra de arte. Veamos un caso más entre los muchos que se pudieran citar. En el cuento «A las puertas del Edén» de Días felices, de 1964, el narrador evoca un recuerdo de su niñez. Su mamá le había pintado un precioso pajarito en una tablilla que él había encontrado, y quería obtener de ella la seguridad de que los colores nunca perderían su brillo. Al otro día, encuentra que una raya marcada con un clavo o punzón atraviesa el cuerpo del pájaro retratado. «Pero ¿quién puede haber hecho esto?», exclama el angustiado niño, y el lector siente un vago malestar en la presencia del hermano Quique, quien había buscado por toda la casa una tablilla igual para que la mamá le pintara otro pájaro. El niño no echa la culpa a nadie, pero la terrible ambigüedad sugiere al lector la posibilidad del tema de la venganza de Caín, posibilidad intuida por las alusiones a la Historia Sagrada y al Árbol de la Ciencia. La interrogación misma perturba y atrae al lector.

En sus estudios literarios, Ayala subraya el hecho de que la novela moderna, anticipada por el Lazarillo y creada por Cervantes, trata de la vida humana como problema abierto; por eso, lo problemático, lo misterioso y lo ambiguo son sus grandes resortes, ya que reflejan la vida en su calidad de maravillosa e insondable.

El terreno más valioso de la literatura, entonces, es el trascendental, tanto más impresionante cuando está abordado desde un nivel de fácil acceso que lo hace inteligible, por lo menos superficialmente, para todo el mundo. El escritor es una determinada conciencia y una persona individual, y por eso su interpretación de las realidades prácticas y cotidianas, tanto como sus intuiciones de algo universal, deben reflejar su visión personalísima. El [105] mismo valor estético de su obra dependerá del toque personal en las inflexiones, implicaciones y procedimientos empleados a los efectos de hacer comunicables sus intuiciones dentro de la forma literaria escogida. La forma y el fondo, estrechamente ceñidos y procedentes de una sinceridad muy personal, dan un sello inconfundible a la obra

literaria, aun cuando su argumento u otros materiales utilizados sean «hechos», o ya elaborados por otros.

La misión de presentar una visión personal de algo universal dentro de formas literarias conlleva serios problemas para el escritor. Uno se relaciona con la misma naturaleza de la creación literaria, que utiliza palabras significativas de conceptos sociales, dotadas en su uso diario de un contenido racional que compite con la función pura del arte, consistente en la recreación estética:

Ahora bien, dentro del conjunto de las artes, el caso de las literarias es notoriamente el más complicado. La literatura se hace con palabras, y las palabras son signos, comportan ideas que nunca tienen esa neutralidad relativa de los materiales con que el pintor pinta su cuadro y el escultor esculpe su estatua. Si en todo caso el arte puro es una aspiración inalcanzable, la poesía pura es desde luego empeño desesperado. En la expresión estética lograda mediante formas literarias se alojará siempre un elemento intelectual cuya eliminación completa, si posible fuese, haría fútil del todo la obra misma. Y ese elemento intelectual es perturbador, porque lo que pudiéramos llamar contenido racional de la literatura compite en su propio derecho con la forma artística, disputándole el interés de los lectores. Estos reciben simultáneamente con la impresión estética un mensaje intelectual que no consiente el mismo grado de subordinación a que otros materiales se someten, pues su importancia para la calidad de la obra resulta decisiva. El mensaje podrá disimularse, adelgazarse deliberadamente, y llegar a ser muy tenue; pero puede también alcanzar en cambio [106] una intensidad enorme, acrecentada por las virtudes de la expresión poética. La literatura, pues, no sólo suscita emociones estéticas, sino que transmite siempre, a la vez, una explícita interpretación de la realidad.

La preocupación por el problema del equilibrio entre el contenido racional y la pura emoción estética lograda, criterio definitivo de toda creación artística para Ayala, es constante a través de toda su trayectoria literaria. Sus reseñas de libros y películas en la Revista de Occidente de los años 1928 a 1931 revelan su temprana consideración de los efectos de la imprescindible carga intelectual sobre la estética. Estas reseñas son valiosísimas, a nuestro parecer, puesto que nos pueden revelar algunas de las preocupaciones que quizás asistieron a su abandono de la producción de obras imaginativas desde 1930 hasta 1939, cuando publica el «Diálogo de los muertos» en Sur, y parece haber encontrado otra vez su «misión» como autor de ficciones, una misión perseguida con creciente afán hasta estos días. En 1928 Ayala escribe una reseña de una obra que está en los lindes de la ficción y la historia -el Genghis Khan de Harold Lamb- y opina que el libro de historia, además de las cualidades consabidas, debe introducir al lector en el terreno de lo auténtico con una determinada dimensión de los hechos, lo que Ayala llama la rara virtud de la persuasión. Este concepto de que el historiador ineludiblemente presta una tendencia personal y subjetiva en el mismo hecho de seleccionar y organizar los datos que él considera importantes, es reiterado en Razón del mundo, años más tarde. Su reseña de la película soviética «La lucha por la tierra» en 1930 lo lleva de nuevo a considerar la relación de la inclinación estetizante con la pedagógico-proselitista, y encuentra en dicha película que el propósito político-educativo [107] no le impide llegar a realizaciones de máxima belleza, aunque, por otro lado, la agresión de la propaganda la dota de aridez y produce un malestar en el espectador. En el mismo año, Ayala escribe unos apuntes sobre el libro de

Elías Erenburg, Citroën 10 H. P., elogiándolo por las mismas razones que luego desarrollará en *Experiencia e invención* y otros libros de ensayos, es decir: aire de actualidad, visión personal y efectiva realización estética. Ayala nota que Erenburg no abandona la preocupación social «en obsequio a temas blandos, neutros y aseñoritados». Encuentra Ayala gran valor en la mantenida alusión a los problemas contemporáneos y sobre todo, en el acento personal-irónico en la visión del mundo que aporta Erenburg con un estilo ceñido, nervioso y lleno de matices sugestivos. En sus notas sobre Berlín-Norte de Döblin, en 1931, Ayala habla de la tendencia feísta y la literatura social, con su menosprecio de los valores estéticos a favor de los éticos, que han llevado en Alemania a hacer buena literatura a pesar de la mala doctrina literaria, «la doctrina que sostiene la inanidad de un arte puro, sin preocupación social», pero encuentra que esta vulnerable doctrina artística no impide aciertos artísticos:

La presentación, más que sincera, cínica, de un ambiente, y la exposición descarnada y dura de una serie de hechos, enfocados siempre, uno y otros, con preocupación ético-social, llegan a alcanzar a veces un alto significado estético y se elevan al tono épico, a la epopeya, para cantar a una clase social nueva, el proletariado, ya en sus infiernos, ya en sus paraísos, pero siempre con las voces duras y agrias, capaces de expresar sus improperios, sus gritos, sus vindicaciones, sus risas destempladas, sus crímenes, sus afectos. [108]

Ayala nota, en cambio, que en España los escritores han buscado y perseguido imágenes puras, encerrándolas en ámbitos verbales reservados a la minoría.

Vemos en este artículo el punto final que Ayala pone al jugueteo ultraísta y el regodeo metafórico que existen en *Cazador en el alba* y otros de sus relatos juveniles. En el Proemio a *La cabeza del cordero* Ayala evoca el clima de los años de la tercera década del siglo con la literatura de vanguardia, el arte puro y el jugueteo irresponsable, que dominaba en las letras españolas. Pero su contacto con obras alemanas y rusas de decidido valor artístico le convence de que la literatura no tiene que abdicar su función social o ética y tratar de temas «blandos, neutros y aseñoritados». Y el joven crítico descubre que la presentación de una visión personal de problemas sociales y éticos no quita el valor estético de una obra si el escritor sabe concebirla con arte. En su última obra imaginativa antes del silencio de nueve años, «Erika ante el invierno», están presentes la inquietud social y la llamada a las realidades en torno. El asesinato del niño Friaul ocurre de hecho en su terrible realidad, pero sólo roza con Erika por un breve momento cuando se fija apenas en el periódico que anuncia la desaparición del niño. La despreocupada Erika muere por accidente precisamente cuando busca la diversión en una jira a las montañas, y al mismo tiempo Ayala deja de escribir ficciones, para reanudar el ejercicio novelesco nueve años después: ha encontrado que la despreocupación es un callejón sin salida.

Cuando publica de nuevo relatos novelescos, serán los cuentos que después se integran en el volumen *Los usurpadores*, con su evidente preocupación ética por el problema del poder al lado de una preocupación estética por una efectiva elaboración artística. La seguridad de narrador que se advierte en estos relatos revela que Ayala ha conseguido resolver el problema de las responsabilidades del escritor con la estética y con su mundo. [109] En su ensayo «Función social de la literatura» publicado en 1964, explica de nuevo la

cuestión de si la relativa independencia de las funciones político-sociales perjudica a la calidad de la obra literaria, y concluye que ésta depende de un factor tan aleatorio como la innata capacidad del artista. Un consciente propósito estético no garantiza la calidad de una obra y un consciente propósito tendencioso no la perjudica necesariamente.

Con los relatos de *Los usurpadores* Ayala pone en práctica la teoría literaria que se encuentra desarrollada en *Experiencia e invención* y varios ensayos subsiguientes: que el contenido social o ético es más eficaz cuando se deja sentir por un paralelismo intuido entre el momento actual y el de la narración ficticia en vez de ser tesis o polémica agresiva. Las primeras obras literarias de responsabilidad subliman la actualidad en el pasado histórico. Después se atreve a tratar de los problemas contemporáneos en su actualidad con paso seguro. Su visión del mundo es personal y sincera, nunca impuesta desde fuera. Ayala reconoce que el escritor está bajo presiones sociales y que el público le exige partidismo. Ayala rehusa todo partidismo, y sus cuentos acerca de la guerra civil española en *La cabeza del cordero* rechazan enfoques políticos, buscando los motivos y las pasiones que nutren tales crisis, y no las justificaciones o censuras políticas.

Ayala es un intelectual y un artista; por eso, una de sus preocupaciones más íntimas ha sido el equilibrio del intelecto y la estética en el ejercicio de escribir ficciones. Los dos elementos son vitales para el logro de una obra de arte que pretenda orientar al hombre y al mismo tiempo ser una expresión artística perdurable. Cuando preguntaron a Ayala en una entrevista si le interesaba más el cultivo de las disciplinas sociológicas o la actividad literaria de tipo imaginativo, él contestó: [110]

Si cambiásemos algo el enunciado de su pregunta y ésta fuera sobre qué manifestación me parece más valiosa, me procura mayor placer (y también me exige mayor esfuerzo) y, en fin, me promete cierta perennidad, yo diría que la creación literaria imaginativa, pues sus estructuras son capaces de preservar un sentido esencial y, en alguna manera, desligado de las circunstancias concretas. Puestas así las cosas, no vacilo en confesarle que me siento ante todo y sobre todo creador literario, y en ello me he mantenido siempre fiel a mi primera vocación.

Esta contestación que alude a la perennidad ilumina otras perspectivas en la misión del escritor de ficciones, y a la vez, otros problemas: si el autor tiene que tratar de su actualidad, ¿cómo puede hacer perdurable su obra y garantizarle acceso a las generaciones futuras que no vivirán esta misma realidad inmediata? ¿Cuál es el papel de la estética para hacer perenne la obra de arte literaria? ¿Cómo conseguir una efectiva relación entre lo particular concreto y lo perdurable? ¿Es posible la «inmortalidad» del arte? ¿Para quién se escribe?

Utilizar las circunstancias en torno y al mismo tiempo infundir en la obra literaria una independencia temporal capaz de hacerla perdurable exige un equilibrio delicado entre lo universal y lo particular, porque la exageración de éste amenaza convertir la obra en una pieza de museo «datada» para sus futuros lectores que habrán perdido las claves de la realidad concreta. Ayala se ocupa de este problema precisamente en los días en que vuelve a publicar obras de invención después de su ya aludido silencio narrativo. En su ensayo «De la eternidad del arte, o 'El hombre de mundo'» (al ver representada la pieza de Ventura

de la Vega en la Argentina en 1943), nota que la obra logra independizarse de sus realidades concretas en un plano intemporal, alcanzado por la intuición, y que lo universal-humano en el fondo le abre acceso perenne. Puesto que «la creación artística [111] es, sin duda, un producto de cultura, y como tal vive en la medida en que es susceptible de comprensión», el escritor debe tener en cuenta una humanidad hasta cierto punto desvinculada de circunstancias demasiado limitadas que puedan perjudicar la futura comprensión de la obra. Ayala concluye que es una hipérbole imposible pretender crear un arte eterno porque toda realidad es hasta cierto punto transitoria; lo que sí puede realizarse es un arte relativamente perdurable al captar las realidades esenciales de la existencia humana, porque cuanto más se aleja la cultura contenida en una obra de la experiencia vital del observador o lector, tanto más se requieren explicaciones indispensables para que la obra le diga algo.

Ayala ve la necesidad de infundir en la literatura una tensión entre el pasado y el acontecer presente que asegure un acceso también para los lectores del futuro. Uno de los autores que mejor han logrado esta tensión, según él, es Galdós, que sabía sacar de la mediocre realidad de su sociedad contemporánea el espíritu esencial perdurable, por lo cual el epíteto de vulgar que ha recibido alguna vez la novelística galdosiana es injusto, ya que apunta más bien a la sociedad -su materia novelable- que a la intrínseca calidad de la obra galdosiana, que llega a planos de gran trascendencia. Ayala considera a Rilke, Santayana, Thomas Mann y Mallea autores contemporáneos que han sabido apuntar hacia lo universal sin desechar las realidades específicas en torno.

La exageración de los contenidos espirituales en una obra de literatura, despreciando las circunstancias concretas, conduce igualmente al fracaso novelístico. Ayala señala los esfuerzos de muchos filósofos que intentan novelas de tesis abstractas, haciendo que sus novelas desligadas del conjunto de circunstancias [112] personales y fondo social se conviertan en puro discurrir filosófico.

En los ensayos que aquí citamos, los cuales integran el volumen *Histrionismo y representación*, Ayala parece resolver el problema de las relaciones entre las circunstancias específicas y los elementos perdurables a través del tiempo y el espacio. Los ensayos, elaborados entre 1940 y 1943, aparecen en una época de renovado entusiasmo por la creación de obras de invención en Ayala. Algunos de los relatos luego reunidos en *Los usurpadores* se publican y quizás los de *La cabeza del cordero* se escriben en aquella época en que Ayala busca su propia misión y la manera de verter en forma imaginativa las eternas preguntas, manteniendo a la vez una tensión vital con la realidad circunstancial que tanto le preocupa.

Si el desprecio de la realidad contemporánea desequilibra la obra novelística, también la exageración de lo particular. Ayala ve la acentuación de lo peculiar pintoresco en *Por quien doblan las campanas*, de Hemingway, como visión falsificada que conduce a una lamentable incompreensión de lo hispano. Hemingway se fija en «la excentricidad hispana» precisamente en un «momento histórico en que lo hispano adquirió de diversos modos, otra vez después de siglos, un sentido universal, y se expresó en términos elementales, inteligibles para cualquier comprensión humana». En otro ensayo, «De la preocupación de España» fechado 1961 en *Razón del mundo*, Ayala insiste de nuevo en la necesidad de

acentuar los rasgos, valores y actitudes universales al tratar de la realidad española para que todo el mundo pueda penetrarla y sentirse identificado con ella, en vez de señalar las peculiaridades del carácter nacional.

Estas llamadas a un examen novelístico de las cuestiones profundamente humanas y universales dentro de las circunstancias [113] concretas de España ayudan a explicar el enfoque de Ayala en sus relatos de *La cabeza del cordero*: utilizar la realidad española y su guerra civil para examinar las pasiones humanas que trascienden su circunstancia particular, concreta e inmediata.

El tema de España en la producción narrativa de Ayala se encuentra presente por insinuación en *Los usurpadores*, donde está sublimado en el pasado lejano, y en la dictadura de *Muertes de perro*. Pero en varios ensayos de *Razón del mundo* y en su artículo «España, a la fecha», Ayala lamenta la perpetuación de los sentimientos hostiles que congelan la guerra civil en el espíritu español, diciendo que la guerra ya pertenece a la historia como episodio clausurado irrevocablemente, y abandona el tema en sus narraciones subsiguientes a *Muertes de perro*.

Para Ayala, España no es solamente un posible tema literario, sino que también representa una manera de mirar el mundo: a causa de la inmovilidad espiritual iniciada con la Contrarreforma, España ha podido conservar un cristianismo humanista que básicamente no ha cambiado porque España se ha mantenido en esencia al margen de Europa. Por eso España está en una posición favorable para abrir la regeneración espiritual del Occidente según los principios universalistas conservados en el carácter de la cultura hispánica desde el Renacimiento. Siendo español, Ayala siente su propia participación en la misión que él concibe para España, pero esta misión tiene que cumplirse en su caso personal bajo condiciones irregulares. Como escritor que vive fuera de España, Ayala se encuentra al margen de un país que a su vez está al margen de Europa y del mundo occidental en general.

La falta de poder político de España en el mundo del Occidente ha resultado en el desprestigio de la producción literaria en español, mientras un libro publicado en inglés o en francés, [114] cualquiera que sea su valor, despierta atención universal. En *Razón del mundo*, Ayala nota que el pensamiento español no ha tenido la influencia y reconocimiento correspondiente a su valor. Por eso, el escritor de idioma español -y esto se extiende a todos los países de esa lengua- debe suplir con el poder espiritual la falta del poder material, ofreciendo en su literatura una orientación primordialmente espiritualizadora.

Para concebir una efectiva misión, el escritor tiene que formular un concepto del público al que sus obras serán dirigidas. Es de esperar que un autor tan consciente de su ejercicio como Ayala pondere ya a principios de su carrera la finalidad de la creación literaria. Se examinan los motivos de algunos escritores en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, donde Miguel Castillejo escribe «a modo de desahogo y de entretenimiento -entregado a un gustoso soliloquio-, y no para que le leyera nadie», igual que don Ismael, el conserje-filósofo. Éste, sin embargo, cambia de parecer, viéndose de pronto poseído de un irreprímible afán de popularidad. Ya hemos examinado esta preocupación en «El colega desconocido», donde se sugieren varias posibilidades: escribir para un público amplio de

masas, como hace Stéfani; escribir para una minoría selecta, como hace Orozco; o sencillamente dirigir las obras a Dios, como comenta Orozco al final. En la novela *El fondo del vaso*, José Lino Ruiz, después de abandonar su propósito original de reivindicar a Bocanegra, decide escribir exclusivamente para su propio recreo. En *El escritor en la sociedad de masas*, Ayala se plantea la cuestión de su propio destinatario: «Yo, español en América, ¿para quién escribo?». El autor emigrado ha perdido de pronto su público español y también un eficaz aparato crítico que preste debida atención a su obra. El público supuesto por el escritor puede ser abstracto, vago o hipotético, haciendo que se escriba [115] para todos y para nadie. En ese caso, el escribir es un soliloquio desenvuelto en el vacío, sin engarces con un mundo exterior que le preste sentido. En el citado volumen, Ayala presenta la situación problemática; sus propias soluciones están implícitas en sus obras. En principio, él escribe para todo el mundo, pero concibe su público dentro del ámbito lingüístico del idioma castellano, y sus obras contienen muchas referencias culturales hispanas. Escribe para un público contemporáneo, como ya hemos indicado. Ayala concreta su público lector en el público hispano contemporáneo, que incluye Hispanoamérica, y en particular, España. En sus ensayos, acentúa la unidad esencial de la literatura de lengua castellana, a pesar de su distribución dentro de diversas fronteras nacionales.

La tarea que Ayala se ha impuesto para realizar su misión de escritor es muy difícil: utilizar sus circunstancias particulares concretas y a la vez escribir para un amplio público hispano. Quizás esto explica de algún modo la reducción de detalles ambientales y paisajes a un mínimo y la ambigüedad geográfica de sus ficciones. En «Un pez», por ejemplo, se trata de un polaco que vive en Nueva York, pero el cuento se establece en un ambiente idiomático bonaerense.

NOVELA EJEMPLAR

Como ya se ha visto, Ayala reconoce la responsabilidad del escritor en el estado crítico contemporáneo, pero todavía queda por resolver la cuestión práctica de cómo realizar su misión en su obra creativa, y sobre todo, el valor de tal esfuerzo. El novelista sincero debe creer en el valor de su ejercicio y tener cierta ilusión optimista, y es en Cervantes donde Ayala encuentra una comprensión meditativa y sonriente con una fe básica en cuanto al sentido de la realidad, el ser humano, la vida humana y la posibilidad de enmienda. [116]

Ayala comparte esta visión esencialmente optimista acerca de la libertad humana y su papel en la rectificación del destino: «La razón humana es capaz de reconocer su propio error, de rectificarlo y de acercarse a la verdad de un modo progresivo». El error viene del hombre mismo y ahí hay que buscar su remedio. Cualquier solución al estado de crisis contemporánea tiene que basarse sobre el hombre como ser enmendable, nos indica Ayala en *Tecnología y libertad*. Esto inevitablemente exige la formación de un concepto acerca de la naturaleza del hombre, que Ayala considera flexible por ser esencialmente histórica. Dice en «Puntualizaciones» sobre La crisis actual de la enseñanza que la Historia es «el verdadero medio de la humanización del hombre, cuya naturaleza genuina -se ha dicho con paradoja de seguro éxito- consistiría en carecer de una naturaleza, es decir, en ser un ente

histórico». Esta condición le da al ser humano una enorme plasticidad para hacer frente a distintas circunstancias ambientales, y por extensión, mejorarlas y mejorarse. Sin embargo, la crisis envuelve a toda la civilización mientras que el individuo es un solo elemento en su conjunto. ¿Qué cambios en la marcha de la historia puede efectuar el individuo? Ayala indica que cada individuo puede aportar cambios minúsculos, según su «Digresión sobre el guardar las formas» en *De este mundo y el otro*. Para que esta aportación individual minúscula pueda influir en las corrientes de la sociedad entera, la vigorosa revolución moral que se espera operar en cada individuo tiene que realizarse dentro de grandes números de personas. La obra literaria que aspira a influir en la civilización en su conjunto tiene que difundirse entre grandes números de individuos y brindarles acceso a sus valores espirituales.

¿Qué papel puede tocarle a la novela para influir en la espiritualización de las masas? Ayala encuentra el género novelesco [117] peculiarmente apto para llevar a cabo tal misión, y un examen de sus ideas sobre la naturaleza de los problemas éticos y sobre la naturaleza de la novela nos revela por qué. Según él, la cuestión de la conducta humana es distinta del progreso material. Éste se basa en los conocimientos científicos que son cumulativos porque cada generación aprovecha las contribuciones de las anteriores, mientras que la moralidad en la civilización no muestra una mejoría progresiva.

Si las variaciones históricas alteran los contenidos concretos de la norma moral, la decisión frente a ella, la elección entre el bien y el mal, es y será siempre cuestión del individuo, y no una cuestión particular cualquiera, sino una cuestión cuya radicalidad reduce a proporciones nimias la importancia del progreso técnico y anula -o mejor, insume, absorbe- el sentido pleno de la historia universal. Difícil sería sostener en términos de rigor que haya un progreso moral de la humanidad; pues el problema de la moral se plantea de raíz siempre de nuevo para cada hombre y en cada instante de su vida, como el problema que es de su libertad y destino.

El relato «Latrocinio» ilustra esta observación tratándose de un niño, para quien el problema de la moral se plantea dolorosamente, y asistimos al desconcierto del niño que aprende que en el mundo adulto su error se considera pecado. El individuo, pues, siendo una sola conciencia racional, es capaz de enmendarse y acercarse a la verdad de modo progresivo, en contraste con el conjunto de individuos, que siendo conciencias diversas, no siguen semejante progresión en masa. Hay que llegar a las masas a través del individuo, que a cada paso escoge una opción ética nueva para sí. Ahora bien, la novela como género responde a estas exigencias de índole moral: como obra destinada a la lectura solitaria, la novela es una comunicación individual, y [118] según indica el nombre «novela», presenta algo nuevo que suscite un nuevo examen de su contenido problemático.

Ayala equipara la misión del novelista, «monstruo sagrado», a la del sacerdote, ya que los dos tratan de salvar al hombre dentro de sus circunstancias, lo cual nos hace recordar la conocida caracterización que Ortega y Gasset hace de sí mismo como un profesor de Filosofía «in partibus infidelium». El novelista, como el sacerdote, debe tratar de espiritualizar al hombre que se encuentra inscrito en un mundo concreto y contemporáneo; se escribe «para los hombres, sí; pero por amor de Dios».

Pregonar el espíritu entre los hombres no debe confundirse con insistir en un código de conducta de tipo dogmático. Es más bien un esfuerzo por abstraer al individuo de sus quehaceres triviales para hacerle contemplar su conducta, pensar en los últimos problemas de su existencia, o sencillamente ejercer el goce estético en la recreación artística. En El escritor en la sociedad de masas, Ayala reitera el sacerdocio del novelista con una imagen religiosa que llama la atención sobre su arte ensayístico, sólo superado, a nuestro parecer, por su arte novelístico: «El escritor tiene por misión, en efecto, captar los valores del espíritu en fórmulas que los hagan aptos para la comunión popular». Se explica aún más el paralelo entre el sacerdocio religioso y el sacerdocio intelectual en «Razón del mundo»:

La inteligencia humana -o, traducido a términos sociales: la intelectualidad- ejerce... la mediación entre la verdad absoluta e inaccesible y la contingencia histórica que pretende orientarse por ella, no de otra manera a como el sacerdote ejerce la mediación con la Divinidad trascendente. Y en puridad, dentro de una fase racionalista y laica de la Cultura, recae sobre los intelectuales [119] el papel sacerdotal de oráculos, profetas y guías de la conducta práctica.

En medio de la crisis de valores, la misión del escritor de novelas consiste en interpretar las realidades en torno dentro de la estructura estética, en ofrecer una perspectiva ética «en la compulsión infatigable entre lo que es y lo que debiera ser, y, por consiguiente, en una revisión continua del sentido de la existencia para la comunidad entera». Así es que Ayala llega a ver la novela ejemplar como la estructura más apta para comunicar su visión del mundo en forma artística.

La etapa que llamamos «ejemplar» de la narrativa de Ayala se inicia plenamente en el primer volumen publicado después del ya aludido período de silencio narrativo: Los usurpadores. Su carácter ejemplar es confirmado por el prologuista F. de Paula A. G. Duarte, quien, se recordará, es el propio autor Ayala, afirmando que las novelas «han aspirado en conjunto a ofrecer ejemplaridad» y que estos «ejemplos» distantes en el tiempo apelan a la conciencia de los lectores para que extraigan de ellos su sentido esencial.

No resulta difícil esclarecer el significado de la ejemplaridad a que se refiere Ayala en este prólogo apócrifo, porque él señala en varios ensayos los rasgos de la novela ejemplar cervantina. Cervantes situó el arte de hacer novelas «en la conducta del prójimo, captada no por referencias a unas pautas dadas de antemano, sino en la intrincada textura de sus impulsos, motivaciones y consecuencias». El eje de la interpretación que hace Ayala de la novela ejemplar cervantina es su orientación ética: [120]

El motivo de la recta conducta, del pecado y de su expiación, ocupa siempre el centro, pero jamás interviene el elemento sobrenatural; el castigo viene -sin que tampoco se establezcan a él excepciones graciosas-, no como resultado de la voluntad divina en su manifestación concreta, sino de una justicia inmanente que, dentro del orden natural, liga la conducta libre del hombre a sus forzosas consecuencias. Con esto, el concepto mismo de pecado sufre una sutil modificación: ya no se da como una caída bajo el tirón de tentaciones demoníacas, sino como una forma del error.

Las dos notas fundamentales aquí son el carácter inmanente del castigo, y la culpa como error de conducta, que es a la vez un error de juicio. Ayala observa que Cervantes no llega a abandonar las convicciones cristianas en su concepción del universo; se trata de un cristianismo humanista secularizado, donde el centro de la atención se ha desplazado hacia la vida terrenal que se realiza dentro de un orden natural inviolable. Las novelas cervantinas representan un escrutinio de la naturaleza humana en busca de la regla de la conducta debida y su sentido inmanente, en vez de referir la vida a un ejemplo anterior, como hacían los castigos y documentos de la tradición medieval. Ayala contrasta la actitud cervantina con el ejemplo medieval, caracterizado por su orden rígido de preceptos a los cuales debía ajustarse la conducta individual, y la contrasta también con la ejemplaridad inaugurada por la Contrarreforma, con su insistencia en el conformismo a las convenciones sociales más que en el alma individual. Cervantes postulaba la validez de un orden ético-natural no derivado de normas externas, sino extraído del fondo de la condición humana, poniendo «ante los ojos del lector el plexo de errores, pasión, culpa y destino implícito en una determinada conducta humana». Aquí conviene aclarar [121] que Ayala extiende a la novelística cervantina en general el rótulo de novela ejemplar, refiriéndose a ésta más bien como un «clima» de seria preocupación moral que está presente en novelas no llamadas propiamente «ejemplares» como «El curioso impertinente» y el mismo Quijote.

Ayala ve en el conjunto de la novelística cervantina una búsqueda de respuestas para las cuestiones fundamentales de la existencia humana ya no satisfechas de una manera completa por una autoridad oficial y universal. Escrutando la experiencia de seres imaginarios, se extrae una ejemplaridad inmanente y no una ilustración corroboradora de doctrinas preexistentes. Cervantes somete el sistema de valores cristianos a un libre examen en la novela, y sólo a través de un escrutinio auténtico llega, efectivamente, a confirmar su validez:

El autor de las Novelas ejemplares somete la existencia a un análisis radical y espera que ella misma revele a su conciencia la validez de aquel sistema (es decir, solicita a la íntima realidad del mundo, en cuyo sentido cree, para que se manifieste a una conciencia individual ahora de veras soberana).

Ayala contrasta la visión cervantina con el nihilismo metafísico de Quevedo, para quien la realidad no tiene sentido, y también con Mateo Alemán, quien, motivado por un ascetismo contrarreformista, desprecia la realidad del mundo.

La novela cervantina, arraigada en la realidad circunstancial en la que cree su autor, presenta experiencias problemáticas que piden soluciones, y vertidas estas experiencias en forma imaginaria, suscitan en el lector la inquietud acerca del sentido de su propia existencia, haciéndole preguntarse por su propio destino tanto como por el de los personajes de la novela. Ayala nota que Unamuno también concebía la novela de un modo parecido cuando [122] decía que «todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad». Ayala afirma que el lector de novelas busca, aunque sea inconscientemente, una respuesta a las preguntas eternas:

Y es claro que el lector preocupado de saber cómo acabará él mismo, encuentra en la novela una respuesta, la del autor, que lo devuelve a su propia interioridad, le hace ensimismarse -a él, que sólo procuraba acaso distraerse o divertirse- y encontrar dentro de sí su propia respuesta.

Desde que cuajó Cervantes la novela moderna, la respuesta ofrecida por el autor no pretende ser una sagrada norma dada de antemano, sino la de otro ser humano que a su vez busca su salvación por medios propios. La comunicación en la novela se acerca de nuevo a la categoría sacerdotal, siendo, como dijo Unamuno, una comunicación de confesor y confesado.

En el cariz práctico de la creación novelística, la novela moderna de tipo ejemplar debe presentar un problema auténtico, es decir, que carezca de solución prevista: «A Cervantes la realidad del mundo moral se le aparece como problemática, y por eso lo que él nos propone no es una solución, sino el problema mismo, para que, debatiéndonos entre sus términos, tratemos de hallarla con nuestros recursos personales en el foro de nuestra libre intimidad». Ayala dice que Cervantes revela su plena conciencia del impacto de su innovación en el prólogo al Viaje del Parnaso, donde caracteriza su nueva novela así: [123]

Yo he abierto en mis Novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

Ayala reformula esta breve indicación, diciendo que «'mostrar con propiedad un desatino' es derivar el conocimiento de la ley moral de una observación compasiva de la vida humana asediada y afligida por el error, en lugar de aplicar a éste el juicio que imponen unas normas externamente formuladas». No se debe pasar por alto la palabra «compasiva» que Ayala aporta porque será un elemento fundamental en su propia obra ejemplar, como luego veremos. Para Ayala, creador de novelas, la misión de la novela moderna es «mostrar con propiedad un desatino», y así se propone una misión también al lector: la de intuir por medio de la observación directa de un error, un conocimiento de tipo moral. Claro está, estos ejemplos de desatinos no deben conducir a pensamientos malos o acciones pecaminosas.

En La crisis actual de la enseñanza, Ayala insiste en la necesidad de subir el nivel espiritual, contrarrestando las tendencias negativas de la sociedad. Para hacer esto, hay que analizar la realidad del mundo en que vivimos a fin de detectar estas tendencias evolutivas y determinar así remedios. De ahí la paradoja de tratar de subir el nivel espiritual con la presencia de temas negativos y repugnantes; para vencer al enemigo, hay que conocerlo y hacerle frente.

Descubrir y desenmascarar un error es el gran móvil de la novelística cervantina que alcanzará su máxima expresión en el Quijote, tanto en las experiencias del protagonista como en las que ocurren en las novelas intercaladas.

Ayala es ambiguo en sus referencias a la novela «moderna» y la novela «ejemplar», y su empleo de ambos términos sin clara [124] distinción en sus estudios literarios indicaría que

novela ejemplar para él no es sencillamente un título aplicado a un grupo de novelas cervantinas, sino un «clima» moral y ambiental de la creación novelística de Cervantes. La repetida mención de la novela ejemplar cervantina en los estudios críticos y teóricos de Ayala brota de una exigencia interior, porque creemos que es precisamente en la configuración cervantina de la novela ejemplar donde Ayala encuentra el cauce para verter su propia visión del mundo. Insistimos en su presentación de una visión del mundo propia porque Francisco Ayala no es Miguel de Cervantes, sino otro ser humano cuya experiencia vital le proporciona una visión particular; y si no fuese así, ¿para qué escribir novelas cuando aún se puede leer y sacar provecho de las de Cervantes? Ayala siente el apremio de dar expresión artística a una visión personal del mundo contemporáneo, utilizando como vehículo estructural la novela innovada por Cervantes, que remite la experiencia humana a la autoridad variable de un autor individual. Y en efecto, la innovación es la declaración de independencia para la novela que afirma el derecho de cada autor a darle su propia configuración a base de nuevas circunstancias y perspectivas.

No sorprende que las primeras novelas ejemplares de Ayala, en el volumen *Los usurpadores*, traten de un problema que él estudia en varios ensayos sobre «El celoso extremeño» y «El curioso impertinente» de Cervantes -el problema de la libertad del alma-. La libertad en su aspecto destructivo como poder que usurpa la libertad ajena es el tema común de las novelitas que integran este primer volumen de ficciones publicado después de un silencio narrativo de casi un decenio. En estos relatos, el poder «hechiza» a los que lo poseen, y cada protagonista a su modo particular sufre las consecuencias inmanentes de su estado. Los que usurpan el albedrío ajeno, abusando de su propia libertad, sufren en el infierno que ellos mismos se han creado. Se ve de manera [125] elemental en «San Juan de Dios», con el cumplimiento de la terrible ley del talión: don Felipe Amor, que ha usurpado la fortuna y la novia a su primo don Fernando, equivocadamente cae en la trampa que él ha preparado para éste: se le cercenan las manos a él en vez de a don Fernando. En los otros relatos del volumen, el poder trae sus consecuencias inexorables e inmanentes: la muerte, el malestar físico, la soledad, la enajenación, la angustia, o el horror de sí mismo. Estas novelas ejemplares son escrutinios de la vida humana, evidente de pronto en el desdoblamiento de los personajes que se contemplan a sí mismos, mencionado ya como rasgo de la crisis.

El poder sobre el prójimo aparece de nuevo como tema en la novela *Muertes de perro*. El narrador ficticio Pinedito se propone una misión de tipo ejemplar aunque no pretende escribir una novela sino una verdadera historia que «sirva de admonición a las generaciones venideras y de permanente guía a este pueblo degenerado». El hecho de que este narrador de declarada intención recta y moral sucumba a la abyección general de su ambiente, convirtiéndose en traidor y asesino, es un toque genial, porque al darse cuenta de que el moralizador es falible, el lector comprende que por extensión, el autor de la novela ejemplar reconoce su propia falibilidad, vinculándose con el lector que a su vez es falible. Así se intensifica la innovación cervantina de la novela como punto de vista de un ser humano en vez de una institución o autoridad sobrehumana, al subrayar la condición humana del moralizador. Éste revela su fibra mortal, y en efecto, se humaniza y cae ante nuestros ojos. Aun si los escorzos que así crea el novelista Ayala no son una consciente admisión de la flaca condición humana que nos hace falibles a todos -personajes, autor y lector-, es, a nuestro parecer, un gran acierto intuitivo. Con la caída moral de Pinedo, Ayala

logra subrayar [126] la condición de todo moralizador humano como sacerdote laico y falible, acentuando así la intimidad entre el autor y el lector en calidad de confesor y confesado. Ayala consigue alejarse definitivamente de una relación de predicador y pecador que pudiera malograr una novela de orientación básicamente ética.

La segunda novela de Ayala, *Historia de un amanecer*, de 1926, ya había introducido en su novelística el tema del poder como una cadena inexorable. A la ciudad cuyas cadenas quisiera romper, dice el protagonista: «Temo que cuando no tengas opresores, tú misma oprimas, y que te entregues al libertinaje». Y al final, cuando Crisanto, después de ver a Abelardo aceptar la muerte, parece triunfar, unos dicen que «será preciso quitarle el mando a este aventurero, no vaya a abusar de su poder». Abelardo no se había dejado implicar en la cadena de la violencia, prefiriendo aceptar el veneno para defender la lección de que «podéis enorgulleceros, hombres violentos, de dominar el mundo todavía». Pinedo, de *Muertes de perro* (1958), quien se implica en el mismo error que él condena, rodando al fondo de la sima en su sillón de ruedas, impresiona mucho más que el joven mártir Abelardo. En la dimensión inquietante que presta la caída de Pinedo, se advierte la madurez de pensador y escritor que Ayala ha alcanzado.

En sus novelas, Ayala pone en tela de juicio varios «desatinos» humanos: la despreocupación o renunciación de la propia responsabilidad, los sentimientos fraticidas, el hedonismo, el concepto de honor castellano dependiente de la conducta de la mujer, y sencillamente «la necesidad humana» que tanto deprime al «ilustre escritor» en el ya citado «Un cuento de Maupassant». Advertimos en sus novelitas de *La cabeza del cordero*, *Historia de macacos*, *El As de Bastos* y *De raptos*, violaciones [127] y otras inconveniencias, así como en las novelas largas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, un clima de seria preocupación moral que las hace ejemplares, dentro de los criterios con que su autor aplica este término.

Los relatos de Ayala que se titulan *Días felices*, de decidido tono lírico, a primera vista no parecen tener ninguna relación con su producción de tipo ejemplar, y sin embargo, creemos que estas evocaciones líricas no distan tanto de su producción plenamente ejemplar. Una observación que hace Ayala acerca de la gran diversidad que existe entre las novelas ejemplares de Cervantes quizás ayude a explicarnos el evidente cambio de tono, que consideramos intencionado. Refiriéndose a la conocida distinción ofrecida en el *Coloquio de los perros* entre cuentos que tienen la gracia en ellos mismos y otros que la tienen en el modo de contarlos, usada por Ortega y Gasset para clasificar las *Novelas Ejemplares* en dos grupos, dice Ayala que:

La diversidad entre ellas [las novelas ejemplares] no consiente reducción a esa dualidad, pues cada una se diferencia de todas las demás en muchos respectos. Creo yo que más bien debiera entenderse como un resultado de la actitud fundamental de su autor frente a la actividad literaria, una actitud de rigor creativo que le hace, no sólo repugnar las formas ya establecidas, sino incluso evitar la repetición de aquellas otras que él mismo acaba de acuñar en el tratamiento de un tema dado. No olvidemos que su caso no es el de un novelista más a quien «no faltó gracia y estilo», sino el de un descubridor de territorios nuevos y todavía nunca hollados, donde su inventiva podía desplegarse de mil maneras.

Esta interpretación de la variedad cervantina como intencionada y consciente explica la gran diversidad dentro de la creación de Ayala también. Así se entiende el hecho de que Ayala [128] incluya obras de su temprana etapa «metafórica» entre Mis páginas mejores y que afirme en una entrevista: «No descalifico ni desestimo lo que escribí con anterioridad». Estamos otra vez con el hombre Ayala que no quiere que le encasillen en cuanto a su profesión; tampoco quiere que se le clasifique en cuanto a su producción literaria: ¿ultraísta?, ¿moralista?, ¿satírico?, ¿lírico? Ayala quiere ser todas estas cosas y quizás otras; su inventiva no se ha agotado, ni mucho menos.

También podemos atribuir su diversidad al ideal que él elogia en Cervantes -«de proyectar una imagen polifacética de la vida humana, que escapa a cualquier encuadre y se afirma siempre de nuevo como impredecible, reapareciendo por detrás de cada particular configuración literaria». El autor del Quijote escribió también la Galatea, El viejo celoso, y el Persiles, obras muy diversas entre sí, pero que sin embargo comparten un clima inconfundiblemente cervantino. Sentimos en la obra narrativa de Ayala, a pesar de sus múltiples enfoques y tonos, un «clima» particular y personal que es su unicidad.

Volviendo a las relaciones entre esta nueva fase lírica y la producción anterior de Ayala, se advierten elementos en común. Vemos su acentuación de la nota lírica como una reacción natural y saludable al estallido escatológico de El As de Bastos, y en particular el cuento titular del volumen, cuyos méritos estudiaremos en otro capítulo. Las narraciones líricas conservan un sentido de ejemplaridad en su escrutinio del pasado en busca de significados quizás arcanos, y los narradores persiguen, aunque sea inconscientemente, las raíces de su presente vacío o problemático, que los ha llevado a estas evocaciones.

La recuperación del pasado en Días felices no es una evasión del presente, como ve Ayala en el caso de Proust, que se enclaustró [129] en la elaboración del recuerdo para eliminar totalmente de su vida el dolor del mundo en torno. En el ensayo «Proust en la inactualidad», Ayala caracteriza la orientación del autor francés: hundirse en los placeres de la evocación para substraerse a los problemas de su mundo actual. La novela proustiana muestra los siguientes rasgos:

...el ansioso aferrarse al recuerdo, la angustia por retener lo que, con el tiempo, huye; el temor a la vida que delata esa constante evasión hacia el pasado; el podrido deleite del detalle, de la minucia, del análisis microscópico y de las zonas prohibidas; las insoportables obsesiones del desarraigo, de la irreversibilidad del tiempo, de la irrevocabilidad y unicidad de lo vivido... .

No procuramos aquí estudiar las posibles comparaciones y divergencias entre un autor y otro; lo que nos interesa es señalar la interpretación que Ayala ofrece de la actitud de Proust, y de ahí apuntar sus conexiones. Para nosotros, Ayala no evoca el pasado de sus personajes para huir del presente; por consiguiente, su orientación básica es distinta. Sin embargo, ciertos elementos proustianos señalados por Ayala están presentes en Días felices, tal como la insinuación de un estado de crisis implícito en su omisión, la exploración de zonas del alma no iluminadas por el conocimiento de la razón, y «la preocupación por el tiempo, el tiempo irreversible y único, el tiempo que domina sobre el

espacio y lo transforma». Estos elementos son los que Ayala encuentra modernos en la novela proustiana, y el tiempo como una experiencia humana es esencial en *Días felices*.

La captación y actualización del pasado en estos relatos de Ayala apunta hacia el presente y de ahí emana un aspecto de su sentido ejemplar. También aquí se trata de «mostrar con propiedad un desatino», pero la palabra «desatino» ya no significa [130] pasión o error precisamente; adquiere un significado más compasivo que se aproxima al desatino quijotesco, que es -y Ayala lo ha notado- el querer recuperar un pasado perdido, y el ejemplo hace pensar en las palabras de Alonso Quijano el Bueno: «pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño».

Ayala crea un escorzo de perspectivas, porque se trata de recuerdos de un tiempo pasado, y a la misma vez, el tiempo es un tema repetido. En «A las puertas del Edén», el niño quiere conservar para siempre una bella realidad, que es el pájaro que su mamá le ha pintado en una tablilla -sueño quijotesco-. En «Postrimerías», el acariciar a un perro cojo da lugar a considerar que el pobre animal luego volverá a su miseria, acentuándose de este modo el carácter incierto de todo tiempo futuro. En «Fragancia de jazmines», se siente el esfuerzo imposible, quijotesco, por eludir el tiempo en el interludio amoroso evocado por el narrador, que se considera un viejo, y cuyo recuerdo de la joven casada que se separó de él hace cinco años, le produce cierta reacción emotiva.

El narrador de «Día de duelo» pondera el tiempo pasado, presente y futuro; «¡Aleluya, hermano!» presenta el problema del tiempo vacío de significado; «Magia, II» evoca pensamientos melancólicos acerca del tiempo con el villancico recordado: «La nochebuena se viene, la nochebuena se va, y nosotros nos iremos y no volveremos más», y con la clepsidra o botella del tiempo que el narrador piensa regalar a su amiga; el narrador de «Música para bien morir» se siente retroceder en el tiempo, ya que el presente para él no tiene promesa.

Las viñetas que integran *Días felices* están ordenadas cronológicamente desde la infancia a la vejez, siendo quizás de más intensa ejemplaridad los recuerdos de la juventud por las razones que sugieren los comentarios que ofrece Ayala sobre la infancia en su ensayo «Sistema escolar y delincuencia juvenil»; el niño desea ser tomado en serio como un sujeto de conciencia capaz [131] de ejercer su albedrío y aceptar la responsabilidad de su conducta. El niño apetece las experiencias vitales que representan las lecciones de la vida, y en el fondo rechaza la complacencia y la superprotección de los adultos:

No hay duda de que, mientras dura la acción de esa aura superprotegida, se les ahorran muchas experiencias duras (o, como suele decirse en la jerga de la época, traumáticas); se les evitan, si eso puede juzgarse bueno, las congojas del aprendizaje vital; pero con ello se les priva también del sabor fuerte de la vida, de los placeres ásperos de la lucha y el triunfo, de la autoafirmación e incluso de los goces intelectuales que el estudio conlleva.

Vemos en los *Días felices* imaginativos «las congojas del aprendizaje vital» que despiertan en los protagonistas infantiles sus facultades en espíritu de reto y proveen experiencias ejemplares intensamente vividas, y por eso inolvidables.

La vejez se tiñe de melancólicas consideraciones acerca del sentido de lo vivido y la inevitable pérdida de la vitalidad. Como señala Andrés Amorós en su prólogo a las Obras narrativas completas, el desfallecimiento de las fuerzas físicas está presente en «El As de Bastos», donde se siente la herida del tiempo. El tema aparece también en otras obras: el «Diálogo entre el amor y un viejo» y en «Actividades culturales: conferencia notable», donde adquiere un sesgo humorístico.

Los relatos de Días felices en conjunto, comprueban que el pasado está lleno de fantasmas no siempre gratos y que frente al hecho inexorable de que «nosotros nos iremos y no volveremos más» se alza siempre la gran cuestión del sentido de la vida. Al examinar momentos memorables -errores cometidos y lecciones aprendidas- se acentúa el concepto de la vida como problema abierto. «En Pascua Florida» parece cerrar el ciclo; el [132] narrador observa a Lisa, una niña que es toda promesa e inocencia, mientras que él se siente acercar «a los umbrales oscuros preguntando todavía y siempre en vano». En Días felices, el pasado se presenta como problemático, y la orientación fundamental es hacia el presente momento de recapitación que parece tratar de descifrar el sentido del recuerdo, y así siguen siendo ejemplares dentro del amplio concepto de novela ejemplar.

[133]

CAPÍTULO III CINCO ASPECTOS DE LA NOVELÍSTICA DE AYALA

TEMÁTICA NEGATIVA

Se advierte en las novelas de Ayala el empleo de elementos negativos, desagradables o feos, que subsiste a pesar de cambios de tono. Es esta temática a veces «repugnante» lo que ha suscitado ataques, censuras o sencillamente, perplejidades en varios lectores y críticos, especialmente como reacción a El As de Bastos, según indica Ayala en su Introducción a Mis páginas mejores. En esta Introducción el autor trata de explicar el uso de materiales repugnantes en sus narraciones, a los que se refiere, probablemente, al afirmar que «no hay diferencia cualitativa en los materiales empleados por mí a lo largo de los años y las obras». Esta tendencia ha traído inevitables comparaciones entre Ayala y Valle-Inclán, Miguel Ángel Asturias, Quevedo y Camilo José Cela, comparaciones cuya exactitud ha sido negada por Ayala con insistencia porque «ninguno de los cuatro, en cuanto creadores poéticos, parece interesado en el hombre real y concreto: sus respectivas visiones del mundo se dirigen a otras metas y lo pasan por alto». En particular, Ayala diferencia su [134] obra de la de Mateo Alemán y de Quevedo cuando dice lo siguiente:

Añadiré ahora que en mis escritos nunca asume lo escatológico -o lo violento y crudo- una significación autónoma; o, dicho con otras palabras: que esos materiales

«desagradables» no son significativos por sí mismos, tal como pueden serlo en manos del escritor ascético que los usa para indicar la esencial corrupción de este mundo, o en las del escritor nihilista que apunta a su nada última... En mis novelas más o menos largas, las miserias de la criatura humana están presentadas siempre en conexión significativa directa con el orden moral.

Al examinar el uso que Ayala hace de elementos desagradables, hay que tener en cuenta los elementos humanizadores que también forman una parte esencial de su visión del mundo. Pasarlos por alto da lugar a una idea inexacta del mundo que Ayala procura expresar en sus novelas y lleva a una exagerada insistencia en lo feo, insistencia que perjudica a la cabal comprensión de la unicidad de nuestro autor.

Los ensayos de Experiencia e invención revelan que Ayala llega a su propio concepto del lugar de los materiales feos en su creación después de estudiar el empleo de elementos desagradables por otros autores. Nota que la acumulación sistemática de materiales feos y repugnantes responde a intenciones muy diferentes: en Mateo Alemán es un recurso que debe interpretarse dentro de la línea de negación ascético-barroca del mundo picaresco; en Quevedo es un procedimiento para descubrir el engaño de las apariencias y acentuar el vacío del mundo. Ayala considera muy significativo el hecho de que Galdós tome como paradigma del «realismo» a Quevedo, viendo en su deliberado acopio de elementos innobles un reflejo de la realidad hecha aceptable por la técnica de una «máscara grotesca». Galdós interpreta [135] lo grotesco en Quevedo como esfuerzo por hacer comportables las crudezas de la realidad, porque ve a Quevedo desde la perspectiva de sus propios tiempos y con las teorías del realismo entonces en boga. Ayala distingue entre las actitudes de estos dos autores en cuanto a las crudezas y su lugar en la novela: Quevedo las utiliza para aniquilar la realidad, mientras que Galdós reconoce que la fealdad puede entrar en la novela como parte de la realidad que existe. Galdós contempla la realidad con tierna simpatía y su sensibilidad tiende a hacer comportables o dignas de compasión las crudezas, actitud que se refleja en su interpretación piadosa del tono burlesco de Quevedo. Ayala nota que la utilización de elementos física o moralmente repulsivos contribuye a producir la impresión de realismo en el arte, pero esto depende de la intención estética con que se los maneje. En efecto, la literatura española contiene una persistente línea de estilización de experiencias desagradables o feas utilizadas para fines del arte: desde la novela picaresca hasta la truculencia grotesca de algunas obras de Valle-Inclán, la actitud que Juan Ramón Jiménez denostó de feísmo, y el tremendismo postbarroco; y en esta estilización artística encuentra Ayala un hilo donde pueden engarzarse, pese a sus radicales disparidades, tanto la novela llamada «realista» de la tradición española como la naturalista del siglo XIX. Ayala subraya que el hecho de utilizar materiales feos no es suficiente motivo para comparar a un autor con otro, porque tales materiales pueden servir distintas y aun opuestas concepciones del mundo, y habrá que señalar la intención de cada autor al participar en una tendencia tan fundamental al «realismo» español.

Merece señalarse la divergencia que siente Ayala frente a la novela naturalista en particular:

Aunque crea, atento a los datos estrictos de la realidad, estar haciendo una especie de sociología con desprecio de la literatura, [136] lo que en efecto produce el

novelista del naturalismo es una iluminación del aspecto negativo de la condición humana mediante el recurso de seleccionar y acumular deliberadamente los detalles más penosos e ingratos, para expresar así una determinada concepción del mundo y de la vida: la que subyace en la metafísica materialista.

Ayala, siendo sociólogo, rechaza el procedimiento naturalista por científico y sociológico; él no hace sociología en sus propias ficciones, sino que se dedica conscientemente a la creación de la obra literaria ante todo como obra de arte.

En varios de sus estudios literarios, Ayala señala la temática fea en la obra de Cervantes. En «El nuevo arte de hacer novelas, estudiado en un tema cervantino», examina los distintos enfoques que tienen *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* sobre el mismo material básico, encontrando en la novela una visión profunda y compasiva de una situación que en el entremés explota la sexualidad cruda en tono de farsa con «una procacidad que sólo en Quevedo halla tal vez parangón». En su ensayo «Los dos amigos» Ayala trata de *El curioso impertinente* y las experiencias osadas que contiene, con las tendencias libidinosas mórbidas de Anselmo y su turbia curiosidad. Ayala ofrece una explicación a la inverosimilitud del comportamiento de Anselmo que ha dejado perplejos a los lectores del *Quijote* por cuatro siglos. Dice que Cervantes da todas las claves para entrever que Anselmo pretende conseguir satisfacción vicaria a través de su mujer («carne de su carne en virtud del matrimonio») para los turbios deseos que hasta entonces había mantenido sublimados en las formas nobles de la camaradería con Lotario. No es la presencia de esta temática «innoble» lo que impresiona a Ayala, [137] sino el desplazamiento de ella: «Pero todo esto, que en un autor de nuestros días sería el centro de interés para cualquier ficción novelesca o dramática, en la obra de nuestro clásico, donde sirve de subsuelo al problema ético que nos plantea, queda implícito».

El hecho de que Ayala señale el uso de materiales negativos por Cervantes, y específicamente en conexión significativa con el orden ético, indica la consciente influencia de éste sobre el empleo de tales materiales en las ficciones de Ayala, influencia reconocida por él mismo en tantas ocasiones -precisamente porque sus críticos no la han tenido en cuenta.

No es nuestra intención aquí dejar un catálogo de los elementos feos en la novelística de Ayala: una lectura de sus ficciones los pone en evidencia. Pero creemos necesario señalar la temática negativa como una constante en su obra narrativa, describir algunas de sus manifestaciones, y subrayar de una vez que tales elementos responden a una preocupación ética y que están elaborados con compasión y sobriedad.

El lugar de lo feo en el arte entra en las discusiones que se dan en la novela *Historia de un amanecer*, de 1926, ofreciéndonos una temprana vislumbre de la actitud que Ayala parece mostrar en sus obras posteriores, cuando Abelardo afirma que «a mi espíritu le satisface más la verdad fea que la belleza mentirosa».

Se advierten ya algunos elementos negativos en las primeras ficciones de Ayala: varias escenas de la Tragicomedia de un hombre sin espíritu, el turbio deseo del padre por la hija en «Medusa artificial», el prostíbulo y las referencias fisiológicas en torno al moribundo

«Cazador en el alba», el asesinato del niño Friaul en «Erika ante el invierno»; pero la riqueza del lenguaje y la acumulación de metáforas suavizan el efecto chocante que pudiera producir la temática. Ayala reconoce la presencia de elementos [138] que pudieran considerarse de orden escatológico en *Los usurpadores* y los cita en la *Introducción a Mis páginas mejores*: «el rico hábito de que su Majestad estaba vestido despedía, en *El Hechizado*, 'un fuerte hedor a orines'; en *El Doliente*, la fetidez de su aliento delata la muerte que el rey tiene encerrada en el cuerpo; mientras que el obispo 'en plena misa solemne hubo de abandonar el altar, dando lugar a murmuraciones sobre el cumplimiento del ayuno'». También cita violencias, atrocidades y una escena de tortura en *El Inquisidor*, otro cuento cuya elaboración pertenece a la misma época.

Una de las manifestaciones negativas recurrentes en la narrativa de Ayala es el motivo de la bestialidad del hombre, y algunos de sus libros discursivos ayudan a explicar la raíz moral de la comparación del hombre con el animal bruto. El prólogo de *El problema del liberalismo* contiene varias referencias al animalismo del hombre en torno al tema del martirio: «De lo que el mártir atestigua, cualquiera sea su fe, es de la libertad del espíritu, por cuya virtud el animal humano entra a participar de la naturaleza divina; y atestigua in extremis». El mártir, al ejercer su libertad al extremo de consentir en prescindir de su propia vida, se levanta por encima de la física necesidad que es el centro de la existencia animal. El cuerpo humano es el factor que más denuncia el animalismo del hombre: «Esclavos, todos lo somos: somos esclavos, para empezar, de nuestra carne enferma; lo somos, de nuestra deficiente inteligencia; y lo somos, en fin, del prójimo, es decir, del orden social dentro del cual nos hallamos insertos». El elemento espiritual ha introducido el factor de la libertad, haciendo que la «zootecnia» no sea aplicable al rebaño humano, que no está sometido a las leyes del orden físico solamente, según Ayala. Se siente aquí la influencia [139] de Ortega, que considera que el ser humano se diferencia del animal por su capacidad para ensimismarse, mientras que los animales sólo son capaces de la alteración, que es la dependencia total respecto de las cosas circunstanciales y las necesidades físicas. Ayala también ve la condición esencial del hombre en el poder ensimismarse, contemplar su propia conducta y formular un programa de actuación para el futuro. Pero esto exige una situación que permita al hombre ejercer su libertad espiritual; reducir ésta es reducir al ser humano a una condición animalesca. Bajo ciertas condiciones sociales adversas y en época de crisis, la libertad encuentra trabas y límites:

Si el hombre en general, y todo hombre, tiende en alguna medida hacia la esfera del espíritu, esta tensión suya representa un esfuerzo por levantarse de la animalidad biológica; y tal esfuerzo, penoso siempre, siempre abocado a nuevas caídas, encuentra, alternativamente, estímulos u obstáculos en las condiciones concretas de la organización social.

La radio y otros medios de comunicación en masa son el gran instrumento de cultura de nuestra época y contribuyen a la nivelación de las multitudes:

La nivelación por los más bajos raseros no puede sino destruir la individualidad y, con ello, reducir la libertad en proporciones aterradoras, aproximando los hombres a lo elemental de su naturaleza biológica, que los sujeta a determinaciones opuestas por

completo a los requerimientos espirituales de la alta cultura, y reforzando el «tirón hacia abajo» de la animalidad.

Una ojeada a los títulos de las ficciones de Ayala revela el motivo animal que está presente en ellas: «Historia de macacos», «La cabeza del cordero», Muertes de perro, «Un pez». El [140] empleo del perro, que culmina en la novela Muertes de perro, tiene sus antecedentes, algunos de los cuales señala José R. Marra-López en su Narrativa española fuera de España:

Es significativa la abundante relación existente en la obra de Ayala entre muertes humanas y de perros, o en la que éstos están presentes en hechos degradantes. En La campana de Huesca, ante la ejecución de los nobles..., así como en El Tajo la relación entre la muerte de la perra «Chispa» y la del miliciano. O la aparición del falderillo en brazos del Hechizado. Y en El regreso; «Huía, escapaba, me escabullía por unas y otras callejas, siempre con los perros a los talones...». Ahora, es el suicidio del ministro Rosales, colgado como el perro que le mató Tadeo Requena. Ayala lo utiliza siempre simbólicamente, como comparación y protesta ante la humillación que los seres humanos sufren a manos de otros hombres.

La primera novela de Ayala, Tragicomedia de un hombre sin espíritu, de 1925, ya contiene el motivo de los animales relacionado con la conducta humana y vemos aquí varios animales que Ayala utilizará luego en sus obras subsiguientes: el perro, el gato, el cerdo y el mono. Miguel Castillejo reflexiona que un hombre tiene que ser lo que parece por fuera, razonando que un perro que pensara como un hombre no podría vivir entre ellos ni entre su especie, «por más que... hay hombres que piensan como perros ¡y viven!». Esta última observación es un anuncio de la novela que Ayala publicará 38 años después - Muertes de perro, donde no sólo se ve cómo viven los hombres que piensan como perros, sino también sus muertes. La Tragicomedia contiene algunos de los gérmenes relacionados con el animalismo del hombre que Ayala desarrolla más detenidamente en sus ensayos y cristaliza en sus ficciones posteriores: el ser humano animalizado [141] por sus instintos desenfrenados, por el cuerpo y sus exigencias físicas, y por el alma de esclavo que acepta servilmente la injusticia y la degradación. Como escribe Miguel en sus apuntes personales:

Febo, gato amigo: celebran al can, y son injustos. Lo celebran porque encuentran en él un hombre más, que tiene sobre los otros la ventaja de que no habla. Es servil; lame la mano que le pega; recibe la caricia como se recibe la limosna; halaga y lisonjea.

El hombre también es servil por naturaleza. Lógico es que vea en el can el dechado de la especie humana.

Miguel encuentra más digna la actitud del gato pacífico que vuelve sus uñas contra el injusto agresor si lo atacan. Vemos en varios personajes de Muertes de perro: Luisito Rosales y Tadeo Requena, el defecto que el protagonista de la Tragicomedia señala en el perro.

Miguel Castillejo tiene una pesadilla en que siente que un perro le clava los colmillos en su corazón, que el doctor Larroca ya le había extraído del pecho. («¡Bufo, grotesco, pero

horrible!.) Aquí ocurre algo análogo al caso de «El prodigio», donde un cerdo ataca al niño prodigioso y causa su muerte. En el sueño de Miguel se intuye la crueldad de los seres humanos que lastiman a otros en su cuerpo y corazón.

El aspecto ridículo y grotesco del hombre como simio, que luego veremos en «El Hechizado» e «Historia de macacos», también está presente en la Tragicomedia, al fijarse Miguel en su reflejo en un espejo: un «simio vestido a la europea; un mono de circo». [142]

El motivo de los animales aparece en otra obra temprana, cuando el narrador de «Hora muerta», de 1929, huye de una casa del siglo XIX con un perro disecado bajo el brazo y comenta que el perro es el amigo del hombre. La conexión entre el hombre sin libertad y el animal, quizás se le ocurriera a Ayala en 1930, cuando Antonio Arenas, el «Cazador en el alba», se encuentra en un tren militar:

Al verse entre tantos desconocidos, tan semejantes -compañeros cuyo nombre ignoraba, pero cuya edad conocía-, Antonio Arenas había renovado en sí propio la sensación agobiante de los transportes de reses por ferrocarril, de esos vagones llenos de ojos húmedos y lomos marcados, que él viera pasar durante una época de su vida, clausurada ya en este mismo día.

En el mismo cuento hay una referencia canina acerca de Antonio y su novia: «Es que iban tristes, con esa tristeza canina que nunca pueden evitar los que se retratan un domingo por la tarde». «También hay una escena en que Antonio entra en un pesebre para despedirse del caballo: «cogió la cuerda y apretó hasta obtener del caballo esa risa mortal de los caballos cuando claman al cielo». Tristeza y clamor -en fin, el desamparo- son lo que sugieren los animales en este relato de la juventud de Ayala.

En «Erika ante el invierno», de 1930, ya vemos un símil que indica la presencia del perro como testigo de una violencia, con una referencia a la caza. Al buscar Erika a su amigo Hermann («gruesa nariz de dogo y boca enorme»), «se detuvo, y también su expresión quedó parada, quieta, como el perro que aguarda el disparo, ante la sorprendida codorniz». En el mismo cuento, [143] los testigos del asesinato del niño Friaul en la carnicería son las reses desnudas que «le miraban con miradas densas, interminables, de hospital, implorantes sus manos trucas, bajo la vigilancia de un hacha, de roja savia mordida». También en este relato, los animales sugieren tristeza; en la calle esperan a sus dueños unos tristes caballos.

Estas reses de las manos trucas de «Erika en el invierno» se nos vienen a la memoria al leer «San Juan de Dios», cuando don Felipe Amor, con los muñones de sus recién amputadas manos, ruega a Juan de Dios que le acerque el vaso a los labios o tendrá que beber como las bestias. El hecho físico tiene significado moral: por su voluntad dirigida al odio y la traición, don Felipe ha descendido al mundo de las bestias, y la pérdida de las manos representa su reducción a una condición animal. Y cuando don Felipe viene a implorarle perdón a su primo don Fernando por el mal que le quiso hacer y que se hizo, sin querer, a sí mismo, dice: «Dame, pues, tus manos, Fernando, que las bese; déjame que, como un perro, lama sus palmas afortunadas», éste replica: -Temería si te las diera que, como un perro, las habías de morder. ¡Aparta!» y lo derriba, en efecto, como si fuera un

perro molesto. En el mismo cuento, Juan de Dios, después de ser golpeado con un rebenque, ve a un niño que suda por sacar a un asno de un estercolero, y le dice que es un empeño vano porque el triste animal ya queda tan abatido y desesperanzado que no hay nada que le haga andar. Más tarde, cuando el santo mira otra vez hacia el sitio, encuentra que el decrepito asno ha desaparecido del estercolero. El asno que se levanta del fango parece ser una nota optimista, símbolo de la redención del hombre, por degradado que se encuentre, y al mismo tiempo refleja la persistencia de Juan de Dios, que [144] ha recibido el golpe del rebenque, pero se levanta de nuevo a pesar del contratiempo, para continuar su obra de caridad.

En las narraciones de *Los usurpadores*, donde se encuentra esta narración, estamos en plena presencia de los perros, varios de los cuales ya hemos visto en la cita de Marra-López. Se pueden agregar algunos ejemplos más: En «El abrazo», cuando la reina viuda del Rey Alfonso manda degollar a su enemiga Doña Leonor de Guzmán, que había sido amante del rey, «las últimas voces habían sonado como un aullido». Un anciano luego musita: «¿Quién sujeta a las bestias desbocadas, ni qué fuerza mandan las palabras razonables?». «El mundo de los perros es un mundo de violencia e irracionalidad que marcan el ambiente del reino del hijo del Rey Alfonso, don Pedro. Y en el último relato del volumen, «Diálogo de los muertos», el mundo que queda después del holocausto comentado por los muertos es perruno:

-La tierra ha quedado abandonada, sucia. Perros famélicos van de un lado para otro poseídos de su tristeza infame: husmean; siguen huellas de personas que ya no existen; mastican interminablemente trapos negros manchados de barro; y luego, rendidos, se tienden con el hocico sobre las patas -desvelados, añorantes, alucinados, locos, sin amo, sin casa, sin sombra.

En «El Hechizado» un curioso monito anda jugando alrededor del rey don Carlos el Hechizado, como reflejo burlesco del rey mismo. El mono aparece como motivo otra vez en el cuento titular de *Historia de macacos*, donde se intuye el gran parecido entre el hombre y el macaco en un ambiente en que es difícil ver diferencias sustanciales entre el comportamiento humano y el de los monos. En otro cuento del volumen, «Encuentro», [145] Nelly aplica el término de «macaco» a su amante fenecido, el viejo Saldanha, para calificarlo de ridículo. En el cuento «El prodigio», el arquitecto califica al niño genial de «mono sabio» «monicaco», indicando así la función de diversión que desempeñará el niño para la corte.

Volviendo al motivo de los perros, en «The Last Supper», se ve la tragedia de la degradación a un estado perruno que significan las atrocidades de Hitler. Se trata de un encuentro casual, y de pronto se enfoca el cuento sobre un aspecto animal: el encuentro sucede en el momento en que Sara Gross satisface una necesidad física, instalada en «su inmundito» en el «consabido Women», donde Trude, vieja amiga de su juventud, invade su recinto. Luego las dos amigas conversan y Trude describe a Sara el negocio de su esposo -un matarratas al que Bruno le ha dado el nombre «The Last Supper» para reivindicar el cuadro destruido por los bárbaros en Milán. No sólo se emplea para matar ratas, sino que se ha puesto de moda suicidarse con el producto, idea que hace sonreír a las dos refugiadas. Cuando surge el tema de «las cosas de allá», Trude no quiere volver sobre

los horrores de sus experiencias, que sin embargo, entran en la conversación: «¿Podrás creerme si te digo, omitiendo otros detalles, que hasta me hicieron recorrer a cuatro patas y con un bozal en la cara todo el Paseo Central, nuestro paseo de los domingos, te acuerdas, hasta dar la vuelta al Parque?». Cuando Trude habla de su hijo muerto, se descompone y «por último, abría enorme la boca, igual que un perro, y rompía a llorar, a hipar, a sollozar, a ladrar casi». Hemos visto en *El problema del liberalismo* la opinión de Ayala de que la privación de la libertad causa la degradación del ser humano a una condición animal. Así que vemos que el trauma sufrido por Trude la ha [146] dejado con lesiones permanentes, delatadas por los gestos y sonidos perrunos que le habían sido impuestos. El nombre «The Last Supper» aplicado a un matarratas también apunta a la degradación obrada en el «artista refinado» Bruno.

Otro ejemplo de la animalidad del hombre impuesta por la supresión de la libertad es el último relato del volumen *La cabeza del cordero*, «La vida por la opinión», en que se compara al profesor, escondido en su apartamento por nueve años, a un ratón o topo, porque su existencia quedó reducida a la satisfacción de las necesidades básicas de la comida y el sexo, y por fin, lo que lo saca del escondite es el embarazo de su esposa y la necesidad de defender su honor a los ojos del mundo. Un pasaje de *Razón del mundo* provee un comentario apropiado a este cuento:

Lo que distingue la vida humana de cualquier otra especie de vida es que el hombre se adelanta a su despliegue, programándola y haciendo de su existencia el cumplimiento, o la aspiración al cumplimiento, de ese programa. Unas condiciones donde no le quepa ordenar su propia conducta más allá de las reacciones elementales e inmediatas terminarán por rebajar su existencia a un nivel infrahumano.

Y aun en el hecho de descubrirse por el honor hay algo de animalidad, porque Ayala considera «el punto de honor castellano» una creación social-cultural fundada sobre el suelo biológico de los instintos primarios de la naturaleza animal:

En efecto, si se observa la conducta de muchas especies zoológicas durante la época del celo se impondrá la evidencia de que la apropiación exclusiva de la hembra por el macho pertenece al número de los impulsos instintivos. Ese impulso existe, sin duda alguna, en la especie humana; y tampoco es dudoso que los celos [147] constituyen el motivo último, biológico, del sentimiento del honor conyugal: en el monopolio de la mujer se encuentra comprometido el prestigio de macho del marido.

Otra asociación de los animales con la degradación y la humillación ocurre en «El mensaje», del mismo volumen, donde el narrador comenta la apariencia de su primo Severiano: «daba lástima verle con aquella cara trasnochada y aquella mirada perruna, humillado y tristón».

Un animal empleado consistentemente por Ayala en sus ficciones es el cordero, asociado en la tradición cristiana con la humildad y la mansedumbre. En varios relatos, el cordero se relaciona con las víctimas: la niña obligada a casarse para complacer a su madre en «Himeneo» muestra la cara de cordero degollado en el altar del sacrificio; José Lino de

El fondo del vaso se considera un cordero criado para la matanza; «la cabeza del cordero» que tanto repugna al narrador del cuento de este nombre, le hace acordarse de su asesinado tío Jesús. En algunas ficciones se les aplica el nombre de «cordero» irónicamente a mujeres poco inocentes, cuyas miradas ostentan un candor superficial engañoso, como la mujer adúltera de «Fragancia de jazmines» y Candy en El fondo del vaso.

Pero es en Muertes de perro donde Ayala cuaja el uso de la animalidad en motivo tan integrado que parece ingenuo y hasta inexacto hablar de mero simbolismo. La primera frase de la novela se refiere a la animalidad del hombre y la refuerza el título: «Estamos demasiado acostumbrados hoy día a ver en el cine revoluciones, guerras, asaltos y asonadas, todas esas espectaculares violencias, en fin, donde la bestia humana ruge...». [148]

Luego, al comentar las memorias de Tadeo Requena, el narrador Pinedo dice que en el fondo Requena era «uno como yo, un animal de mi especie, un congénere mío», pero mientras se caracteriza a sí mismo como un canario o un ratón, encuentra al otro tan frío como un lagarto en su brutalidad. Pinedo llama la atención sobre la constante mención de los perros: «Parecería tener reservada la raza canina una actuación casi constante, con papeles bufos unas veces y otras dramáticos». Los casos son muchos y no vamos a citarlos aquí, aunque sí interesa sugerir algunos de los aspectos perrunos representados en la novela, donde encontramos perros amaestrados (Luisito Rosales), perros fieles que se vuelven rabiosos (Tadeo Requena), perros famélicos devoradores (Bocanegra), «animalitos perturbadores» (los perros auténticos como el que aúlla durante el himno de la patria), y no falta la perra (doña Concha). La primera vista del tirano Bocanegra posado sobre su inmundo trono también acentúa su degradación al retratarlo durante la operación de una necesidad física que, tratándose de un animal, no resultaría obscena para un observador. La bestialidad también ha invadido el recinto de la Academia Nacional de Artes y Bellas Letras, donde se da la recepción descrita como orgía de bestialidad y humillación. El triunvirato que gobierna el país durante la época en que escribe Pinedo su manuscrito son «los Tres Orangutanes Amaestrados» de Olóriz, entre los cuales figuran La Bestia y Falo Alberto. Este último nombre, que juega con el equívoco contenido en el diminutivo familiar de Rafael, y el episodio de la entrega de María Elena a Tadeo Requena, sugieren en la novela el aspecto animalesco del sexo desenfrenado. Tal aspecto de la naturaleza humana es el tema de un comentario que ofrece Ayala acerca del elemento de pudor en la obra de Quevedo en «Hacia una semblanza de Quevedo»: [149]

En ellos [los órganos sexuales] acusa el cuerpo su autonomía con una rebelión que nuestra voluntad apenas consigue reducir. Pero en verdad no sólo éstos sino todos los impulsos fisiológicos de la bestia humana nos ponen en evidencia, todos nos dan ocasión de avergonzarnos... Ocurre, sin embargo, que siendo, como somos, no espíritus puros sino triste carne enferma, no nos queda más remedio que conllevar, mal que nos pese, nuestras debilidades físicas y aceptar la servidumbre de nuestras necesidades; y para eso, la obra de la cultura consistirá en el intento múltiple de espiritualizar la naturaleza por todos los medios imaginable.

Muy parecidas son las palabras de la confesión de María Elena y su asombro al ver el espíritu degradado y supeditado a la animalidad del cuerpo:

El cuerpo, con todas sus humillaciones cotidianas, era la pensión que Nuestro Señor Jesucristo aceptó para mostrarnos mediante su ejemplo el camino, y enseñarnos a conllevar la bestia sin detrimento del espíritu. Sí, el espíritu estaba ahí siempre, para salvar la situación. Pero ¿y cuando el espíritu, de pronto, se rebela también, se sale de casa, se escapa?, ¿y si el espíritu resulta ser también un animal cimarrón, que te desconoce, y no obedece a tus llamadas, y te mira, burlesco y extraño, sin ponerse más al alcance de tu mano?.

María Elena, al contemplar su propia conducta, se da cuenta de que sus esfuerzos por domesticar la bestia humana han fracasado. Cabe decir que ha sido testigo de su propia «perrificación».

En El fondo del vaso, nos encontramos todavía en un mundo animalesco; ya han muerto los perros, pero en su lugar hay otros animales. José Lino Ruiz llama al muerto Pinedo un «renacuajo» y a su esposa Corina «pobre gata», y cita el comentario de Nalé Roxlo acerca de Pinedo y Requena: «por la boca muere [150] el pez». También dice que Rodríguez se ha portado como un cerdo con él, y que su amante Candy le ladra y le dirige miradas de cordero degollado. Toda la tercera parte de la novela muestra al protagonista reducido a un estado animal, enjaulado, como don Quijote, «para universal befa y ludibrio» en una prisión que es una pocilga inmundada. Y para colmo, sabe que la conducta de su esposa lo ha convertido en «cornúpeto», el animal más desgraciado y despreciado del mundo latino, cuando de hombres se trata:

Para inri y que jamás pueda soñar yo en alzar de nuevo la cabeza, se acerca por último mi propia esposa a los barrotes de mi jaula y me presenta mi vera imagen, mostrándome qué especie de bestia soy yo, cuál es el animal que aquí tienen encerrado: un animal lúbrico cuya frente ostenta -mírate, José Lino, en ese espejo de virtudes-hermosísimo par de cuernos. Pues sí; eso es lo que tú eres, José Lino.

Reconoce su estupidez, inocencia y necesidad, comparándose a un cerdo o cordero criado para la matanza, que no presiente la hora de la muerte. Todo su razonamiento en cuanto a su situación suscita comparaciones animalescas:

Cuando todos se desalan buscando al asesino de Altagracia, y la única pieza que son capaces de ojear y de capturar en sus correrías es este pobre ciervo que soy yo, mientras en su escondite se relame el tigre carnicero... .

Sentí miedo, y me sumí en el sueño igual que un ratón se refugia en su agujero.

...ellos, los policías, los jueces, los periodistas, los perros husmeadores. [151]

¿Cómo pude haber sido, una vez más y siempre, el mismo burro a quien los golpes no enseñan? ¿El mismo burro hinchado de arrogancia?.

La variación de los animales mencionados señala diversos aspectos de la conducta como el miedo, la necesidad y la venganza. José piensa que tal vez Corina le ha hecho una

confesión falsa para aliviarle el peso de su propio pecado y nota que los animales hacen algo análogo cuando acuden a solidarizarse con un compañero preso en un cepo. Emplea un símil animalesco que a la vez implica crueldad y compasión; al ver a su esposa salir, piensa que «se retira como un loro corrido a escobazos», y luego reflexiona sobre sus motivos al hacer tal comparación:

Una observación cruel, pero en la que, aun cuando otra cosa parezca, no hubo hostilidad ninguna, ni -mucho menos- ánimo de burla, ¡para burlas estaba yo! Loros llama el vulgo a las mujeres ya pasadas, a un cierto tipo de mujer, cuando todavía presumen y quieren componerse: ojos redondeados por la pesadez de las ojeras, el piquito breve, las mejillas colgantes, los andares... En su derrota, me sugería ella la idea de un pobre loro corrido a escobazos; pero sin ninguna hostilidad ni burla, más bien con una pena de la que por el momento no me daba bien cuenta yo mismo, pues otros sentimientos más impetuosos la anegaban: y que hoy, cuando vuelvo sobre ella, emerge, asoma, crece.

El último párrafo de la novela, que expresa la angustia de José Lino al encontrarse «solo y pataleando en el fango», hace pensar en el asno metido en el estercolero en el relato «San Juan de Dios» y también en otro animal que mora en el fango: el cerdo.

Los cerdos aparecen en la Tragicomedia de un hombre sin espíritu, donde el quijotesco don Cornelio monta un cerdo de [152] tiovivo, y en el cuento «El prodigio», donde le comen una oreja y parte de la cara al niño prodigioso («monicaco», «mono sabio»), y el narrador comenta entre paréntesis que «el cerdo, nadie lo ignora, es, como el hombre, animal omnívoro; come de todo». Este relato tiene cierto parecido con «La cabeza del cordero» e «Historia de macacos», donde también se insinúa que los hombres devoran a sus semejantes. El episodio citado encaja dentro de toda una tradición española de aventuras «cerdosas»: se recordarán las humillaciones de Don Quijote y Guzmán de Alfarache a causa de los cerdos. En este siglo, Camilo José Cela también presenta el caso de un niño -idiota- devorado por un cerdo en su novela La familia de Pascual Duarte. Como hemos visto, Ayala, por medio de su narrador, provee su propio comentario al episodio citado, hinchándolo de sentido ético. Es más que una atrocidad animal; es una atrocidad igualmente humana. (La merienda del niño solía ser tocino.)

Los animales siguen siendo una constante en la ficción de Ayala. En el diálogo «Exequias por Fifí», de 1967, se advierte la curiosa paradoja de que los amos de la perra muerta -su «papá» y su «mamá»- al elevarla a su propio nivel, en realidad se rebajan al nivel de ella. Con el grotesco simulacro del parto, los amos pretenden elevar a la perra al estado de una hija de la carne, pero al mismo tiempo, la «mamá» (también una perra, según su marido) notaba en las miradas de Fifí altanería, sorna y reproche compasivo cuando se acostaba con el «papá». Los amos y la perra se consideran mutuamente animales de su propia especie.

Ayala acentúa la degradación del ser humano cuando descende a niveles de conducta animalesca, con elementos inmundos y olores malos. Por ejemplo, en «El Tajo», el teniente Santolalla se acuerda de un episodio repugnante de su niñez cuando [153] un tal Rodríguez le había tirado inmundicias, una de las cuales «se deshizo en rociada infamante contra su cara». Esta injuria degradante que tanto afligía al niño le hizo sentir unas ansias de

venganza tan fuertes como una necesidad física. En *El fondo del vaso*, el apodo «don Ano-Ano» viene a ser otra versión del dictador Bocanegra de *Muertes de perro*, siendo los dos orificios de inmundicias, en conexión simbólica directa con su inmoralidad. Cuando don Ano-Ano habla a José Lino acerca del olor de los niños y los viejos, éste bromea: «¿No será entonces... que el género humano apesta?». La fetidez de la pudrición moral aparece una y otra vez en las ficciones de Ayala: el aliento hediondo de «*El Doliente*», y de «los que han matado con sus manos o con el deseo» en «*Diálogo de los muertos*»; la peste insoportable que emite «*Un pez*»; el olor de tabaco, ventosidades y vomiteras en «*Un ballo in maschera*»; y el nombre del usurpador del poder de Bocanegra en *Muertes de perro* -Olóriz-

Otro tema recurrente en la novelística de Ayala es la lascivia de la mujer, que ya se intuye en el comportamiento de María Elena en *Muertes de perro* y en la agresividad de doña Concha en la misma novela. En varias narraciones de *El As de Bastos*, las mujeres son las agresoras, con una cruda sexualidad animalesca que hace irrisorio cualquier concepto del honor masculino basado en la conducta de la mujer. Ayala indica lo absurdo del concepto del honor castellano que depende, no de la propia conducta, sino de la de otra persona, en el ya citado ensayo sobre «*El punto de honor castellano*». Cuando José Lino exclama: «yo cornudo, ¿qué será ella?», con acierto dirige la culpa a quien la merece. «*Violación en California*» es el ejemplo más [154] obvio de la lascivia de la mujer, tratándose de la violación de un hombre por dos mujeres. Cuando el policía cuenta el caso a su esposa, ésta le contesta con otro cuento, mucho más atroz, acerca de las hermanas López, dos beatas y «*pudivundas vestales*» que estudiaron «*in anima vili las peculiaridades anatómicas del macho humano*» en la persona del idiota vecino, a quien mataron después, aunque nunca se pudo probar su culpabilidad. En «*Un pez*», el narrador rechaza a su vecina por puerca porque lo viene a buscar cuando está con la sangre. Otra mujer de esta calaña es la esposa adúltera de «*Entre el grand guignol y el vaudeville*», quien logra engañar a su marido con una risa feliz y natural:

Es que, por más científico y más ingeniero que su carcelero sea, el lozano ingenio de ella logra derrotar una vez tras otra todas sus astutas ingenierías; y entonces, cuando el brío de su amor ha vencido de nuevo las complicadas artimañas de una tecnología destinada a espiarla y tenerla presa, su risa resuena vibrante con el triunfo de una rosa roja abierta entre el lujo de negros encajes, sayas de seda y suave perfume francés.

La cruda sexualidad de la bestia humana se pone en evidencia en «*El As de Bastos*», en que se ve la degradación de una mujer al culto fálico. El asunto del cuento no es completamente nuevo en la novelística de Ayala; ya aparece de modo accesorio en «*Encuentro*», donde Vatteone se encuentra por casualidad con «*Nelly Bicicleta*», algo así como *Bastos* se encuentra con Matilde. En «*Encuentro*», Vatteone recuerda un incidente curiosamente análogo a lo que ocurre en «*El As de Bastos*»:

No había olvidado después de tantos años la vez aquella en que, con la boca pegada a su oreja, le declaró muy bajito: «Esto [155] es lo que a mí más me gusta en el mundo. ¡Otra que pieles!» Esto, había dicho; no había dicho que le gustase él, ni siquiera hacerlo con él, sino sencillamente eso, la muy... .

La anonimidad a que le reduce la mujer inquieta a Vatteone Bastos experimenta la misma sensación cuando oye a Matilde llamarle Julio, el nombre de su ex-esposo. ¡Qué parecida es esta actitud a la del Don Juan Tenorio de Tirso, señalada por Ayala en «Burla, burlando...»!:

Don Juan Tenorio no es sólo, como él contesta a su burlada Isabela, «un hombre sin nombre» (todavía insistirá con la fórmula: «un hombre y una mujer», que niega toda identificación personal), sino que es también un desalmado absoluto, un hombre sin alma y, por tanto, sin individualidad: es un puro y primario impulso dirigido hacia el mal.

Se han trocado los papeles; la mujer es ahora la agresora, y Nelly y Matilde hacen que Vatteone y Bastos se sientan verdaderamente «hombres sin nombre», reducidos a la anonimidad, irónicamente, sin quererlo.

El colmo de la anonimidad sexual aparece en el recorte de periódico titulado «Nuevo producto» en Diabolo mundo, que enfoca la cuestión desde un punto de vista cómicamente serio. El Akiko Plura representa el supremo triunfo de la industrialización: muñeco artificial que promete satisfacer todas las demandas del mercado con un enorme surtido de modelos. El reportaje ficticio anticipa una gran aceptación para el nuevo producto y hasta el establecimiento de locales de «Autoservicio Akiko Plura».

El tema de la lascivia en la mujer aparece también en «El rapto». Según la pista que Ayala provee al llamar al protagonista Vicente de la Roca, el argumento se basa en el capítulo LI de la Primera Parte del Quijote, donde el cabrero Eugenio cuenta [156] cómo Leandro huyó con el soldado fanfarrón Vicente de la Roca, defraudando a sus dos pretendientes, entre quienes había dado esperanzas de escoger. Después de quitarle sus joyas y dinero, el soldado la dejó abandonada en una cueva, sin haber tocado a su persona. En «El rapto», Vicente de la Roca, español que ha estado trabajando en Alemania, vuelve a su país con una flamante motocicleta y una radio Grundig que dejan deslumbradas a todas las muchachas. Julita Martínez, una preciosa niña de 18 años, ha mantenido en ansiosa expectativa a su dos pretendientes, Patricio y Fructuoso. Huye con Vicente, quien la abandona en un hotel sin «quitarle aquella joya que si una vez se pierde no deja esperanzas de recobrase jamás». Patricio recibe una carta de Vicente diciéndole que sólo quiso probarle que su fe en Julita Martínez era un engaño y haciéndole saber que «apenas si me hizo falta mover un dedo para que la señora de tus pensamientos se viniera corriendo tras de mí como una perra». Varios críticos han señalado el parecido con el episodio cervantino y sus divergencias estructurales, pero no examinan la cuestión temática y las varias modulaciones del tema de Eros presentes en el relato.

Ayala ha tratado del episodio cervantino en «La invención del Quijote», donde comenta el tema de Eros en la novelística del gran escritor clásico:

El tema viene a cerrarse con el episodio del cabrero Eugenio (cap. LI), donde al suceso de Marcela y Grisóstomo se le imprime una variación mediante contraste de marcado barroquismo; en lugar de la libertad del alma, el «natural instinto» de la hembra es origen ahora de los desdenes de la hermosa pastora y los celos [157] del pastor enamorado. Leandro, cortejada por tantos buenos pretendientes, se ha prendado del oropel y

fanfarronería que el soldado Vicente de la Roca despliega. «Y como en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama», huye con el soldado, que la roba y la abandona en una cueva, dejándola, sin embargo, con la joya «que si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre», «continencia del mozo», que, por paradoja, es su peor ultraje a la lascivia de la mujer... .

Este pasaje revela el interés de Ayala en este episodio cervantino y precisamente el aspecto de la frustración de la lascivia de la mujer como castigo apropiado. Así también en «El rapto», se advierte el desengaño en los sollozos de Julita, que no logra explicarse que «al final de cuentas, lo único que Vicente deseara de ella fuese su dinero». Hasta este punto, Ayala ha quedado fiel al modelo cervantino y su interpretación de él según la indicación que hemos citado.

Pero ¿qué sentido tiene su modernización del cuento cervantino? ¿Pretende Ayala simplemente mostrar la tendencia de las debilidades humanas a repetirse? Ayala no parece estar a favor de reescribir una obra maestra en una versión modernizada para el gusto de una nueva época, según sus comentarios en «'Porque no sepas que sé' (Calderón)», donde indica que sería absurdo imaginarse «una versión del drama [La vida es sueño], reescrito según módulos realistas». Creemos que Ayala utiliza la anécdota básica del episodio de Eugenio para erigir una nueva creación, en la que se enfoca el tema de Eros desde varias perspectivas.

En el argumento fundamental del episodio cervantino, Ayala ha introducido una novedad importantísima: Vicente de la Roca [158] es buen amigo del desdeñado pretendiente Patricio. En efecto, a pesar de darse cuenta éste de que «Vicente era un tipo de lo más simpático; uno de esos tipos que poseen el don de robarse en seguida las voluntades», es él mismo quien lo presenta a Julita, pensando que podría abogar a su favor: «incluso se le había ocurrido encargarle que, para explorar la voluntad de Julita, espicara sus menores gestos cuando, conversando con ella, se refirieran a Patricio, tema casi forzado al principio, como es lógico, puesto que era él quien los había presentado». La estrecha amistad que une a Vicente y Patricio, y el interés de éste por explorar la voluntad de una mujer amada sugieren, claro está, «El curioso impertinente», otro relato que figura en el Quijote, y que provee una clave esencial para la comprensión cabal de «El rapto».

El narrador nos dice que el mejor amigo y confidente de Vicente de la Roca vino a ser muy pronto Patricio Tejera. Vicente comenta sobre su primer encuentro:

Te parecerá extraño, Patricio -le decía-; y extraño lo es, no hay duda; pero desde la primera vez que nos vimos, ¿te acuerdas?, cuando llegué yo con la moto a tomarme una cerveza en el bar porque venía muerto de sed, y tú estabas allí con los otros, desde ese momento mismo supe yo, no sé cómo, que tú y yo íbamos a hacernos amigos.

Y luego añade:

No lo niegues: al comienzo te hice una impresión más bien mala que buena; pero yo, a pesar de ello, no sabría decir por qué, comprendí en seguida que seríamos amigos. Y ya lo ves: así ha sido. Muchas de las cosas que a ti te cuento, a nadie más se las contaría. Te

las cuento a ti porque estoy seguro de que interpretas, y no vas a pensar mal. ¿Crees tú que, digamos, a [159] una cosa por el estilo de eso que acabo de contarte ahora no le sacarían punta, en mi contra, los otros? Por envidia, ya sé; pero... .

Hay una sutil clave en esta conversación, al recordar Vicente su primer encuentro con Patricio, como lo hacen los novios, y él mismo reconoce que su simpatía inmediata hacia éste es algo que parece extraño («y extraño lo es, no hay duda»). Lo que le cuenta Vicente es la historia de cómo logró escaparse de las garras de unas alemanas, una madre y su hija, que lo andaban persiguiendo en su hospedaje. Advierte a Patricio que no se deje engañar porque: «En el fondo, yo no tenía ninguna gana de verme metido en un jaleo semejante, y, si quieres que te diga la verdad, Patricio, las mujeres no valen la pena de que por ellas..., ¿tú me entiendes?». Patricio le contesta que cosas así ocurren en todas partes, y le cuenta el caso de una joven casada que descubrió acostados a su madre y su esposo; la muchacha se puso como loca y se echó a la mala vida. El hecho de que Patricio le cuente esta historia es importante porque revela que él no es tan ingenuo como Vicente da a entender con su ejemplo. Patricio confiesa su amor por Julita Martínez, a pesar de la insistencia del otro en que todas las mujeres son iguales.

En el cuento de Cervantes, Eugenio censura a las mujeres genéricamente después de haber sido desengañado por la debilidad moral de Leandra; su odio es inmanente a la experiencia. En el cuento de Ayala, en cambio, no se explica por qué Vicente desprecia tanto a las mujeres, sin excepción, cuando es evidente que su mayor preocupación ha sido evitarlas.

También es significativo el énfasis que Ayala da a la inverosimilitud de que Vicente haya dejado entera a la mujer, aspecto que Cervantes trata con suma brevedad en el Quijote: [160]

Contó Leandra también cómo el soldado, sin quitarle su honor, le robó cuanto tenía, y la dejó en aquella cueva, y se fue: suceso que de nuevo puso en admiración a todos. Duro, señor, se hizo de creer la continencia del mozo; pero ella lo afirmó con tantas veras que fueron parte para que el desconsolado padre se consolase, no haciendo cuenta de las riquezas que le llevaban, pues le habían dejado a su hija con la joya que si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre. (Capítulo LI).

En «El rapto», varios personajes tratan de razonar por qué Vicente dejó a Julita sin quitarle el honor. La persona más perpleja es Julita misma:

Mejor lo hubiera entendido siendo la canallada completa, es decir, si él la hubiese robado y abandonado después de pasar juntos la noche: una acción más infame, sí, pero más comprensible sin embargo. Pues ¿cómo explicarse que, al final de cuentas, lo único que Vicente deseara de ella fuese su dinero? Desprecio semejante le resultaba inconcebible en absoluto; sencillamente, no podía ser.

El padre de la niña tampoco lo cree posible: «Pero eso no hay quien lo crea. ¿Quién va a creerse eso? Mira, no trates de engañarme, porque...». Don Lucio Martínez cree al fin que Vicente dejó a su hija por miedo a las consecuencias. El pueblo acepta la versión («hay que

reconocerlo, era muy plausible») de que Vicente se asustó, temiendo la persecución del padre. Patricio y Fructuoso, los pretendientes desdeñados, lamentan su desengaño como Eugenio y Anselmo en el Quijote.

En su carta a Patricio al final del cuento, Vicente explica su proceder: quiso desengañarlo de su «absurdo enamoramiento de [161] una chiquilla insignificante y necia». Explica que dejó entera a Julita para demostrar sin la más ligera duda que sus intenciones eran solamente las de enseñar a Patricio la liviandad de las mujeres, y que no fue motivado por lascivas intenciones: «Lo que a mí me interesaba no era precisamente eso...». Así se explica la «continencia del mozo» citada por Ayala en su ensayo «La invención del Quijote», ya mencionado.

Sin embargo, la carta de Vicente no convence por completo a causa de su vehemencia al fustigar a la víctima por imbécil y necia. ¿Por qué tanta saña contra la muchacha? ¿Por qué tanto empeño en desengañar al enamorado amigo, no sólo en cuanto a Julita, sino también para con todas las mujeres? La carta contiene sutiles insinuaciones:

Cuando trataba yo de forzarte con amistoso empeño a que te sacudieras el polvo y te limpiaras las telarañas de los ojos, y probando al menos otra cosa distinta, salieras de tu rincón y vieras algo de mundo y ensayaras otra manera de vivir que para ti, con tus prendas personales y tus recursos materiales, estaba llena de brillantes promesas, jamás sacabas a relucir en contra como posible obstáculo las obligaciones de familia, o consideraciones de intereses y negocio, sino siempre la eterna Julita, Julita siempre, y nada más que esa pava de tu Julita, que hubiera terminado por echarte un dogal al cuello y convertirte en el perfecto señorito de pueblo.

Le suplica a Patricio que le vaya a ver, prometiendo darle en Alemania las joyas y dinero de Julita si decide después volver a su pueblo, para que se los restituya al padre de la muchacha. Le advierte con impaciencia: «Ojalá no me defraudes una vez más, que sería la última, te lo aseguro». [162]

Cuando Fructuoso lee la carta, dice que si él fuera Patricio, tomaría el tren, se presentaría de improviso y le daría «su merecido, para que el muy miserable no se quede sin recibir lo que anda buscando». Patricio queda absorto, perplejo e indeciso; luego comenta que «Quizás lo haga, eso que tu dices».

¡Cómo no advertir una corriente sutil y velada de sentimientos turbios en la extraña dedicación de Vicente al proyecto de desengañar a su amigo! ¿Qué es «lo que anda buscando»? La contestación está en la interpretación que hace Ayala de *El curioso impertinente*, novela cervantina que trata de la fragilidad de la virtud femenina y también de «los dos amigos». Esto mismo es el título del ensayo en que Ayala examina la novelita de Cervantes; sale publicado en la *Revista de Occidente* en 1965, el mismo año en que se publica *El rapto*. Ayala dice que a través de señas sutilísimas Cervantes

...nos indica con las medias palabras que al buen entendedor deben bastarle y, en definitiva, con la necesaria claridad, cuáles son las fuentes del extraño deseo que fatiga y aprieta al desdichado Anselmo, aquello que lo hace culparse y reñirse a solas procurando

callarlo y encubrirlo a su propio pensamiento; y no hemos de incurrir nosotros en las fáciles artes de la psicología profunda para intentar el análisis de su personalidad.

Ayala elogia la sobriedad con que Cervantes trata de la conducta anómala de Anselmo, entregando a la intuición de sus lectores los elementos de juicio necesarios para comprender el caso. Con igual sobriedad y sutileza, Ayala nos da las claves para comprender el rapto no consumado en su cuento. Pudiéramos decir de Ayala lo que él dice de Cervantes: «Pero todo esto, que en un autor de nuestros días sería el centro de interés [163] para cualquier ficción novelesca o dramática, en la obra de nuestro clásico, donde sirve de subsuelo al problema ético que nos plantea, queda implícito». El problema ético en «El rapto» es la lascivia de la mujer; Ayala advierte ese problema como eje del relato cervantino de Eugenio. Pero emplea a la vez el subsuelo de *El curioso impertinente* al entregar a la intuición del lector el turbio afecto que siente Vicente por su amigo Patricio y que explica su extraña aversión hacia las mujeres en general y su comportamiento al dejar intacta a la bella Julita. «El rapto» es un modelo de delicadeza y sutileza en torno a un asunto capaz de convertir una novela en puro regodeo con los elementos de anomalía y degeneración. Hemos de insistir en el hecho de que Ayala, a pesar de utilizar temas negativos en muchas de sus ficciones, es uno de los escritores más sobrios y discretos de nuestros días.

Ayala sabe tratar de temas desagradables sin dejar que su obra descienda a niveles degradantes, una tarea poco fácil que exige un dominio extraordinario del lenguaje y recursos narrativos. Nuestro autor cuenta con un vocabulario culto que logra describir obscenidades con una propiedad inesperada, lo cual revela que su sensibilidad rechaza a fondo las crudezas, aunque no puede menos de encararse con ellas para poder denunciarlas. Recordemos que Ayala nos ha señalado los esfuerzos de Galdós por hacer confortables los aspectos repugnantes de la realidad. Ayala es un autor igualmente sensible, pero siente la misión ineludible de emplear la temática fea para expresar su visión de un mundo carente de valores positivos.

En algunas narraciones, Ayala mantiene un nivel alto a pesar de tratar de materiales crudos, recurriendo al latín; como dice entre paréntesis en «La vida por la opinión»: «¿Quién, hoy día, no sabe latín en España?». En «El regreso», el narrador [164] entra en un prostíbulo y describe sus experiencias con suma delicadeza:

Pues ahora, había, como digo, resuelto remediarme con una fiestecita íntima; y aunque -a la verdad- me repugnaba un poco -siempre me había repugnado- el «amor venal», llegada la noche -¿qué hacerle?- me encaminé firme cual un romano, hacia el prostíbulo, sintiendo, ya ante coitum, la clásica tristitia.

¡Ay, qué gran sorpresa me aguardaba allí! Después de tantos días huecos y vanos, ¡qué día! Entro -aquella casa non sancta me era conocida desde tiempos de mi desamparada juventud-; entro, acuden las pupilas, y ¿a quién me veo entre el rebaño? A María Jesús de Abeledo y González, virgo prudentissima, metida a... ¡Bendito sea Dios!.

En «Cazador en el alba», de 1929, también hay una escena semejante en un prostíbulo, suavizada por un despliegue de metáforas: Antonio Arenas «solicitaba la apertura de un paraíso incógnito, lleno de manzanas luminosas y de mujeres artificiales».

El empleo del griego en el capítulo XXV de la novela Muertes de perro presta cierto tono «culto» a un concepto grosero. Luisito Rosales, el fenecido ministro de instrucción pública, se le aparece a Tadeo Requena en una pesadilla; le dice que la médium que lo conjura es una «coprófaga consumada» y se precia del alto tono de su lenguaje, corrompido en boca de la médium, quien ha convertido su «haga» en «haiga»:

¿Entiendes, Tadeo, cómo el uso de vocablos griegos permite a las personas cultas formular ciertos conceptos eludiendo la grosera elocución del vulgo? Coprófago: de phagos, el que come, y kopros, que expresa excremento. Pues eso es ella: una coprófaga. ¿Reconocías tú acaso mi lenguaje refinado en la rusticidad o, más exactamente, plebeyez de sus palabras?. [165]

En otra pesadilla, la de José Lino Ruiz en El fondo del vaso, encontramos nuevo testimonio de la preocupación del autor mismo por expresar temas obscenos y repugnantes con palabras adecuadas y sobrias:

¿Cómo podría describir yo la escena que sorprendí allí? Una escena de inconcebible depravación, a cargo de dos únicos actores: el venerable anciano y una de aquellas nietecillas suyas a quienes yo había visto pasar, en tropel, ante nosotros durante mi primera visita, y a la que entonces no presté particular atención; escena de esas que, en tiempos pretéritos, los escritores solían caracterizar y, a la vez, encubrir pudorosamente, con el velo de frases o vocablos latinos, y que los modernos se complacen, en cambio, describiendo con los más crudos y soeces de su propio idioma; pero que yo, enemigo de tales groserías, quisiera tener habilidad para apuntarla siquiera mediante el olvidado arte del circunloquio. Carente de ella, y puesto que, al igual que la mayoría de mis conciudadanos, ignoro los útiles secretos de la lengua latina, deberé renunciar a todo intento, y dejarle al eventual lector el cuidado de imaginarse lo más infame.

La cita es larga, pero no queríamos abreviarla porque sugiere varias maneras de expresar lo repugnante en la literatura. Hemos visto en «El regreso» el uso de la lengua latina; José Lino opta por dejar señas breves para que el lector se imagine lo que él no quiere expresar, sino con circunloquios.

Vemos el interés por conservar un tono de alta cultura a pesar de tratar de crudezas ya en «San Juan de Dios», de 1947. El santo dice a un niño que trata de levantar a un asno de un estercolero que acaso el pobre animal no es capaz de moverse, y el niño le contesta con cólera: «-Ha de poder, ¡me...!» Un asterisco en el lugar de la omisión dirige al lector al pie de la página donde se encuentra la siguiente advertencia: «El autor puso aquí, en la boca inocente, una blasfemia simple, directa, [166] proferida con mero valor de interjección». Por medio de este juego, Ayala elimina la blasfemia soez, aplicándose la censura de un redactor que es, claro está, el autor mismo.

Aun en los cuentos de *El As de Bastos*, que se ha considerado quizás el más «escatológico» de los libros de Ayala (véase su Introducción a *Mis páginas mejores*), hay que admirarse de la sobriedad de expresión que mantiene el autor, tratándose de asuntos escabrosos. El narrador de «Un pez» dice: «Lo que me gritó la Gorda fueron cosas que no voy a repetir. Me llenó de improperios...», aunque se revela su propia falta de sensibilidad al mandar a la gente «a la gran eme» en varias ocasiones. Para describir la sonada respuesta de la bailarina Flor en «Una boda sonada», Ayala recurre a una cita de Dante. En los comentarios del policía en «Violación en California», no hay, en cuanto al vocabulario empleado, nada que pueda herir la sensibilidad, salvo cuando se cita una palabra dirigida por una de las violadoras. En cambio, «Un ballo, in maschera» está lleno de crudezas y vocablos feos porque el tono de pura farsa da cabida a la exageración de tales elementos. En «El nuevo arte de hacer novelas» (en *Experiencia e invención*), Ayala estudia el tema del viejo burlado en la novela *El celoso extremeño* y en el entremés *El viejo celoso*, señalando cómo el tono de farsa consiente que el desenfado y la procacidad se destaquen al primer plano. En «Un ballo in maschera» el empleo de vocablos crudos ocurre en boca de distintos personajes en diálogos sueltos, sin la presencia de un narrador que los haga comportables. La expresión desenfadada corresponde a la intención de descubrir el diablo por debajo de las convenciones sociales, y por ser inusitada en la novelística de Ayala, rinde un efecto impresionante. «El As de Bastos» tiene una escena que sin duda debe contarse entre las [167] más osadas que imaginarse puedan. Pero aun tratándose de una escena de pleno culto fálico, el diálogo que revela lo que está pasando no contiene ni sugestión de burla o desenfado. El diálogo, breve y cargado de tensión, es un modelo de maestría narrativa, que ilustra cómo la degradación de la conducta en cuanto tema literario no tiene que traer por consecuencia la degradación de la literatura.

El hedonismo erótico de «El As de Bastos» sale del recinto privado de la alcoba a un lugar público -según parece, una taberna- en «*Gaudeamus*». Las frases descaradas entre sátiros y ninfas, con sus acciones aludidas en el diálogo, forman un testimonio demasiado impresionante para exigir comentario narrativo por parte del autor. Dan ganas de exclamar con una de las mujeres: «¡Jesús, qué bestias!». Uno de los personajes llama la atención de los «señores y señoras» sobre el espectáculo, observando con contento «cómo la gente se espabila», y este personaje parece ser el Lucifer del Diablo mundo, retratado en el relato. Ayala logra describir una escena tan depravada que exige un talento extraordinario para no caer en pura pornografía, peligro que nuestro autor evita con extendidas metáforas eufemísticas. La repetición de metáforas que tienen que ver con la lactancia acentúa la herida al pudor y a la maternidad que representa la conducta hedonista de los personajes.

Hasta ahora sólo hemos indicado el uso de un vocabulario relativamente refinado como posible alivio a lo chocante de la temática negativa. Pero hay otro elemento muy importante que aparece en torno a los temas «escatológicos» en la novelística de Ayala, y es la entrañable compasión que él siente para con sus personajes, emoción que, paradójicamente, parece acentuarse a medida que se acentúe el envilecimiento. Esta compasión del [168] autor hacia sus criaturas lo aproxima a Cervantes y Galdós, en quienes él ha notado semejante sentimiento. La intención total de la novelística de Ayala responde al concepto de su misión que ya hemos discutido en otra parte. Toda la idea de la novela ejemplar se basa en el amor al hombre y la fe en su enmienda. En su Introducción a *Mis páginas*

mejores, Ayala explica por qué él se complica y por qué complica al lector en «el fango de la vida»:

Acepto que ello pueda constituir una falta de cortesía, pero me niego a reconocer falta de caridad en ello. Porque, según lo veo yo, en un mundo cuyos valores (¿qué vamos a hacerle?, ¡es así!) se han hecho todos cuestionables e inciertos, donde no queda apelación posible a principios reconocidos, el único camino de salvación está en escrutar el fondo último de la propia conciencia en nuestra existencia misma. Si eso es rebajar al hombre, lo será en vías del amor, y no en manera alguna por motivos de odio.

Estas palabras hacen recordar las de Pepe Orozco en «El colega desconocido» acerca de los motivos del escritor: «Para los hombres, sí; pero, por amor de Dios: un acto de caridad que practicas sin tregua y sin fatiga».

La citada explicación que aparece en Mis páginas mejores es parte de la respuesta que Ayala ofrece a la opinión de varios críticos de que sus personajes son invariablemente protervos y que su mundo carece de un destello de bondad. Ayala se siente obligado a decir que no odia o desprecia a la humanidad y que el elemento «criatural» que Rodríguez Alcalá encuentra en Los usurpadores pero echa de menos en obras subsiguientes, está presente a lo largo de su producción narrativa. Explica que varias personas de Muertes de perro asumen actitudes benévolas, [169] generosas, tiernas y compasivas, como el cura de San Cosme, la viuda del senador Rosales, el general Malagarriga, su esposa Loreto, y hasta Tadeo Requena. Insiste Ayala en que las tropelías y crueldades que cometen sus personajes son motivadas por estímulos comprensibles.

En nuestra opinión, hay elementos «criaturales» de piedad y compasión en Los usurpadores, pero, quizás por la proyección hacia un pasado lejano, en general no se evidencia una abierta actitud compasiva, con la posible excepción de «San Juan de Dios». En «Los impostores», se advierte cierta compasión hacia la madre del pastelero que tiene que presenciar la muerte de su hijo en el patíbulo. Hay algunas escenas de ternura entre el rey don Pedro y su amante María en «El abrazo», y un pasaje del «Diálogo de los muertos» se refiere a los vivos con compasión:

-Sea como quiera, todos merecen compasión; también ellos, unos y otros. No porque el loco ignore su locura, su desvarío frenético o su desvarío caviloso, es menos digno de aquélla. Pues, en realidad, se compadece en él, no tanto a él mismo como a la humanidad entera: el no saber y no sentir; la inocencia patética de los recién nacidos: el titubeo de los vicios a quienes, de pronto, se les ha hecho desconocido el mundo; el tantear desesperado de todos hacia lo que no entienden, o entienden mal. Y hasta, más allá de las fronteras humanas, el propio pasmo de los animales sujetos a una suerte que no alcanzan.

La mención aquí de los animales es importante porque indica lo que venimos señalando en la novelística de Ayala: que aun cuando la conducta humana se rebaje a niveles animalescos, por ignorancia o por vicio, el hombre es digno de compasión.

En «Historia de macacos», con todas sus burlas crudas, no falta el elemento piadoso, en la persona de la prostituta Rosa, quien muestra gran comprensión hacia el narrador y su

condición [170] de impotente. Éste, después de desahogarse con ella, comenta su bondad y sensibilidad: «Esta buena mujer, Rosa, me escuchó atenta y compadecida; procuró calmarme y -rasgo de gran delicadeza- me confió a su vez otra tanda de sus propias cuitas domésticas que, ahora lo comprendo, eran pura invención destinada a distraerme y darme consuelo». La narradora de «La barba del capitán» es una de las criaturas más piadosas y compasivas del mundo novelístico de Ayala, pero, como hemos indicado, no es la única. En «El Tajo» se destacan el acto piadoso a que se compromete delante de su conciencia el teniente Santolalla, y sus recuerdos de la muerte de su perra Chispa, que tanto le había afectado. «La cabeza del cordero» tiene un fondo de piedad, sentimiento resistido por el narrador, pero que se insinúa en su conciencia. Sobresale también la inmensa sensibilidad del narrador de «El regreso» en sus relaciones con María Jesús: «Sus transportes me instruyeron de cuánto había significado yo, en verdad, para esa pobre criatura, y me sentí afligido».

Toda la tercera parte de El fondo del vaso, trata del proceso de razonamiento que abre en José Lino Ruiz una honda compasión, no sólo por sí mismo, sino también por su esposa Corina. Presenciamos el ensanchamiento del espíritu de José Lino a través del martirio que sufre y su reconocimiento de la propia culpa.

Aparecen repetidamente en las narraciones de Ayala los epítetos de «pobre» e «infeliz» en cuanto a los personajes, empleados a veces por éstos, y otras por el autor mismo: el pobre Martín de «Historia de macacos», el pobre viejo Saldanha de «Encuentro», y el pobre Bruno de «The Last Supper» son algunas de las muchas personas a quienes se les aplica el epíteto compasivo. En «El As de Bastos», Matilde dice «¡Pobre Bastos!» y éste [171] lo repite, y al final, después de una escena escabrosa, el autor no puede reprimir -o no quiere reprimir- un juicio de valor que revela su compasión por estas criaturas al emplear los adjetivos piadosos «pobre» e «infeliz»:

Sintió la infeliz una especie de congoja. Tapándose la cara con la sábana, lloró un rato en silencio; el llanto la aliviaba.

Luego, tuvo que levantarse: «Tendría gracia que a estas alturas...»; y lo hizo con mucho cuidado para que el pobre Bastos no se despertara.

En este cuento, como en «Historia de macacos», «Encuentro», y la tercera parte de El fondo del vaso, los personajes sienten compasión hacia otros al contemplarlos «hechos una ruina» por los estragos del tiempo o por sus experiencias. Otros momentos de ternura ocurren en torno a las madres: en «Los impostores», Muertes de perro, «El Tajo» (sólo con la madre de Santolalla), y «A las puertas del Edén». También se puede considerar la autocontemplación de los personajes, que ya hemos descrito en otra parte, como un factor muy humanizante, ya que el desgarramiento interior del personaje suscita piedad y compasión hacia él.

Hacer poco caso de la comprensión humana y la compasión dentro del mundo novelístico de Ayala es percibir a medias el sentido de su obra. Refiriéndose al tratamiento cervantino del adulterio en El curioso impertinente, Ayala indica en su ensayo «Los dos amigos» que Cervantes presenta una pasión pecaminosa, sin duda, pero «una pasión tan

comprensible que el ánimo del lector se siente movido a compasión muy honda». Creemos que Ayala no pierde de vista los modelos cervantinos, en que la conducta errónea resulta muy explicable en términos humanos. Si el lector no puede sentir ninguna solidaridad con los personajes -si no logra percibir su básica humanidad-, no tiene sentido el [172] escribir «novelas ejemplares», dentro del concepto de ejemplaridad que hemos encontrado en la novelística de Ayala.

Muchos de los personajes que pueblan las narraciones de Ayala, especialmente los que sienten la necesidad de explicarnos y explicarse a sí mismos sus experiencias en la primera persona, logran interesarnos en su destino, aun cuando sean individuos poco inteligentes o poco sensibles. Cuando Ayala deja a sus personajes «tocar fondo», hace a sus lectores también participar en el momento de angustia, que es, quizás, uno de los momentos más humanos de la bestia humana.

COMICIDAD

Un aspecto esencial en la novelística de Ayala es su poderosa comicidad. A causa del fuerte intelectualismo y la densidad de las ficciones, su sentido cómico ha sido calificado sencillamente de «sátira». Nosotros, sin embargo, estimamos que merece ser estudiado con mucho más detenimiento que el que se desprende de ese simple expediente calificativo, porque lo satírico es sólo una parte de la rica gama de lo cómico contenido en la obra imaginativa de Ayala; también hay farsa, burla, juegos de palabras, chistes, chascarrillos, y hasta patetismo cómico.

Dejando aparte el jugueteo metafórico de algunas de sus primeras narraciones, la comicidad en la obra de Ayala pocas veces es gratuita; más bien se aferra a los impulsos de su particular visión del mundo. En vista de la preocupación de Ayala en torno a la cuestión de establecer un gran arte abierto a las masas, pero con distintos niveles de accesibilidad, vemos su humorismo como un recurso que, por medio de la risa, puede ofrecer un acceso primario a una obra literaria. En su «Divagación sobre lo cómico a propósito de un nuevo artista», acerca de Cantinflas, advierte los riesgos de que la comicidad se detenga en los estratos superficiales, como, por ejemplo, el de la burda fisiología. [173] Más valioso es buscar el camino del espíritu a través de la risa, infundiendo a la comicidad proporciones metafísicas, nos dice Ayala en este ensayo, que aparece en *El cine: arte y espectáculo*: «Hace falta mucho brío, mucha conciencia y mucha abnegación, mucha genialidad, para extraer del grotesco el temblor vivo del arte eterno». En su reseña sobre Charlie Chaplin (Charlot) en el mismo volumen, Ayala se fija en la atracción que ejerce ese extraordinario artista sobre todo el mundo, y advierte las posibilidades trascendentes en una figura tan cómica y patética a la vez.

En *Histrionismo y representación*, Ayala asocia otra vez la comedia con lo trascendente y nos dice que ya había percibido algún significado complejo y profundo en la bufonería en su adolescencia al mirar en el Museo del Prado el lienzo de Velázquez denominado «Retrato del bufón Don Juan de Austria». Ayala ve en el uso de nombres regios por los bufones de la corte una indicación de su caricatura de la grandeza y la inconsciente befa de

la realeza por parte de sus propios miembros, transferencia y descargo de la autoridad hacia una proyección burlesca, y relajación del peso de la abrumadora responsabilidad del Estado en tono de farsa. Señala el fenómeno de los bufones que están al lado de los autócratas como una sombra o doble de su personalidad. El bufón reúne lo más abyecto con lo más noble en un contraste que causa la risa, con un dramatismo casi religioso. El payaso, en cambio, ejerce su función representativa frente al público: «la de recibir todas las bofetadas que se pierden en el mundo, cargar con ellas, caer y levantarse y volverse a caer en un remolino de bofetadas. ¡Simbolismo excelso!». El público va al circo para ver representados el rito y el misterio y para descargarse de la responsabilidad y el esfuerzo de ser razonable; [174] se ríe del traspies, la equivocación y las bofetadas que el payaso recoge y «cada cual se saca las bofetadas recibidas, descargándolas sobre el payaso. Y el payaso despierta en el público una risa dolorosa, tierna, entrañable, con la que cada uno se ríe de sí mismo, representado en el payaso». Éste también exhibe con su exageración -«melodrama del payaso»- el contraste entre el hombre real y el que representa para el público.

En *Experiencia e invención*, Ayala estudia, entre otros aspectos de Cervantes, su humor trascendental. Por encima de la sátira literaria, Ayala considera como base del humorismo del Quijote la polaridad patético-grotesca y la disociación del personaje interior con su ambiente real:

La raíz última del humorismo trascendente del Quijote, mucho más allá de la comicidad de los contrastes, está en esa disociación permanente entre la clara línea seguida por el héroe y una realidad indócil a ella, ingobernable, no organizada, con la que tropieza a cada instante, y ante la que se quiebra siempre su lanza. Disociación que se inicia ya en el terreno de la propia realidad personal del protagonista -cincuentón al que en nada corresponde el extremo de su amor ideal ni la imagen de gallardía y poder físico a que pretende replicar: cuyas armas son celada de cartón y yelmo de Mambrino; cuyo corcel es Rocinante, y cuyo escudero, el rústico Sancho-, para luego irse reproduciendo en todos los planos de la realidad externa, a partir del esquema durísimo, desnudo e impersonal de la aventura de los molinos.

Aunque Ayala no lo indica, se puede ver aquí un parecido entre la trascendencia del payaso y la de Don Quijote. La disociación en éste se presta más a ser percibida y profundizada por la modalidad literaria, que provee acceso al recinto de la conciencia humana. En otro ensayo del mismo volumen, Ayala examina [175] la burlesca procacidad del entremés cervantino *El viejo celoso* con el contraste que proveen la depuración y espiritualización del mismo tema en la novela *El celoso extremeño*.

Otro estudio importante es el ensayo sobre «El arte de novelar en Unamuno», donde Ayala trata de aclarar la manera en que Unamuno entiende la comicidad. Este estudio sobre lo cómico en otro novelista, y precisamente en un escritor cuya obra entera contiene «el sentimiento trágico de la vida», quizás nos ayude a entender mejor el sentido cómico en la novelística de Ayala. Con referencia a «Un pobre hombre rico, o el sentimiento cómico de la vida» de Unamuno, Ayala define el concepto unamuniano de la comedia como la vida sentida en su dimensión trivial, en el «trajineo de la vida con el que tratamos de ahogar en el fondo de todos nosotros el rumor de carcoma del hastío prenatal, o de la tristeza eterna». La comedia para Unamuno son las cosas con las cuales uno se distrae de su tristeza

trascendental que es la conciencia de la muerte. Traduciéndolo en fórmula de Ortega, Ayala dice que para Unamuno la comedia sería la alteración frente al ensimismamiento.

Comentando la falta de humor auténtico en Unamuno, Ayala presenta su propia visión del papel que desempeña el humor en la vida y en la novela:

Ocurre ahora que la vida humana está hecha de ensimismamiento, pero también de enajenación; que se tiende entre lo trascendente y lo cotidiano; de modo que si la novela ha de interpretar su sentido tendrá que representarla atraída a la vez por ambos polos, el positivo y el negativo: tendrá que ser tragicomedia. Unamuno posee, sin duda, un clarísimo concepto teórico de la comedia y de su importancia como ingrediente existencial, pero carece por completo de sensibilidad cómica. No experimenta complacencia en las cosas ni tiene indulgencia para con los hombres: desconoce la risa -¡cuánto más la sonrisa!-; y aquello [176] que nos da por comedia es, a lo sumo, caricatura, sátira, y hasta sarcasmo. Lo que en él pretenden ser gracias no pasan de zafiedades y, a veces, groserías embarazosas («bufonadas y chocarrerías, no siempre del mejor gusto», según él mismo escribiera en el prólogo a Amor y pedagogía).

Ayala explica que Unamuno «presta» un sentimiento trágico a la comedia con su obvio desprecio de sus personajes cómicos porque considera la tontería la más grande de las tragedias, en vez de comedia. Para Unamuno, lo racional, lo ordenado y lo científico son motivos de comedia, y porque son medios de ocupación que tratan de olvidar la muerte, resultan trágicos. Personajes como don Avito Carrascal de Amor y pedagogía y don Catalino («hombre sabio») representan la tontería humana para Unamuno, y en torno a tales figuras la comedia se convierte en tragedia.

Nos interesan mucho estas observaciones de Ayala porque se le ha acusado de no tener indulgencia para con los hombres y de escribir caricatura, sarcasmo y sátira despiadada, especialmente en Muertes de perro y El As de Bastos. Veremos cómo Ayala, autor consciente de la falla de Unamuno en cuanto al humor, comparte con él la teoría del sentido cómico arraigado en el terreno de la trivialidad cotidiana. Pero Ayala, en cambio, sabe infundir en ésta un latente sentido trascendente sin prescindir de la risa, porque ocurre que a veces un autor es capaz de mirar la vida desde varias perspectivas, rindiendo obras serias y obras cómicas en torno a un mismo tema. Ayala cita el caso de las famosas burlas procaces de Quevedo, quien en otra ocasión escribe un soneto de feliz lirismo y trascendencia metafísica acerca de un tema que se presta a chascarrillos vulgares de la época -el deseo erótico satisfecho por ministerio del sueño.

Debe notarse también el interés de Ayala en lecturas humorísticas [177] que incluyen los Apotegmas de Juan Rufo, el Viaje entretenido de Rojas, el Patrañuelo de Timoneda y otras colecciones de anécdotas chistosas del Siglo de Oro.

Para trazar las posibles relaciones de estas citadas divagaciones sobre la naturaleza de lo cómico con la obra narrativa de Ayala, veamos primero su propio reconocimiento de la existencia de comicidad en ella. En una carta literaria dirigida a Hugo Rodríguez Alcalá, y publicada en la introducción a Mis páginas mejores, Ayala se refiere a la diferencia en el modo de estilización empleado en distintos relatos como reflejo de actitudes diversas y aun contrarias en el enfoque sobre la realidad:

En *Los Usurpadores* el tono es serio; se contempla el mundo con un «temor y temblor» que implica respeto, y la distancia que él impone. En *Una boda sonada* o *El As de Bastos* -para referirme a mis últimas ficciones, pero en verdad ya desde *Historia de macacos*- el tono se ha hecho cómico, apoyándose la estilización estética sobre el aspecto grotesco de la realidad.

Ayala cita *La cabeza del cordero* como punto de transición de tonos, pero en verdad, el humor ya está presente en *Los usurpadores* también, aun dentro del tono serio que predomina, y en ficciones anteriores, escritas en sus años mozos, varios protagonistas discuten el papel de la comedia.

Darío, en la *Historia de un amanecer*, había expresado la opinión de que «en el fondo de todo humorismo hay una intención cruel», así que no sorprende el hecho de que Ayala lo considere apropiado para desenmascarar un «Diablo mundo» donde hay «burla, chacota, grosería, desprecio, malevolencia y estupidez por todas partes». En estas primeras novelas, el joven escritor ya intuye la necesidad del humor en la vida y en [178] su obra. El pobre Miguel Castillejo de la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, a punto de asesinar a la esposa de don Cornelio para vengarse de una burla que se le hizo, aprende lo que es el sentimiento cómico de la vida. Al observar a «aquel marido de vodevil» burlado por su esposa, se le ocurre a Miguel reírse: «En aquellos momentos se le reveló una cosa de suma gravedad; que se había equivocado en su concepto del mundo y la vida. ¿Acaso no hubiera sido mejor para la salud tomarlo todo a broma?». Y la carcajada le devuelve la cordura.

Así que no sorprende ya ver en los relatos de *Los usurpadores* un episodio humorístico. En «*El Doliente*» hay una conversación en la cocina entre los sirvientes en que un mozo cuenta el caso del obispo, quien tuvo que abandonar un banquete a todo escape por un evidente malestar. Cuando un oyente ingenuo pregunta al narrador de la anécdota por qué Su Señoría había salido del comedor tan intempestivamente, toda la compañía se ríe a carcajadas. Luego cuenta el narrador que hace tres años que el mismo obispo «en plena misa solemne hubo de abandonar el altar, dando lugar a murmuraciones sobre el cumplimiento del ayuno». Ya hemos explicado en otro capítulo la conexión entre el malestar del obispo y la codicia, que le presta a la anécdota un aspecto metafísico. El recurso de colocar la conversación en el ambiente trivial de la cocina entre gente humilde provee la oportunidad de cambiar de tono y relajar la tensión seria del resto del cuento, y, en verdad, del volumen entero de *Los usurpadores*. Las anécdotas citadas ilustran el aspecto cómico-grotesco, de fuertes huellas quevedescas, de «un mundo sin valores o, mejor, un mundo donde los valores se han hecho irrisorios», que es el mundo de muchas de las ficciones de Ayala. Este hecho es trágico porque toda crisis es trágica, pero las anécdotas [179] son presentadas en tono cómico sin que el autor interfiera o censure, como quizás lo hubiera hecho Unamuno. Se pueden considerar las anécdotas graciosas desde otro punto de vista que Ayala desarrolla en *Histrionismo y representación*: el contraste entre el hombre privado y el representante o «farsante» que muchas veces se advierte en las figuras públicas: los reyes, presidentes, jefes, diputados, oradores y diplomáticos. En el caso del obispo, se ve una escisión entre la figura pública y el ser privado, y como pura anécdota, el caso tiene gran comicidad; pero en el nivel moral, resulta atroz que representante tan alto de la iglesia sea farsante, y el hecho marca una época de grave crisis.

La escisión entre el hombre de dignidad conocido por el público y el hombre particular, citada en *Histrionismo y representación*, es fuente determinante de muchas anécdotas cómicas en las ficciones de Ayala. En «Un cuento de Maupassant», es motivo de risa lo que cuenta el «ilustre escritor» acerca del filósofo Antuña, oráculo respetado del público, pero dominado y martirizado en su casa por su imponente Xantipa. Se advierte cierta indulgencia por parte del autor hacia el pobre Antuña, debida a la existencia de cierta dualidad cómica en el «ilustre escritor» mismo. Las referencias de éste a su suerte e independencia financiera al vivir modestamente y sin esposa, aportan un sesgo humorístico a su propia vida, y así suavizan los aspectos ridículos de la vida privada de Antuña.

El humorismo del contraste entre la dignidad representada y la débil condición humana aparece en el relato «La barba del capitán». El desenmascaramiento de las apariencias para revelar lo que está debajo del exterior representado parece muy quevedesco, pero los elementos de compasión e indulgencia que infunde Ayala son de raíz cervantina. La sensibilidad de la narradora del aludido cuento enfoca la anécdota burlesca desde una perspectiva compasiva, y como la vemos a través de su recuerdo tierno, lo que pudiera ser puro chascarrillo se convierte en una [180] experiencia vital e impresionante. La broma en sí es graciosa: A los ojos de la narradora en su niñez, la dignidad de la figura del Capitán Ramírez provenía sobre todo de su barba; el capitán se dejó afeitar la barba en el cuartel; su esposa no lo conoció al verlo acostado a su lado y armó un escándalo. El imaginarse al capitán sin barba y sin ropa, objeto de escarnio, suscita en la narradora una ternura de la que se sorprende, y así el episodio adquiere una trascendencia comparable al lavado de barbas que sufre Don Quijote, episodio tratado por Ayala en su ensayo «Experiencia viva y creación poética» en *Experiencia e invención*. En el relato de Ayala, no hay nada de caricatura, sátira o sarcasmo, sino una auténtica compasión, y el hecho de que la narradora se acuerde de la anécdota en vísperas de su boda sugiere el reconocimiento del incidente como ejemplo del error humano (el «desatino» de tipo cervantino), en el que ella también pudiera incurrir.

En Ayala, la compasión es esencial para humanizar la comicidad a fin de que ésta no se convierta en farsa, con su efecto de deshumanización. En su «Divagación sobre lo cómico», Ayala expresa admiración por el artista de cine mejicano Cantinflas, por su humanidad esencial y su individualidad intransferible que consiguen que nuestra risa venga acompañada de un temblor universal.

El exagerado concepto del honor castellano, tema estudiado por Ayala en *De este mundo y el otro*, ha dado lugar a más de una befa en la literatura española: burlas despiadadas en Quevedo, y burlas de tono comprensivo y sonriente en Cervantes. Lo absurdo de considerar al hombre responsable de la conducta de la mujer ha sido fuente de chistes procaces y de obras serias. Ayala mismo trata del tema desde una perspectiva seria en *El fondo del vaso*; pero en otros dos relatos, el tema es motivo de comedia. En «Historia de macacos» hay múltiples burlas: burla burlada reburlada. Algunos de los personajes de la colonia, al [181] igual que los compañeros de trabajo de Robert, el jefe de embarques, creen burlarse de él al entretenerse con su esposa. Estos burladores se dan cuenta de que han sido objeto de una burla al saber que Rosa no es en realidad la «digna consorte» de Robert, sino una prostituta profesional encargada de sacarles su dinero. Luego, Robert y Rosa a su vez

quedan burlados al casarse posteriormente en Inglaterra, endosando así los cuernos que todos habían puesto a Robert en la colonia.

El honor exagerado como tema cómico también aparece en el cuento «La vida por la opinión», agregado a la segunda edición de *La cabeza del cordero*, en que un profesor pasa nueve años escondido en su casa a partir de la época de la guerra civil española. En un momento equivocado de esperanza, sale de su escondite para celebrar el final de la guerra. Luego, «el vientre de la descuidada esposa empezó muy pronto a dar señales ostensibles de que el fugaz momento de la esperanza no había sido infecundo». Un puntilloso sentimiento del honor lo desalojó de su agujero y el profesor se mostró en todas partes para no dar lugar a dudas. Al oír el nombre de la niña que nació después, el narrador del relato comenta: «Concepción, y bien sevillano: Murillo no se cansaba de pintar Inmaculadas», a que contesta el profesor: «Sólo que yo... bajo esa inicial coloco siempre mentalmente alguna otra palabra: si no Imprudente, o Inoportuna, por lo menos la Incauta Concepción». La mezcla de lo sagrado con lo vil que vemos aquí es también un recurso humorístico utilizado por Quevedo, según Ayala nos indica en sus «Observaciones sobre el Buscón» en *Experiencia e invención*. La anécdota en sí es graciosa, sin duda, pero otra vez, el narrador que la reproduce influye en el enfoque para que no la tomemos como un simple chascarrillo. Las primeras observaciones [182] del narrador en el cuento lamentan la gravedad de los españoles al tomar demasiado en serio la política, y luego nos cuenta una anécdota breve sobre un tal Manso, quien fue puesto a lidiar en una plaza de toros, para terminar en la muerte. Se refiere a la guerra civil como una burla sangrienta. El escenario así preparado contiene una mezcla de atrocidad y humor, y ya se intuye que toda anécdota basada en esa época solicitará una sonrisa un tanto amarga. A la vez que se ríe de la situación del pobre «profesor gordote», se percibe la atrocidad de pasar la juventud escondido del mundo externo. El humor está en el tener que descubrirse para salvar el honor y en el hecho de que lo que le traiciona al hombre sea el vientre de su esposa, o sea el hecho físico que delata las flaquezas de la carne. La realidad inalterable de las cosas contrastada con la voluntad humana, que Ayala considera la raíz del humor cervantino, sirve como fuente de un seguro acierto humorístico en «La vida por la opinión».

En la novela *Muertes de perro*, la comicidad toma forma satírica porque Tadeo Requena infunde a sus memorias el sarcasmo de su personalidad. Pero hay varias escenas de comedia bufa que suscitan la risa, aunque contengan su carga de significación moral, como, por ejemplo, el episodio cuando Luisito Rosales (un bufón, según Pinedo), director de la instrucción pública, desciende de su puesto en la tribuna para propinar una patada a un perro que ladra mientras se espera la señal del Presidente Bocanegra para poner fin al himno de la patria. «Algo absurdo de veras, cómico, indignante, no sé», comenta Requena, indicando la ambigüedad de lo cómico del episodio, que le produce un raro malestar, aunque es motivo de regocijo para otros. Hay otro suceso parecido, cuando Rosales enseña a Requena un perro amaestrado que canta el Himno Patrio: el perro es, en efecto, una proyección bufonesca de Rosales. [183]

En la misma novela, hay un «entremés bufo» que narra Pinedo: El glorioso poeta Carmelo Zapata, «liróforo celeste», ha secuestrado de una exposición de arte folklórico una imagen del Niño Jesús, labrada por mano popular. Motivos de reverencia y decencia

pública lo deciden a sustituirla por otra imagen de fabricación comercial. En sus memorias, Tadeo Requena explica la causa de tanta indignación por parte del poeta:

Me acerqué a la imagen, hacia la que Zapata señalaba ahora. El dedo del poeta apuntaba, rígido, a la entrepierna del desnudo Infante. En verdad, debo confesarlo, aquello era un poco exagerado, bastante exagerado. La figurita había sido favorecida, no por la naturaleza, pero por la fantasía del artífice, con demasiado pródigos atributos de una virilidad que en edad tan tierna hubieran debido reducirse a mera e insinuada promesa, nunca desplegarse en realidad tan cumplida. -¡Ah, eso! -exclamó ahora el doctor, al tiempo que yo soltaba la risa. Seguramente la navaja del rústico escultor había tropezado ahí con algún nudo de la madera y, en la alternativa había preferido pecar por carta de más, antes que por carta de menos: eso era todo.

En este episodio bufo, Ayala se acerca al estilo quevedesco, utilizando el procedimiento de degradar lo sagrado a lo vil para mostrar la postura ridícula en contraste con la dignidad debida. Quevedo, según dice Ayala en *Experiencia e invención*, emplea el recurso para llamar la atención sobre el engaño de las apariencias y descubrir el vacío por debajo de ellas. No percibimos en Ayala esa mordacidad aquí, no se trata de la degradación de la imagen sagrada, sino de la degradación del poeta mismo que ha visto en la ingenua exageración del escultor campesino un peligro para las púdicas damas y la inocente población escolar. Es notable que Requena, tan sarcástico por lo general, no atribuya la cosa a la malicia del artista, sino que concuerde con la opinión de Luisito Rosales, quien apunta a impericia en el [184] rústico artista y concede poca importancia al hecho. La mezcla de lo religioso con lo vil, en relación directa con la moralidad, aparece también en el apodo de doña Concha -Gran Mandona- como corrupción de Madona, en el nombre Concha, forma familiar de Concepción, y en el nombre del «chiquero-prisión» de La Inmaculada, donde Concha acaba sus días, víctima de un asalto atroz.

En el ya aludido estudio sobre «El concepto del honor castellano», Ayala se fija en el famoso entremés de *El Marión*, en que Quevedo destruye el concepto mismo del honor fundado en la distribución funcional de papeles sociales entre los dos sexos: al hacer que el galán asuma el papel femenino de «doncello», sin intenciones salaces, y a los efectos de pura comicidad, se pone en evidencia lo absurdo del concepto social. Ayala utiliza el recurso cómico de trocar los papeles de los sexos en sutiles referencias que aparecen en *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. En la primera novela, se comenta el hecho de que si Pancho Cortina no se hubiera caído escaleras abajo, habría llegado a ser «el primer Damo de la República», humorismo que apunta a la influencia negativa de doña Concha -la Primera Dama- y a la degradación del que quería ser usurpador. *El fondo del vaso* contiene una descripción de una pandilla juvenil, «Mi Solo Dueño», cuya jerarquía presenta dos categorías principales, «dueños» y «doñas»: «Sólo cuando un 'doña' ha demostrado suficientes méritos, se le promueve a la categoría de 'dueño' por votación de estos últimos y con anuencia del jefe de la banda, o Padre, cuya identidad están juramentados a mantener secreta». El juego de palabras indica el desprecio hacia los «doñas», atribuyéndoles el título femenino hasta que merezcan el codiciado título de «dueños», conseguido a fuerza de atropellos [185] y crímenes. Es a la vez un reflejo de la actuación de la joven doña Concha cuando ayudaba a su esposo Antón Bocanegra a ser dueño del país.

Ayala saca todo el partido posible de los vocablos de referencia sexual, como se ve en el comentario de Pinedo de que Sobrarbe «se hospeda en la misma pensión donde yo vivo desde hace ya quién sabe cuánto tiempo: la Pensión Mariquita (y bien que este nombre le encaja al tal Sobrarbe, dicho sea entre paréntesis)». El giro de la frase invita a sospechas en cuanto a Pinedo mismo, quien explica que Sobrarbe es «soltero et pour cause (si bien muy distinta de la mía)». Cabe mencionar aquí también el efecto cómico sugerido por el nombre del ídolo de las jóvenes -Isabelo-, atropellado por la muchedumbre de ardorosas adolescentes en el recorte de periódico imaginario «Isabelo se despide».

El tono humorístico de varios cuentos del volumen *El As de Bastos* pertenece a la pura farsa, carácter que queda subrayado por el cambio del título de uno de los relatos: «Un baile de máscaras» de la edición original aparece como «Un ballo in maschera» en *Obras narrativas completas*. Como el cuento presenta la realidad desde varios enfoques, no falta el enfoque cómico, y hasta la pura comicidad gratuita, como en esta breve observación: «- Pues, ¿y aquel pierrot gordote, siempre con la vieja a sus talones? Parece un flan». Ya hemos mencionado el gracioso disfraz puesto todo al revés con lo de atrás por delante, y la significación que sugiere. El niño gordo, que es el hilo que enlaza los trozos sueltos del diálogo, seguido por su madre ansiosa, suscita comentarios cómicos, y al final del relato, su violación se vuelve absurda: «-Señora, señora, que a su niño lo están violando en la cabina del teléfono. Acuda pronto, señora, acuda [186] en seguida. Eso es un escándalo; van a reventar la cabina». La última frase, con su súbita transferencia de la preocupación por el niño a la cabina del teléfono, suscita la risa por la inesperada atención vertida sobre una cosa tan trivial, pero otra vez Ayala consigue infundir en un detalle cómico una dimensión trascendental: lo atroz de tal transferencia en el aspecto moral. Además, cuando llaman a la madre así, es porque nadie más ha querido intervenir. No hay en «Un ballo in maschera» el alivio de una mirada compasiva ni un solo ser humano que nos suscite simpatía. Se trata de una farsa, género que Ayala distingue en su «Divagación sobre lo cómico» por su plena conciencia en la deshumanización.

Ya hemos visto el tratamiento serio del tema de la responsabilidad en *La cabeza del cordero*; en algunos cuentos de *El As de Bastos*, el tono es humorístico o fársico en torno al tema, como en «Un pez» y en «Una boda sonada». En este último relato, el poeta Ataúde (o Ataúde), después de presenciar el insulto proferido por los espectadores a la bailarina Flor del Monte, y la sonada contestación de ésta, le ofrece la reparación pública de convertirla en su legítima esposa porque «Ataúde se sentía ya protector, deseaba asumir responsabilidades». En este cuento sobresale un recurso cómico cervantino, la ya aludida disociación en el terreno de la propia realidad, que en el caso de Don Quijote no corresponde al extremo de su amor ideal ni a la imagen de gallardía y fuerza física que él pretende encarnar. Ayala consigue efectos muy cómicos al aplicar lenguaje hiperbólico a unos seres de suma vulgaridad. Se habla de «la espiritualidad depurada» y «extraordinaria sensibilidad» de Flor en su celebrada Danza de los Velos, cualidades apreciadas por el poeta Ataúde, quien suele persuadir a las artistas, indicando su [187] solidaridad de almas que se encuentran y reconocen en medio de un páramo de vulgaridad. Las expresiones hiperbólicas de intención burlesca aparecen en otras ficciones: el «inefable» Ruiz Abarca de «Historia de macacos», el glorioso «liróforo celeste» Carmelo Zapata de Muertes de perro, y la «sin par Dulcinea» Julita Martínez de «El rapto» son algunos personajes cuya realidad no corresponde a estas descripciones.

Las anécdotas que forman los argumentos de «Un pez» y «Violación en California» son casos pintorescos en que los protagonistas no perciben el humor de sus respectivas situaciones, humor que el lector, desde su perspectiva exterior, sí advierte. Los dos cuentos ilustran la comicidad que Ayala encuentra en la enajenación de tipo orteguiano: el estar atento a lo que pasa fuera de uno, dejando que los objetos y acontecimientos del contorno lo lleven. El hombre violado por dos mujeres en «Violación en California», acude a la policía y se queja con toda gravedad y consternación, sin darse cuenta del sesgo cómico de la experiencia. El autor sitúa el acontecimiento en un marco que nos distancia del suceso; lo narra el teniente de la policía, quien atiende al asunto con seriedad mientras que sus compañeros lo toman a chacota. Él se preocupa por la significación del caso en cuanto a los tiempos críticos que corren, señalando así otro aspecto de la anécdota. El polaco que se encuentra dueño de un enorme pez hediondo en «Un pez»; no ve nada gracioso en su situación, aunque sus compañeros en el taller celebran el caso como burla. Hay humorismo en el narrador mismo, tipo vulgar y estólido, a quien le pasan las cosas sin que él haga nada («las cosas ocurren porque sí»), instalado en su ventana o en el portal de su casa. Su descripción de cómo recibió el animal trata del asunto con una gravedad que resulta graciosa: «De pronto veo aparecer por la esquina un automóvil, de esos descubiertos, [188] una especie de bañera, un Lincoln viejo pintado de blanco, largo como una lancha, y tripulado por cinco mozalbetes, todos en camiseta». La descripción del auto corresponde de modo perfecto a su contenido -un pez inmenso que los cinco muchachos, «muy serios», le ofrecen. El narrador lo acepta porque «¿Qué iba a decir? Dije que bueno. Le ofrecen a uno un pescado...». Los policías se ríen y le hacen chistes, pero el polaco sigue impávido y hasta orgulloso de que la historia haya salido publicada en el New York Times, y cree que las bromas de sus compañeros del taller muestran que son envidiosos de su «suerte».

Estos ejemplos citados, entre otros muchos que se pudieran ofrecer, perfilan algunos aspectos de la comicidad que encontramos en las ficciones de Ayala, una comicidad auténtica, que logra la plena risa o sonrisa al mismo tiempo que saca otras perspectivas más profundas e inquietantes. El humorismo es un aspecto esencial de la existencia, pero colinda con otros, como indican las ya citadas palabras de Requena: «Algo absurdo de veras, cómico, indignante, no sé». La tontería, la flaqueza y el error también tienen su lado gracioso, grotesco o absurdo, como vemos en el título De raptos, violaciones y otras inconveniencias. Al final de El fondo del vaso, José Lino Ruiz ofrece su concepto del sentido tragicómico de la vida: «No hay remedio: esta vida es una comedia de las equivocaciones; un drama de las equivocaciones: una tragedia; una tragicomedia». Semejante observación evidentemente animaba la primera novela de Ayala: Tragicomedia de un hombre sin espíritu.

En la ya citada carta literaria que aparece en la introducción de Mis páginas mejores, Ayala se refiere a las tradiciones [189] del satírico y del moralista que escriben para «castigar -riendo o rabiando- los vicios, errores y locuras del mundo en torno», y explica su propia orientación al implicar e inquietar al lector, y al mismo tiempo complicarse en los problemas tratados. Los dos polos tradicionales de la risa y la rabia también tienen su lugar en la creación novelística de Ayala, que no pretende castigar, sino retratar imaginativamente los errores del mundo en torno. Las ventanas trascendentales que Ayala nos abre en la comicidad de sus ficciones hacen que, riéndonos nosotros y riéndose él de las

flaquezas humanas, todos -autor y lector- nos sentimos complicados en esta frágil condición humana que compartimos. La «novela ejemplar» también puede ser cómica.

PERSPECTIVA Y PUNTO DE VISTA

Varios ensayos en que Ayala examina cuestiones de perspectiva y punto de vista tienen resonancias en su obra imaginativa. Es arriesgado, sin embargo, apuntar a la observación de cierta técnica en otro autor como inspiración previa a su propia creación porque igualmente puede ocurrir que se fije en el manejo de ciertos recursos estilísticos porque él los ha utilizado ya. Y, en realidad, la cronología no importa tanto como el hecho mismo de revelar simpatías y sensibilidad afines hacia el empleo de la técnica literaria por otros autores.

Las posibilidades que ofrecen determinados puntos de vista para alterar la realidad objetiva a través de los personajes, cuya conciencia la percibe, llaman la atención a Ayala en dos estudios que aparecen en *Realidad y ensueño*. El primero trata del poema de Cervantes titulado «El túmulo», cuyas primeras estrofas presentan un retórico elogio al monumento a Felipe II; pero [190] de pronto nos damos cuenta de que todo ha sido la tirada fanfarrona de un soldado, porque otro sujeto, al oír el desmesurado elogio, nos trae el desengaño: «Esto oyó un valentón, y dijo: 'Es cierto / cuanto dice voacé, señor soldado. / Y el que dijere lo contrario, miente'». Ayala traza los efectos conseguidos cuando el lector descubre que el punto de vista ofrecido es el de un soldado fanfarrón, acompañado en ese momento de un valentón: nuestros ojos descienden desde lo alto del túmulo hasta la figura del soldado, y cuando la otra figura ínfima le replica, en el desengaño que sufrimos, el monumento mismo se nos viene al suelo y se disuelve en la «nada», que es la última palabra del poema.

Ayala prueba semejante técnica en «Un cuento de Maupassant», que empieza con lo que parece ser una conferencia altisonante y erudita acerca del uso de argumentos «pertenecentes» a otros autores. Pero de pronto, viene una interrupción del discurso por parte de un narrador, que nos deja ver de quién y de qué se trata: «Nuestro ilustre amigo sonrió, satisfecho de su tirada; bebió un largo trago de cerveza y chupó su pipa». Este comentario provee la transición a la anécdota chismosa que nos contará el «ilustre escritor» sobre el pobre filósofo Antuña; ya hemos descendido del terreno altamente intelectual de la teoría literaria, planteada al comienzo, al ambiente trivial y cotidiano de la cerveza, las pipas y los chismes.

En el otro estudio aludido, «El espacio barroco: Cervantes y Quevedo», Ayala nota cómo el punto de vista presenta el espacio, no como una realidad objetiva, sino como apariencia vana, en el romance de Quevedo titulado «Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el príncipe de Gales». Quevedo pone el relato en labios de «Magallón el de Valencia», quien describe la [191] fiesta a otros dos maleantes. Como el poeta nos hace presenciar las fiestas reales a través de un sujeto íntimo, consigue que el espectáculo se aleje socialmente y al mismo tiempo físicamente porque Magallón ha trepado a un palo en lo alto de un tejado, y su descripción desde esta atalaya da la impresión de mirar la plaza de

toros con unos prismáticos al revés. Todo se ve distante y remoto, y los toros se ven chiquititos como palilleros.

Pero no se trata de una mera cuestión de distancia. El espectáculo no aparece frente a nosotros en una representación objetiva más o menos próxima, sino subjetivamente ligado a nuestra posición de observadores. Lo vemos por los ojos de Magallón; y sabemos cómo éstos se han echado a rodar desde los canales del tejado hasta despeñarse la vista en el coso, cambiado así en fondo de un precipicio. Hay un movimiento vertiginoso con el cual el espacio se despliega como serpentina de carnaval, de arriba a abajo, en un juego ilusionista: abajo, los toros con sus garrochas son torillos de mesa erizados de mondadientes, mientras que arriba el espectador recibe, a su vez, desde lo más alto, la persecución agobiante del sol de agosto....

Este estudio tan perceptivo del manejo del punto de vista para cambiar la perspectiva, revela el interés de Ayala en el papel y la posición del personaje por cuyos ojos el lector ve el espectáculo. Ayala está siempre muy consciente de la cuestión del «narrador-espectador» en la ficción, y en sus novelas reiteradamente utiliza la conciencia de un personaje ínfimo para presentarnos ciertas perspectivas de la realidad. A veces el narrador-espectador se nos presenta al principio del relato, caracterizándose y explicándonos sus antecedentes, pero otras veces nos sorprende al final con su presencia inesperada para dejarnos saber que en realidad no hemos estado presenciando la historia de primera mano. El comentario tardío del narrador al final de «El [192] prodigio», por ejemplo, nos hace ver de repente que todo el relato es de su elaboración y punto de vista.

Notamos dos casos en que la perspectiva depende marcadamente de una determinada posición en el espacio. El primero ocurre en Muertes de perro, con el narrador Pinedo, cuyo punto de vista es desde atrás. Como la gente considera muy insignificante al tullido en su sillón de ruedas, no se cuida de impresionarle; proyectando para adelante su lado positivo, todos dejan que Pinedo les observe su lado descuidado y negativo:

Reducido por mi enfermedad al mero papel de espectador, desde mi butaca veo, percibo y capto lo que a otros, a casi todos, pasa inadvertido. Son las compensaciones que la perspectiva del sillón de ruedas ofrece al tullido. ¿Se imagina a un ratón que, asomado a su agujero, o a un canario en su jaula, pudiera tomar nota de cuanto, descuidadas, hacen y dicen las gentes? Quieto en un ángulo del café, mientras los demás van y vienen, o instalado acaso tras los jugadores de billar que, al inclinarse para perfilar con esmero sus carambolas, me muestran el fondillo de sus pantalones, he corrido yo más mundo, y más cosas he visto, que otros apurándose, desalados, de un lado a otro.

Uno de los trozos dialogados que forman «Un ballo in maschera» presenta la perspectiva de un borracho tirado debajo de una mesa, desde donde observa de cerca las patas de la mesa y dos piernas de mujer que le hacen pensar que su dueña será una vieja asquerosa. También ve los muchos pares de pies que pasan al compás de la música, y observa la mano de la vieja, llena de sortijas, rascarse el muslo. La deformación creada por el punto de vista desde abajo aumenta las piernas, los pies y la mano de la vieja a dimensiones desmesuradas, creando una configuración del espacio opuesta a la vista de Magallón desde arriba en el citado poema de Quevedo. [193]

También hay elementos de Perspectivas desde abajo en «El Inquisidor», quien, en su pesadilla, está colgado de los pies en el sótano, observando a Antonio María Lucero, y en el «Diálogo de los muertos», el diálogo soterrado de los que están «comiendo tierra» expresa su visión del mundo de arriba, donde «toda la geografía es cementerio».

La primera novela larga de Ayala, Tragicomedia de un hombre sin espíritu, ya emplea una variedad de puntos de vista y escorzos creados por el recurso del hallazgo de un manuscrito, técnica utilizada posteriormente en «El Hechizado» y Muertes de perro. Las observaciones de Ayala sobre los escorzos del Quijote apuntan a algunos de los efectos que una variedad de perspectivas pueda rendir:

Es el mismo arte jugado en la presentación y manejo de los personajes centrales, a quienes se contempla desde las más diversas perspectivas, y cuya realidad resulta de relieve mediante los cambiantes enfoques. Si recordamos que, ya en marcha las aventuras de Don Quijote, éstas son remitidas a la traducción de un manuscrito arábigo, dudoso a veces, interrumpido en un punto; y que la lucha con el Vizcaíno se corta para reaparecer inmovilizada en una estampa con epígrafe al pie... Lo que hace entonces no es más que asomarnos a su creación por un nuevo ángulo, cosa que desde el comienzo ha venido haciendo incalculablemente, y con ello, agregar todavía un pequeño toque destinado a desprender la figura del héroe de todo marco literario; pues al multiplicarse los enfoques sobre su realidad, ésta adquiere la evidencia de lo sustantivo.

Cambiar de perspectiva en la creación imaginativa, pues, ayuda a dar la sensación de una concreta y sustantiva realidad, alejando los sucesos contados de la presencia inmediata del autor, al encuadrarlos dentro del punto de vista de diversos personajes [194] ficticios. Para lograr estos efectos, no es necesario que un narrador presente los hechos del relato en la primera persona, pero el empleo insistente de este punto de vista en las ficciones de Ayala nos hace pensar que él se siente más a gusto en el uso del «yo» apócrifo, quizás por algunas de las razones que sus estudios literarios ofrecen.

En su ensayo «Formación del género 'Novela picaresca': el Lazarillo», Ayala examina el enorme significado del paso desde el autor omnipresente y omnisciente hasta la creación de un personaje-narrador por cuya conciencia la realidad objetiva se filtra y se configura:

Con esto se han trastocado todos los valores; ahora lo que más importa no es aquello que acontece, sino a quién le acontece. El yo autobiográfico que emerge ahí con enorme energía en la primera palabra del prólogo es ya por lo pronto, una creación genial del autor del Lazarillo, quien con ella sitúa su novela en la perspectiva única de un individuo concreto, para hacernos contemplar el mundo a través de su conciencia activa. Ha desaparecido el narrador impersonal, distante, objetivo. El que ahora habla nos contará cosas más o menos curiosas, nuevas o notables, que tal vez nos entretengan, que quizás nos enseñen. Pero si se apoderan de nuestra atención y llegan a apasionarnos, es porque esas cosas son el material de que está hecha su vida .

Así que la fingida autobiografía de una persona que se nos presenta situada en un lugar preciso del mundo, establece un punto de vista concreto desde el cual todos los

acontecimientos serán percibidos. Ayala señala un efecto imprevisto que logró el carácter tan bien delineado de Guzmán de Alfarache: Mateo Alemán había esperado que las peripecias de su protagonista-narrador suscitaran en el lector el desprecio del mal y el acatamiento a la doctrina ilustrada mediante su conducta. Pero el antihéroe Guzmán atraía más el interés y la simpatía de los lectores, [195] mientras que quizás se pasaba por alto la doctrina que sus peripecias debían mostrar: «Su lamentable destino, lejos de edificar o escarmentar, despierta simpatía y concita una suerte de identificación, ya que, en definitiva, es un destino humano frente a la implacable severidad verbal de los predicadores».

El empleo de la primera persona es una de las técnicas literarias que mejor consiguen impresionar con una concreción de vida humana singular. La primera persona establece en seguida un tono de confesor y confesado que crea una sensación de intimidad entre el personaje ficticio y el lector. Aun cuando no se trate de un narrador, el «yo» puede afirmarse en los diálogos y monólogos de los personajes.

En *Razón del mundo*, Ayala comenta la importancia radical del concepto filosófico de Descartes acerca del yo pensante como conocedor de la realidad, y también otro aspecto del énfasis en la primera persona -el individualismo implícito en la afirmación del «yo». Ayala considera este individualismo un rasgo particularmente hispano; el hecho mismo de que los extranjeros, tanto como los españoles, hayan discutido el carácter individualista de la cultura española insinúa su existencia como rasgo típico de su temperamento. En su breve análisis del individualismo hispano, Ayala observa que en su ámbito no se ve en el prójimo a un individuo como miembro de una colectividad, a quien se debe respetar como tal, sino a un hombre concreto. La amistad es ley suprema, y en la enemistad, las relaciones de hombre a hombre son directas e íntimas. Esta última observación nos hace pensar en el teniente Santolalla de «El Tajo» y su preocupación por haber dado muerte a un hombre frente a frente en el viñado. La relación entre el individualismo del «yo» como eje de la vida española y el «yo» como eje narrativo en las ficciones de Ayala no es difícil de percibir: [196]

El tono vivaz hasta lo fatigoso y abrumador de nuestras relaciones sociales proviene de esta siempre renovada toma de contacto entre individuos concretos, entre exasperados «yos», actitud fundamental que reposa sin duda sobre la idea básica de que el «yo» de cada uno es el centro y la medida de todos los valores.

La insistencia sobre el «yo» en la narrativa de Ayala también responde a la visión ética que inspira su novelística porque acentúa al individuo como ser responsable en un mundo donde la técnica tiende a reducirlo al anonimato:

Este individualismo radical, salido no de una ideología sino de una concepción del mundo, tiene también grandes virtudes. La principal es que inclina a tratar siempre al hombre como un sujeto moralmente responsable en lugar de utilizarlo como un medio o instrumento para fines supuestamente superiores.

Estas citas ayudan a explicar en parte el repetido empleo de la primera persona en sus novelas, para presentar en ellas una «siempre renovada toma de contacto entre individuos

concretos, entre exasperados 'yos'» y para indicar la importancia fundamental del individuo consciente y pensante como un ser moralmente responsable.

No reseñaremos aquí los múltiples «yos» en las ficciones de Ayala, porque haría falta un minucioso estudio de cada obra en particular; basta por ahora señalar su gran número y variedad. En una sola novela, *Muertes de perro*, por ejemplo, hay una cantidad de «yos», como núcleos de distintas percepciones de la realidad. En la primera persona Pinedo cuenta las peripecias de otros personajes y de sí mismo, presentándose ante nosotros como narrador-historiador; y, en la primera persona, Tadeo Requena [197] escribe sus memorias, María Elena confía sus cuitas en un cuaderno escolar, la esposa del difunto Senador Rosales escribe cartas a la abadesa, quien se las contesta, y el Ministro español envía sus comunicaciones a España. La forma de expresión que predomina en la novela es el monólogo; así también en *El fondo del vaso*, donde el monólogo, escrito en la primera parte de la novela y pensado en la tercera, nos da acceso a la interioridad del protagonista sin la intervención de un autor omnisciente.

Generalmente, un autor establece una distinción entre un narrador-espectador impersonal y un narrador-protagonista que presenta su autobiografía ficticia. Ayala, sin embargo, explota un juego con el punto de vista, entregándonos al comienzo la figura de un narrador que se cree impersonal y al margen de los acontecimientos, pero quien se implica en ellos sin darse cuenta siquiera. Creemos que este fenómeno, que ocurre en *Muertes de perro* de un modo muy claro, no es mero juego literario, sino que tiene que ver con un problema que Ayala señala en *Razón del mundo*: que el pensamiento no evoluciona independientemente, porque las circunstancias ambientales pueden determinar una dirección intelectual hacia la decadencia o hacia la renovación. Como la actividad del intelectual se desenvuelve dentro de la sociedad en que vive, es difícil que mantenga un punto de vista independiente en cuanto a la tarea de reajustar e interpretar una situación nueva. ¿Cómo puede él organizar en forma racional la irracionalidad del mundo en que se encuentra inserto?

Cuál sea el más adecuado puesto de observación para estos fines dentro de la sociedad, es cosa que depende en mucho de la estructura concreta de ésta. En principio, cabe afirmar que la posición mejor será la del miembro de la clase o grupo dirigente situado un poco al margen de la participación activa en el gobierno social, de modo tal que, pudiendo dominar con la vista el panorama completo, no tenga su interés vital empeñado con exceso en el juego de las fuerzas, y pueda disponer al mismo tiempo de la holgura indispensable para consagrar su atención a [198] cuestiones teóricas. Ello no quiere decir, sin embargo, que una poderosa vocación no sea capaz, eventualmente, de sobreponerse a las condiciones más adversas.

Esta cita, en efecto, describe el puesto de observación a que aspira Pinedo, el narrador de *Muertes de perro*, quien se precia de su alta misión de historiador, explicándonos que goza de un puesto de observación al margen de los acontecimientos, particularmente adecuado a causa de su parálisis física, al mismo tiempo que su parentesco con el difunto General Malagarriga y su amistad con el viejo Olóriz le permiten dominar con la vista el panorama del gobierno. Otra cita acerca de los intelectuales en *Razón del mundo* nos hace pensar que hasta la parálisis de Pinedo es simbólica: «Lo cierto es que el intelectual mismo

está preso, agarrotado en la crisis, paralizado por ella; que su propia conciencia está en crisis». Pinedo cumple con los requisitos que Ayala establece para un intelectual que quiera mantenerse independiente en una sociedad en estado de crisis; busca la perspectiva de un observatorio social independiente que «es la única que permite descubrir la conexión que siempre existe y no puede dejar de existir, entre convicciones intelectuales e intereses prácticos -una conexión que, dándose en estrechísima unidad vital, pasa inadvertida para el sujeto». Ayala explica cómo la disensión intelectual en una sociedad radicalmente agrietada alcanza hasta las raíces del pensamiento, y la denuncia del contrario llega a ser desenmascaramiento de sus intereses. Este proceso puede desembocar en un fin desastroso para el intelectual -«el descubrimiento de que también las convicciones propias están condicionadas por intereses prácticos, y el desconcierto mental consiguiente». El pensador que no esté [199] consciente de la realidad concreta que alimenta su pensamiento y de la posibilidad de su propio interés, se está engañando con un «tipo de pensamiento espectral, que funciona en el vacío y se nutre de la sombra de una vida ajena, recusando su falsificación histórica».

Todo esto explica el cambio que ocurre en Pinedo y su implicación en la general degradación de su ambiente. Al comienzo de la novela, Pinedo tiene mucha fe en su misión de escribir para servir de «admonición a las generaciones venideras y de permanente guía a este pueblo degenerado». Valiéndose de su parálisis física para mantenerse alejado de los acontecimientos, dice que va a establecer el verdadero alcance y cabal sentido de cada suceso; se afirma como narrador-espectador independiente. En el capítulo XII, sin embargo, se permite el lujo de divagar un poco, y describe su actuación al haber denunciado al periodista español Camarasa, dando lugar a que lo asesinaran. En efecto, Pinedo «se nutre de la sombra de una vida ajena» -la de Tadeo Requena-, creyendo que él mismo, como narrador impersonal y objetivo, funciona en el vacío. Pero a partir del capítulo XVII, al advertir el peligro en torno, Pinedo empieza a asustarse; el último sentimiento humano está desapareciendo, nos dice, y sus apuntes se dan cada vez más desordenados y caóticos. A lo último, siente todas sus ilusiones, proyectos y glorias de historiador venirse a tierra como un castillo de naipes cuando Olóriz indaga acerca de por qué anda buscando datos y a quién vende sus apuntes. Como Tadeo Requena, él también asesina a un jefe político (a Olóriz), a impulsos del miedo, y esta coincidencia, entre otras, nos hace pensar que quizás Pinedo hubiera querido ser como Tadeo Requena si su invalidez no lo hubiese impedido. Efectivamente, los dos tienen mucho en [200] común: son escritores clandestinos y tipos que muestran frialdad y sarcasmo. Pinedo censura en Requena algunos de sus propios defectos de carácter, y hemos de sospechar que sus denuncias son motivadas en parte por envidia, siendo meros disfraces de sus propios intereses, con lo cual se ilustran las observaciones ya citadas de Razón del mundo.

Tadeo Requena también se cree buen observador, pero se engaña igual que Pinedo. «¡Ah, si la gente supiera observar, muchas sorpresas no serían tales, y más de uno podría parar a tiempo el golpe, o esquivarlo!», dice Requena sentenciosamente. Pero aquí otra vez, el que se cree buen observador se encuentra protagonista, y por si esto no fuera suficiente -también asesino-.

Otros narradores que se creen meros espectadores intelectuales sin darse cuenta de que se han contagiado del ambiente absurdo que pretenden captar en sus narraciones, son el de «El Hechizado» (un erudito) y el de «Historia de macacos» («persona muy leída»).

Esta cuestión es una constante en la obra narrativa de Ayala, presente ya en la Tragicomedia de un hombre sin espíritu, de 1925, cuando el padre de Miguel Castillejo sostiene en una conversación con don Ismael la dificultad de que el intelectual se mantenga alejado de los acontecimientos que llenan su medio ambiente:

El filósofo es un producto de la sociedad de su tiempo. Ésta, al rodearle, siembra en su cerebro, que es la tierra fértil, los gérmenes cuyo producto presenta él luego, devolviéndolo a la sociedad como cosas nuevas. Esos gérmenes son sucesos, fenómenos históricos y sociales, etc., fruto a su vez de otras ideas sembradas antes y germinadas ya. [201]

Un aspecto de la narración en la primera persona que evidentemente atrae a nuestro autor es jugar con la ambigüedad entre narrador y autor, como hemos señalado anteriormente (véase nuestro primer capítulo). Hemos de entender que los «yos» ficticios no coinciden con el «yo» del autor, pero al mismo tiempo, «no son tan precisas, bien lo sabemos, las fronteras entre la experiencia viva y la creación poética, por cuya razón pudo decirse que toda novela es autobiografía». ¿Cómo explicar esta actitud frente a otra afirmación de Ayala, de que «no creo necesario hacer de nuevo y una vez más la reserva de que la obra de invención literaria en modo alguno debe tomarse por expresión directa de las posiciones reales del escritor»?.

Javier Martínez Palacio ha notado con gran perspicacia la preocupación de Ayala por mantener la guarda de su intimidad, y cita el prólogo de Cazador en el alma: «Me reservo el derecho a la intimidad -el primero entre los derechos del hombre»

Vemos la insistencia de Ayala en emplear la primera persona en sus narraciones como un esfuerzo consciente por mantener intacta su intimidad: le permite escurrirse de una identificación específica con los múltiples «yos» de sus obras ficticias. Quisiera emular el fenómeno que ha observado en Cervantes -ser transparente y ambiguo a la vez-, transparente y sincero en la visión del mundo aportada en sus obras, y ambiguo en cuanto a su persona y las experiencias vitales que nutren sus novelas. Creemos que Ayala ve en Quevedo un modelo de hermetismo a los efectos de defender su íntima persona contra las indagaciones, de los lectores; por eso mismo, Ayala vuelve una y otra vez a examinar [202] su obra y tratar de descubrir la personalidad del autor del Buscón. Lo que impresiona a Ayala es que Quevedo, sin habérselo propuesto, y quizás por descuido, deje traslucir algunas indicaciones personales: en particular, su sentido del pudor, evidente en los inexplicables accesos de vergüenza que experimenta el desvergonzado don Pablos:

Quiero decir que, forzado por las exigencias de un género narrativo cuya materia no es otra sino la estofa del vivir, se traiciona y deja algunas rendijas a través de las cuales podemos escrutar dentro del alma, tan hermética, del personaje real don Francisco de Quevedo y Villegas, cuya fuerte y siempre alerta intelectualidad suele recatarnos con cautela suma a su yo secreto.

Ayala distingue entre los autores que inundan a sus personajes con su «yo», como hace Unamuno, y los que los mantienen casi completamente fuera de su intimidad: «Hay escritores transparentes, a través de cuyo estilo, de cuya invención poética, se asoma el hombre en demanda de nuestra simpatía, y hay escritores recatados, que hurtan el bulto y se nos escapan de entre las manos». Propone a Lope de Vega como ejemplo de los primeros: Calderón y Quevedo como ejemplos de los segundos. Quevedo, más que ningún otro escritor, quiso poner barreras entre su intimidad y nosotros por medio del lenguaje denso, turbio y aislante, y una máscara grotesca. La explicación de esta actitud que ofrece Ayala es muy significativa: «Y bien podemos sospechar que quienes así se hurtan y ocultan del prójimo han de ser almas extremadamente sensitivas, cuya delicadeza les hace temer cualquier contacto». Si Quevedo desanima todo intento de aproximación al recinto de su intimidad, es porque ésta es demasiado tierna y vulnerable. [203]

En la obra imaginativa de Ayala podemos percibir sus ideas en torno a ciertos problemas vitales y también su visión del mundo, pero encontramos que el autor interpone una barrera casi impenetrable para proteger su íntimo ser, pues se ha dado cuenta de que hasta un autor tan hermético como Quevedo es capaz de un descuido. En este momento no vamos a buscar una «semblanza de Ayala» a través de sus ficciones, cazando semejantes descuidos, aunque el tema es bien sugestivo, a pesar de los enormes riesgos de tal proyecto («Y bien conocidos son los peligros de exploraciones tales, las celadas que encuentran, los equívocos a que suelen dar lugar»). Por ahora, solo queremos señalar su insistencia en el empleo del «yo» autobiográfico ficticio, no sólo a los efectos anteriormente indicados de conseguir una variedad de perspectivas y establecer una conexión directa con el lector, sino también para dejarse ocultar detrás de estos múltiples «yos» que se nos dan como ficticios.

No hay que tener tanto recato cuando se trata de un «yo» fugaz y mínimo en cuanto a su actuación en la obra, como en «El prodigio», «El rapto», «La vida por la opinión», y «Un colega desconocido». Pero en los relatos en que el narrador llega a ser verdadero protagonista, es evidente que Ayala pone mucho cuidado en su elaboración del «yo autobiográfico» para alejarlo de su propia intimidad. Generalmente, su procedimiento es presentar un «yo» de tipo ínfimo y despreciable: vulgar, impotente, tullido, estólido o antipático. En su proemio a La cabeza del cordero, el autor caracteriza a varios de sus narradores que son a la vez protagonistas: «el yo de El mensaje, mezquino, vanidoso y lleno de envidia; el yo de El regreso, sano de alma, astuto, y un tanto brutal; el yo de La cabeza del cordero, inteligente, cínico, burlón, canalla...». En cambio, el protagonista [204] de El Tajo no es nada ínfimo; es un «burgués cultivado, capaz de análisis finos y de sentimientos generosos», y éste es el único cuento del volumen que no está escrito en la primera persona. Todos los «yos» creados por Ayala tienen sus defectos, pero son defectos muy humanos, o mejor dicho, humanizantes. Ponerlos en evidencia es subrayar la condición auténticamente humana de los personajes, y al mismo tiempo, es un medio eficaz de evitar que el lector identifique a éstos con el autor.

Días felices, en cambio, produce la sensación de una estrecha relación entre sus narradores-protagonistas y el autor, acentuada por el tono lírico que da la impresión de evocaciones nostálgicas. Este efecto se nota más en los cuentos que tienen que ver con

recuerdos infantiles, porque los narradores adultos conservan la vulgaridad de los de las obras anteriores que hemos citado. Como los relatos de *Días felices* se nos dan por ficción, hemos de considerarlos como tal y apreciar esta vertiente lírica de Ayala como una creación sumamente lograda cuando puede dar la sensación de pura vivencia autobiográfica. Al elaborar «*Latrocinio*», «*A las puertas del Edén*», y «*Lección ejemplar*», Ayala pone en práctica una observación sobre el punto de vista en el *Lazarillo*: «Con arte muy sutil se combinan ahí las dos visiones, del adulto actual y del niño evocado, trayendo al presente un pasado del que no se ha desvanecido la fresca fragancia». Esto es lo que Ayala hace en los citados relatos, empleando un diálogo de evidente tono infantil dentro de la estructura de evocaciones que proceden del narrador adulto. Como los recuerdos de la infancia de Miguel Castillejo en la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, los de estos cuentos están «impregnados de una dulzura que no excluye las negras tintas». [205]

Se establece el punto de vista de un adulto en las primeras palabras de «*Lección ejemplar*» con el contraste de «mis tiempos» con la actualidad. El narrador adulto presta una gran ternura a la experiencia recordada, refiriéndose a sus «seis añitos». El narrador logra captar con frescura la perspectiva de la infancia que Ayala describe en sus «*Puntualizaciones*» en *La crisis actual de la enseñanza*. Es la perspectiva dinámica de llegar a ser adulto, porque el íntimo ser del niño pide salir de su despreocupada felicidad y entrar activamente en el mundo histórico de los mayores. Las evocaciones infantiles de *Días felices* son pasos en esta trayectoria vital.

Al estudiar el *Lazarillo*, Ayala, con la percepción de crítico que es a la vez creador de ficciones, se fija en un repentino cambio de perspectiva que conlleva mucha significación. Se trata del paso desde la primera persona a la tercera para referirse a sí mismo *Lazarillo* en el relato del golpe que el ciego le asestó con el jarro de vino: «lo dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada de esto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo con todo lo que en él hay, me había caído encima». Comenta Ayala que con esta admirable transición, se proyecta hacia fuera el personaje y se desdobla sobre sí mismo en cuanto objeto de compasión -«el pobre Lázaro»-, revelándose el movimiento de sus emociones e invitándonos a entrar en el seno de su intimidad. La conciencia de *Lazarillo* se nos muestra ya capaz de tomar distancia para considerar su propia vida y persona como criatura de Dios y prelude su capacidad de compadecer al prójimo revelada en el episodio con el escudero.

En un relato publicado casi al mismo tiempo que este estudio sobre el *Lazarillo* a que nos referimos, Ayala emplea el aludido [206] recurso del paso repentino desde la primera persona a la tercera: El narrador de «*Fragancia de jazmines*», rememora cómo había conocido a la amante que luego se separó de él:

Dije a la encantadora dueña de casa alguna cortesía, y la vi ruborizarse de placer. Como joven esposa, se complacía -cualquiera hubiera podido darse cuenta- en su casa bonita, en su papel de dueña y anfitriona, en los amigos reunidos allí con tan ostensible alegría, y hasta en la presencia inesperada de este forastero -yo- que uno de ellos le había llevado; de este señor que, en aquel momento del saludo, reteníéndole un poco la mano, exageraba lo feliz de la oportunidad y ponderaba el gran honor, etc. Escaparse ahora, a los

pocos meses de habernos conocido, conmigo, con aquel señor forastero que le hiciera ruborizarse de gusto... .

El repetido cambio de persona subraya el desdoblamiento hacia el pasado, que el narrador es capaz de percibir ahora con cierta objetividad.

Esta, sin embargo, no es la primera vez que Ayala emplea un cambio de este tipo, pues ocurre en narraciones anteriores también. El narrador de «El regreso» se imagina lo que pensaría Abeledo si lo viera y se objetiva como «su amigo de siempre, que le había inferido el imperdonable agravio de desairar sus expectativas al abstenerse de pedir la blanca mano de su señorita hermana, dejándola para vestir santos...». En Muertes de perro, Pinedo se da cuenta del peligro que lo acecha y dice: «-¡Ay de mí! ¡Ay de mis proyectos, de mis glorias de historiador! ¡Pinedito infeliz! ¡Cuántas ilusiones vanas te hacías!». Como Lazarillo, Pinedito se desdobra sobre sí mismo [207] en ese momento en cuanto objeto de compasión, agregando una persona más: la segunda familiar. Hasta Tadeo Requena llega en un momento a verse desde fuera: «¿Qué razón puede haber -me preguntaba entre sorbo y sorbo- para que yo, Tadeo Requena, el hijo de la difunta Belén Requena, ilustre matrona del poblado de San Cosme, esté aquí, sentado en esta oficina, dentro del Palacio Nacional...?». En «El As de Bastos», éste repite las palabras de Matilde, «¡Pobre Bastos!», para luego volver a expresarse en la primera persona al recordar su pasado.

Pero donde Ayala consigue una verdadera orquestación de las personas y perspectivas es en las últimas páginas de El fondo del vaso. José Lino, en su absoluta soledad en la prisión, se expresa en la primera persona; sin embargo, como es su propio destinatario, a veces se dirige a sí mismo en la segunda persona, y otras veces, contemplándose con compasión, habla de sí mismo en la tercera persona. En la historia que urde para razonar la situación que lo ha puesto en la cárcel, se ve como lo verán los otros, desde fuera, y en los momentos antes de gritar «miserere» (que significa «ten compasión»), reconoce que «el pobre hombre (que es un hombre de bien, después de todo) ha caído en el cepo». Luego se ve como destinatario de todo un monólogo, representándose una escena en que su esposa Corina le pide perdón y se reconcilian en la mutua comprensión de sus errores; «y de esta manera el pobre José Lino ya no se encontrará tan solo como ahora». En las palabras finales de la novela: «¡Que Dios nos ampare!», todas las personas se unen en el objeto de compasión «nos» mostrando la solidaridad que siente José Lino con la desdichada Corina, y pareciendo implicarnos a nosotros, los lectores (y quizás al autor también) en una común desventura. Vemos [208] con qué arte magistral, en torno a un solo personaje, se despliegan las personas de la narración y se multiplican los enfoques sobre la realidad.

NOVELA Y «NOVEDAD»

Como hemos indicado anteriormente, la función primordial de la novela para Ayala es la expresión artística de una visión de la realidad, cuya novedad depende de las dotes artísticas del escritor y de su interpretación de la realidad. El autor vierte en su obra un mundo que es suyo -una combinación de su propia interioridad y las circunstancias en torno, las cuales no sólo influyen en la concepción de la obra, sino que también pueden

afectar la posibilidad de su ejecución. La variedad en el arte es consecuencia de la subjetividad del escritor en combinación con la objetividad de las circunstancias; dado que Ayala concibe éstas como un factor cambiante y al individuo como otro factor igualmente cambiante, la novedad es inagotable.

En muchos ensayos, Ayala subraya el carácter inseguro de la vida humana y el carácter transitorio de las circunstancias históricas. La esencia de la historia es «que no admite repetición, que es rigurosamente irreversible»; «toda la vida humana es cambio, y... toda vida colectiva es cambio histórico-social». La historia animal es siempre igual; la sociedad animal no puede evitar la repetición de experiencias generación tras generación. En cambio la sociedad humana experimenta evolución y cambio a causa de la libertad del hombre, que puede efectuar alteraciones en la dirección de su vida individual y colectiva. La voluntad humana es el verdadero motor de la historia y fuente de una variedad infinita de experiencias, haciendo que la historia no se repita: [209]

Es muy sabido que la historia -contra lo que pretende el dicho corriente- no se repite. Precisamente porque no se repite es historia: lo que de tal la califica, como vida que es, es la nota de singularidad que concurre en sus contenidos, el carácter concreto, irrevocable y dado de una vez para siempre que tienen los acontecimientos objeto suyo.

Sin embargo, se producen en el curso de la historia analogías de situación, en que se funda el dicho vulgar de que la historia se repite. El entusiasmo hacia una época del pasado donde se buscan ejemplos para guiar la conducta en el tiempo actual es una función normal de la historia, pero en tiempos de crisis y decadencia cultural toma la forma de una imitación estéril. Aunque al final del ensayo «Alfredo de Vigny», Ayala pregunta: «Pero, ¿se repite la historia?», en esta actitud no hay verdadera ambigüedad ni contradicción; se trata de distinguir entre «repetición» y «analogía». Si la historia se repite, no hay posibilidad de progreso, porque el hombre se ve forzado irrevocablemente a confrontar los mismos problemas del pasado y ofrecer las mismas soluciones. Si la historia presenta al hombre actual situaciones análogas, el reconocer las diferencias entre la situación actual y la del pasado invita a buscar respuestas aptas para los problemas actuales, respuestas que quizás coincidan con las del pasado, pero quizás no. Este concepto está vinculado con la idea de Descartes, señalada por Ayala en El problema del liberalismo, de que el descubrimiento de la verdad es una actividad progresiva. Lo que en efecto sugiere Ayala es el libre examen del pasado como una actividad creadora, tan alerta a las diferencias como a las semejanzas.

Tal concepto de la historia se aplica también a la novela, que es historia apócrifa. Pero si se ha dicho erróneamente que la [210] historia se repite, en cambio, se ha insistido demasiado en que la novela no debe repetirse. Ayala señala esta tendencia en el nombre mismo del género llamado «novela»: «ficción y relato de hechos memorables o curiosos, abocada a la renovación continua que le impone el carácter transitorio de toda 'novedad'». Es un error, sin embargo, limitar el género al originario de «novedad» e insistir en ese aspecto, nos dice Ayala en su «Nueva divagación sobre la novela». Sus ensayos literarios y sociológicos parecen indicar que él asigna a la novela, como historia apócrifa que es, el mismo papel que al estudio de la historia verdadera; es decir, el libre examen del pasado, reconociendo la repetición de ciertos problemas comunes al humano vivir y al mismo

tiempo, las diferencias de cada momento histórico que quizás exigen nuevas soluciones. Observar analogías históricas requiere una visión abierta y creadora del pasado y plena conciencia de la variedad del acontecer humano.

La realidad social, nos dice Ayala en *El problema del liberalismo*, está sometida al proceso histórico que la hace fluida y sujeta a cambios. El individuo, que se encuentra inscrito en el marco de la sociedad y recibe de ella ciertas formas y tendencias del pensamiento, está sujeto a estos cambios también. Pero cada individuo en sí es un ser cambiante que en cierta medida puede influir en sus circunstancias con el ejercicio de su libertad. En el desarrollo de la novela, fue Cervantes quien reconoció este carácter cambiante del ser humano y las posibilidades que ello ofrece para el género novelesco. Ayala considera la gran innovación de Cervantes:

un nuevo modo de abordar poéticamente el tema de la existencia humana: enfocando el orbe de los valores universales desde la perspectiva del sujeto, entendido éste no cual punto firme e inmutable, sino, en cuanto tal sujeto, cambiante, diverso y, por [211] tanto, susceptible de percibir aquellos valores eternos en varias y alteradas constelaciones.

El contacto del individuo con su realidad circundante en el tiempo y en el espacio forma su «experiencia», que ineludiblemente ha de entrar de alguna forma en su obra creadora. La totalidad de la experiencia humana puede entrar en la novela en virtud de ser parte de la vida; incluye el cuerpo y el alma, los deseos, las necesidades, los instintos, los pensamientos, la imaginación, la fantasía, los recuerdos y los sueños, según indica Ayala en su estudio «Sobre el realismo en literatura con referencia a Galdós». Este autor, realista confeso, no se limita a los datos entregados por la experiencia sensible, sino que incluye una gran riqueza de experiencias subjetivas en sus obras. Unamuno aporta otra innovación a la novela, de inspiración cervantina -la integración de la realidad imaginaria con la práctica y del creador con sus criaturas; es decir, que borra las fronteras entre la experiencia imaginada y la vivida.

Dentro de la experiencia del artista hay elementos procedentes de la vida práctica, pero también elementos recogidos de la tradición literaria, porque los estudios y las lecturas forman parte de nuestras experiencias vitales. Una experiencia vicaria que procede de un libro, una película o una canción puede impresionarnos tanto como un incidente en que somos actores, y todo tipo de experiencia se presta a la elaboración novelística:

Entre los materiales que entran a componer una obra de complejidad tal como el Quijote podrían hallarse fácilmente ilustraciones, empezando por el verso de sus cinco primeras palabras, o aun por las del título, para cuantas clases de procedencia quepa imaginar; y sería inagotable tarea, digna de una bien empleada erudición, clasificar los elementos provenientes de los fondos últimos de la tradición cultural: temas mitológicos, bíblicos, religiosos [212] en general; del folklore universal; de la historia literaria: asuntos, formas y estilos diversos; o de obras literarias particulares y concretas; de la esfera de las otras artes; del campo histórico: realidad pretérita o presente; del acontecer cotidiano y vulgar, de las experiencias personales del autor, de sus sueños, de su mundo secreto de fantasía... .

En la elaboración argumental de los materiales de la experiencia, una novedad tan sorprendente que no quepa dentro de la común experiencia de los lectores queda calificada como increíble o inverosímil. El énfasis del realismo y el naturalismo en los datos comprobables de la realidad objetiva ha resultado en el desprecio de la inverosimilitud en la novela y en otros géneros literarios. Pero ocurre que la historia misma está llena de novedades inesperadas que llamamos «crisis», y a veces la historia está guiada por «la suerte ciega». Ayala examina varios casos tachados de inverosímiles en obras maestras de la literatura española. Defiende *La vida es sueño* contra los ataques de Menéndez y Pelayo basados en la falta de verosimilitud -intriga extraña y exótica, lenguaje fuera de lugar- alegando, por otro lado, la gran densidad psicológica de la obra, y afirmando que trasluciría la consistencia psicológica de los personajes aunque se reescribiera la comedia como una pieza «realista». En «Los dos amigos», Ayala examina las distintas maneras de que autores preocupados con la inverosimilitud del extraño deseo que a Anselmo le apremia, de poner a su mujer Camila a prueba en *El curioso impertinente* de Cervantes, han tratado de hacerlo creíble. Guillén de Castro cambia el argumento para que le resulte más comprensible a los espectadores, haciendo que Camila, antes de que la casaran con Anselmo, haya sido cortejada por Lotario. Así, opina Ayala, se ha creado «un contexto de verosimilitud [213] superficial a expensas de una verdad humana, psíquica y moral más profunda, aunque desde luego inquietante, y tanto que quizá el dramaturgo, como otros después, ha rehuido el tomar conciencia de ella». Ayala cita también la pretendida inverosimilitud del adulterio no consumado que ocurre en *El celoso extremeño*, indicando que «ese juicio sobre la inverosimilitud del desenlace revela más acerca de quienes lo formulan que acerca de la ancha, múltiple y flexible realidad de la experiencia vital». En todos estos casos, Ayala parece defender el derecho de sorprender las expectativas convencionales si se trata de encerrar verdades humanas más profundas.

Que Ayala no teme entrar en inverosimilitudes a veces con el fin de poder examinar problemas del humano vivir, queda patente en su prólogo apócrifo a *Los usurpadores*, donde él mismo llama la atención sobre un punto poco explicable; refiriéndose al viejo ayo en el cuento «El abrazo», dice que «quizá cuando lo siente el lector recordar ciertas escenas muy íntimas del rey con su querida se pregunte cómo podría el viejo favorito conocerlas así tan al detalle».

En las ficciones de Ayala, se traslucen algunas de las actitudes del autor en cuanto a la inverosimilitud en la historia y en la novela. El historiador Pinedo de Muertes de perro pondera la cuestión de la intervención del factor azar en la historia al presentar la noticia poco verosímil de que el coronel Cortina rodó escaleras abajo después de haber ultimado a Tadeo Requena, quedándose así prisionero de los de Olóriz. A lo largo de la novela, Pinedo se maravilla de las inesperadas vueltas de la fortuna: «¡Buena caja de sorpresas es el mundo...!», y nota que la suerte le ha deparado el manuscrito de Requena. Vemos [214] cómo al lado de algunos sucesos bastante previsibles, ocurre también lo inesperado, y tanto más en tiempos de crisis.

Ayala está muy consciente de que la inverosimilitud es tolerada en la vida, pero censurada en la literatura. El narrador de «*La vida por la opinión*» dice al lector que la historia que va a contar no es ficticia, porque reconoce que es una historia inverosímil, y se da cuenta de que «a la invención literaria se le exige verosimilitud; a la vida real no puede

pedírsele tanto». José Lino Ruiz, que está aprendiendo a escribir historia y expresarse literariamente en *El fondo del vaso*, también se fija en la dificultad de contar episodios increíbles, aun cuando sean auténticos:

Hay coincidencias pasmosas que de vez en cuando se producen en el terreno de la realidad, pero de las cuales no se puede echar mano para salir de un aprieto, porque resultarían inverosímiles y le llamarían embustero o chambón a quien quisiera aducirlas en su relato.

El teniente Harter de «Violación en California» advierte a su esposa que el caso que le va a contar quizás le parezca mentira o imposible. Esta actitud de Ayala al llamar la atención sobre la inverosimilitud de ciertos relatos es de influencia cervantina, y representa su interés por quitarle a la trama la importancia de su «novedad».

El narrador de «El regreso» también da vueltas al problema reconociendo la inverosimilitud de sucesos que él sabe que ocurrieron en verdad, y vemos en sus palabras lo que pudiera ser una meta novelística, cuando habla de «una especie de realidad superior, donde la habitual diferencia entre sucedido e inventado se perdiera, careciera de verdadero significado». [215]

Varias de las narraciones de Ayala se desarrollan dentro de un marco de inverosimilitud, en la forma de encuentros casuales que ocurren en «Encuentro», «The Last Supper», «El regreso», y «El As de Bastos». La inverosimilitud inicial de la ubicación de un episodio dentro de una situación sorprendente contrasta con la visión profundamente humana muy explicable allí encerrada. Ayala hace que aceptemos el encuentro imprevisto como una de tantas coincidencias que suele depararnos el destino, para recordarnos de nuevo el carácter inseguro de la vida.

En la actitud de Ayala hacia la historia y la ficción, se siente una tensión vital entre lo nuevo y lo conocido. El escritor de novelas forzosamente tiene que atenerse a ciertos elementos tradicionales, o mejor dicho, preestablecidos. El primero de ellos es el lenguaje mismo -las palabras, que son el material crudo de que se construye la novela. Las palabras ya contienen sus significados antes de ser empleadas en la obra literaria, tanto más si se trata de frases hechas y refranes. Las palabras no son un material neutral como son los sonidos para la música, el mármol para la escultura o los colores para la pintura, porque se presentan en la creación literaria ya provistas de un sentido preexistente. Este carácter «hecho» de los vocablos hace difícil una clara diferenciación entre forma y materia en literatura ya que las palabras que le dan forma también son su materia. El creador literario, entonces, siempre crea partiendo de elementos ya elaborados, no sólo en el habla de la vida real, sino también en otras obras literarias.

Las exigencias del género mismo, aun tratándose de un género tan amplio y flexible como la novela, ponen ciertos límites a posibles novedades. En «El arte de novelar en Unamuno», Ayala dice que la novela no se sujeta a preceptivas, pero que su [216] propósito de indagar el sentido de la existencia humana impone una determinación formal en cuanto al tiempo:

Puesto que la vida humana constituye tema de toda novela, ésta no podrá jamás eludir, por mucho que la disfrace o distuerza, la estructura cardinal de un despliegue cronológico, de una ordenación en el tiempo, sin la cual el fenómeno cuya íntima esencia se persigue no alcanzaría a representarse o suscitarse en la imaginación del lector... Sin esa ordenación en el tiempo, el contenido de su discurso resultará ininteligible, pues se refiere a hechos de conducta, a biografía, real o imaginaria (una distinción ésta que, desde luego, Unamuno consideraría infundada). Y cuantos alardes de ingenio, argucias y artificios ponga a contribución el novelista para eludir la forzosidad de la determinación temporal, conducirán, si son afortunados, hacia maravillas de finura técnica, pero a la postre no le habrán bastado para salirse con su intento. Escamotear la tensión en el tiempo que es inherente a la vida humana implica, en definitiva, renunciar a la novela.

Refiriéndose a los esfuerzos de Azorín por anular o inmovilizar el tiempo, Ayala dice que así no puede haber novela, sino estampas. En sus propias ficciones, Ayala varía la cronología de línea recta con saltos temporales o altera el ritmo del tiempo para dar la impresión de suma lentitud o de movimiento vertiginoso. En *Historia de un amanecer* (1926), el joven autor evidentemente se siente obligado a ofrecer explicaciones por un retroceso temporal en una novela de tipo «realista», que contrasta fuertemente con su regodeo en el salto temporal y pleno dominio de la técnica en obras posteriores. En la citada novela, el autor interviene y explica entre paréntesis que:

(Es conveniente para mejor inteligencia de la presente historia y explicación de la -hasta ahora- sorprendente presencia en la Academia del desconocido Crisanto, dejar en este punto -aunque tan sólo provisionalmente- la narración de los hechos y remontarse [217] en su curso, como en el de un río, cuatro o cinco días, para asomarse a ellos desde otra perspectiva.

Supóngase, pues -que en esto no hay mal para nadie-, no transcurridos los dichos cuatro o cinco días cuando el capítulo que viene a continuación da comienzo).

En «Cazador en el alba» (1929), el tiempo psíquico interrumpe el fluir del tiempo claramente cronológico. Ayala nos precipita de un nivel temporal a otro en sus narraciones, pero nunca se dejan de sentir la tensión temporal y la impresión de vida que ocurre en el tiempo: «Se trata de un procedimiento primario, impuesto por la necesidad de hacer inteligible algo que, como perteneciente a la vida humana, se realiza en el tiempo». Se puede abandonar la tensión en el tiempo únicamente si el propósito del autor es presentar la vida humana precisamente como ininteligible o absurda.

A través de los años, se ha formado lo que llamamos la tradición literaria, que es la acuñación de tipos «tradicionales» de narrativa y su empleo sucesivo. Ayala no trata de buscar novedad en cuanto al género -o «no-género»- novelesco; la originalidad para él está en la muy personal visión que allí encierre su autor. Se propone el ejemplo de Cervantes, cuya producción representa una síntesis de las formas «hechas» de su época, infundiéndoles nuevas posibilidades:

Frente al agotamiento de los géneros y de los estilos correspondientes, un escritor de hoy propendería a volverse de espaldas a la «literatura», a hacer de ella tabla rasa, más aún: a negarla, y buscar la originalidad para su creación poética en las fuentes mismas de la

vida. En efecto, esa es la actitud de los innovadores actuales, y no sería cosa de discutir aquí sus resultados. La revolución literaria cumplida por Cervantes procede a la inversa: pone a contribución las formas exhaustas, y las emplea como material [218] de construcción para levantar un nuevo edificio, creando con él espacios espirituales cuya posibilidad nadie sospechaba, dimensiones poéticas que la geometría literaria anterior no había descubierto.

La utilización de materiales ya conocidos es parte de la pluralidad de perspectivas que Cervantes quería conseguir en sus novelas.

Para Ayala, la novelística cervantina le enseña que los materiales y las formas «hechas» no perjudican a una actitud rigurosamente creadora, si el artista literario sabe expresar originalmente su propia interpretación de ellos. Además, el crear a base de elementos consabidos es un reto para el talento del autor, poniendo a prueba su propia unicidad al darles una configuración nueva. El anhelo de expresar una interpretación personal de la realidad es la justificación de la actividad novelística frente al enorme conjunto de la literatura ya existente -la «superproducción» de obras literarias imaginativas que Ayala nota en Tecnología y libertad (pág. 50).

En este mismo volumen, Ayala traza el desarrollo de «El escritor y la literatura en el siglo XIX», con su ansia de novedad, en pugna con la tendencia permanente de la creación artística a buscar una nueva realización utilizando los elementos consabidos de la tradición, que no pueden distraer del contenido estético:

Antes de que se produzca la situación que consideramos, la repetición temática es constante; los modelos permanecen fijos: las reglas son observadas con cuidado; lejos de perseguirse la sorpresa en los accidentes, se trata de evitarla, por que no perjudique a la emoción estética; y si a pesar de todo, hay una evolución temática y formal, ello es debido al movimiento de la historia en cuanto evolución de la sociedad y de la cultura, y no a una voluntad concreta y deliberada. [219]

Pero ahora se trata de encontrar siempre combinaciones nuevas, argumentos nuevos, de presentar nuevos problemas y nuevos tipos. Se desarrolla la novela... Hay en todo esto una especie de ansia, no de perduración, sino de renovación, en que parece reflejarse el dinamismo de una sociedad sometida a un proceso acelerado y poseída por la decisión insana de apartarse de lo constituido en busca de algo que no se sabe a punto fijo qué ha de ser.

Algunos críticos se han fijado en el empleo de elementos previos de la tradición literaria en las obras imaginativas de Ayala. En su prólogo a las Obras narrativas completas de Ayala, Andrés Amorós observa con referencia a la Tragicomedia de un hombre sin espíritu que:

Francisco Ayala inicia aquí un procedimiento que no abandonará a lo largo de toda su carrera: la utilización, en sus novelas, de otros libros, ya sea en forma de cita (patente o disimulada), de estímulo inicial, crítica o comentario.

En esta primera novela, Ayala cita a Espronceda, Larra y Bécquer, y se perciben influencias de la Generación del 98, en particular en los diálogos y discusiones barojianas y en las referencias a la niebla que hacen recordar a Unamuno. El título mismo remite al lector a la Tragicomedia de Calisto y Melibea. Varios personajes asumen papeles sacados de la literatura española: don Cornelio se cree Don Quijote redivivo; Miguel Castillejo se siente renacer como un nuevo Segismundo, ve su propia imagen de muerto en sueños después de leer El estudiante de Salamanca, y vive en una pesadilla un episodio que sigue fascinando a Ayala -el cortejo fúnebre del Lazarillo»: Dice Miguel [220] : «Estaba yo en una estrecha calleja... y era de noche. Recuerdo que embocó en ella un cortejo fúnebre, y yo, para dejarle paso holgado, me pegué a la pared».

En la Tragicomedia de un hombre sin espíritu hay muchos otros elementos sacados de la literatura. Se menciona a Belarmino, personaje creado por Pérez de Ayala. La mariposa azul que persigue a Miguel se parece al «Pájaro azul» de Rubén Darío. Como Don Quijote y el Licenciado Vidriera, Miguel habla con cordura acerca de temas que no tienen que ver con el asunto de la pérdida de su razón. Las referencias literarias muestran «lecturas desordenadas», como son las del protagonista.

Lo que sorprende en esta primera novela es la extensión del procedimiento, que incluye elementos argumentales y estilísticos, citas directas e indirectas, y además, influye en la prosa misma. Ayala deja entrever lo consciente que está de la cuestión de la novedad en una conversación que Miguel sostiene con Durán:

No hay nada nuevo que crear o que sentir. Nosotros, lo mismo; y el mismo cielo sobre nosotros; las mismas ideas rodando de siglo en siglo; los mismos problemas; idénticas soluciones... El corazón humano; ¡igual! Todo es vicio en el viejo mundo.

Durán trata de hacerle ver que la naturaleza en realidad es alegre y variada para el hombre sano e inteligente. Este diálogo entre personajes de una novela que está tan llena de ideas y recursos cosechados de la literatura tradicional, adquiere gran significación. El joven autor Ayala parece ilustrar la idea de Durán, enseñando en su novela cómo lo viejo es capaz de darse como nuevo y variado. Las soluciones no son siempre iguales tampoco: se recordará que don Cornelio no es un marido típico del Siglo de Oro y no acude en defensa de su honor. [221]

Lo más notable de la utilización de elementos «hechos» en la Tragicomedia es la sutileza con la cual Ayala elabora la prosa, haciendo resonar las fuentes literarias. Una descripción de Alfredo, el carpintero a quien admira tanto Miguel, trae ecos de las Coplas famosas de Jorge Manrique: «seguro en sus pareceres, lógico en sus razones, severo en sus costumbres y metódico en su trabajo».

Sobresalen los ejemplos de prosa de marcado sabor cervantino:

-Pues puede decir que no conocía a la más hermosa, a la más discreta, a la más casta de las mujeres, así como tampoco a la mejor servida y amada.

-¿Estás aquí, Sancho amigo?

-Aquí estoy, señor... .

Entonces, desahogando su pecho, él le contó punto por punto cuantas cosas le habían sucedido en días anteriores, sus impresiones y sus dudas; le relató lo que le había pasado la noche antes en casa de don Cornelio y lo que éste le había llorado y dicho hacía poco rato, con cuya narración se regocijó mucho el carpintero, y al mismo tiempo le hizo grandes protestas de que ya no estaba loco, reconociendo que lo había estado y admirándose del género de aquella locura.

Años más tarde, precisamente en 1965, Ayala explica en efecto las razones que le mueven a emplear la tradición literaria en sus ficciones al explicar las de Cervantes:

Ahora bien, el nuevo arte de hacer novelas introducido por Cervantes, la revolución que él llevó a cabo, no está basada en eliminar y hacer tabla rasa, sino al contrario, en utilizar, absorber [222] y transformar todos los elementos de la tradición literaria de que disponía, para obtener así un producto de superior riqueza.

...Haber conseguido esto poniendo a contribución precisamente los clichés literarios es el toque de la genialidad cervantina. Su obra está cargada de sutiles alusiones librescas, y en la vida de sus personajes entra por mucho la experiencia del contar y los varios estilos del cuento. No pretenden ser ajenos a la tradición literaria sino que la asumen y, al hacerse cargo de ella, la rebasan.

El estilo en sí, afirma Ayala, es una clave para determinado ámbito literario que permite aprehender el sentido de un pasaje, y dice que está por hacer un análisis adecuado de los diversos niveles y maneras de prosa del Quijote, y de las intenciones significativas a que responden. Un estudio de esta índole sobre las ficciones de Ayala también rendiría observaciones fructíferas.

En sus primeras obras imaginativas después del ya aludido lapso de casi un decenio, Ayala utiliza materiales «manoseados», según reconoce el prologuista apócrifo de Los usurpadores, y hemos de sospechar que sus razones son las ofrecidas en el citado pasaje acerca de Cervantes. El prologuista señala el empleo anterior de algunos de los temas de Los usurpadores por el Duque de Rivas, el canciller López de Ayala, el folletinista

Fernández y González, Zorrilla, y Cánovas del Castillo, y luego indica algunas de las razones del autor al reelaborar estos materiales tan explotados por otros escritores:

Si el autor se decidió a reelaborar ahora esos materiales, ya tan manoseados, fue tal vez por hallar en ellos la ventaja de unas situaciones históricas bien conocidas y, no obstante, desprovistas, por remotas, del lastre interesado que comportan las de nuestra experiencia viva; en consecuencia, más capaces de rendir las intuiciones esenciales que mediante su nuevo tratamiento artístico persigue. [223]

Un «nuevo tratamiento artístico» usurpa el interés primario a los argumentos a favor del tema común del poder que impresiona al lector a través del ambiente que el autor ha creado en cada relato. En su novela *Muertes de perro*, Ayala escoge el tema de otro «usurpador» que es Bocanegra, el consabido triángulo del favorito y la esposa del dictador, y la estructura tradicional de la literatura de tipo histórico dentro de manuscritos y memorias, para elaborar una obra completamente original dentro del marco conocido, una obra cuyo propósito no es examinar la situación política, sino la naturaleza humana.

Aunque un autor quisiera presentar situaciones completamente nuevas, tarde o temprano tendría que darse cuenta de que «resulta casi inútil en la práctica el esfuerzo por romper la forzosidad de las claves universales de la fabulación, consiguiéndose a lo sumo revestir, combinar y poner al día los mitos eternos...». Ayala ve la búsqueda de la novedad por la novedad como un esfuerzo estéril y reconoce la imposibilidad de que el escritor sea el creador absoluto y único de su obra. Hay que aceptar como material las palabras en cuanto elementos hechos y compartidos por cierta comunidad cultural. Hay que aceptar como elementos pre-existentes los grandes problemas de la existencia humana que nos son comunes; estas cuestiones fundamentales no pueden ser nuevas, sino renovadas.

En sus estudios literarios, Ayala revela constante interés por la cuestión de la analogía temática, en sus dos aspectos de repetición y variación. En «Los dos amigos», examina las posibilidades de interpretación o de mal entendimiento de *El curioso impertinente* cervantino en las manos de otros autores, citando la comedia de Guillén de Castro como ejemplo de una obra artísticamente lograda, pero a base de cambiar el sentido esencial del argumento original de Cervantes. Otros ensayos tratan de la [224] utilización del tema picaresco por el desconocido autor del *Lazarillo* y por Cervantes, Mateo Alemán y Quevedo, con el perfil distinto que logra la temática parecida en la obra de cada escritor. Además, indica Ayala, algunos de los episodios picarescos son de existencia previa, pertenecientes a tradiciones folklóricas. En un libro poco conocido, la *Miscelánea* de don Luis Zapata, anterior al *Quijote*, le llama la atención el mismo episodio del lavado de barbas que aparece en el capítulo XXXII de la Segunda Parte de éste. La duplicación de su estructura básica y la identidad de los detalles llevan a Ayala a creer que se trata de una anécdota acerca de un caso que verdaderamente sucedió. Lo que le interesa a Ayala sobre todo es cómo Cervantes le da un sentido nuevo y trascendental a la misma anécdota que cuenta Zapata, por ser Don Quijote el protagonista a quien sucede.

El lugar común de comparar la novela *Muertes de perro* con el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias en virtud de la temática común de una dictadura hispanoamericana, es comentado por Ayala en su ensayo sobre «El

fondo sociológico en mis novelas», donde insiste sobre las diferencias fundamentales entre las tres novelas:

No es en el argumento donde ha de buscarse la intención última y la originalidad de una obra de arte. ¿Cuántas veces, y por la mano de qué diferentes pintores, buenos y malos, no se habrá trazado la escena de la adoración de los reyes magos o de la crucifixión de Cristo?; ¿qué diferentes poetas, mejores o peores, no habrán dado expresión al tema de la transitoriedad de la rosa?

En una obra de arte, el argumento constituye mero soporte sobre el cual han de organizarse los materiales manejados por el artista para darle forma; y su calidad, el grado de su logro, dependerá del uso que él haga de esos materiales. [225]

Ayala señala las diferencias del lenguaje de las tres novelas citadas, que crean distintas imágenes del mundo. Su insistencia en las variaciones desplaza la consideración de la trama novelística como «novedad» y pone más interés en la perspectiva y ejecución de la obra. La tarea ineludible del escritor es crear a base de elementos hechos, a los cuales imprime su sello inconfundible que es la razón de ser de una obra que pretende agregarse, o quizás superar, al enorme número de obras anteriores en torno a los mismos temas. Vemos esta actitud en la segunda novela de Ayala, *Historia de un amanecer*, cuando Abelardo define lo que tiene de nuevo y original la poesía: «las cosas existentes, después de pasar por el cerebro humano y ser modificadas e interpretadas».

Se agregan a los elementos «hechos» de tipo literario otras referencias y citas relacionadas con la música, especialmente en las viñetas que integran *Días felices*, donde la música suscita recuerdos y sentimientos: la *Marcha Turca* de Mozart en «Lección ejemplar», *Tea for Two* en «Magia, I», un villancico popular en «Magia, II» (al lado de referencias literarias a Borges y a Baudelaire), un bolero y un tango («fantasmas... de nuestro pasado») en «Fragancia de jazmines», y la serie «Music for...» en «Música para bien morir».

Sucede con Ayala, que como su interés no es principalmente la «novedad» del argumento, la cuestión de la duplicación de anécdotas no le inquieta; al contrario, a veces es intencionada, y aun cuando no lo sea, el descubrir semejanzas entre argumentos en sus narraciones y los de otras obras o aun de sucesos verdaderos, es motivo de curiosidad o diversión, porque todo esto comprueba lo que dice en *Experiencia e invención*: no hay diferencia fundamental entre la experiencia personalmente vivida [226] y la experiencia percibida vicariamente por medio de lecturas, películas o anécdotas oídas.

Donde espera uno encontrar sucesos «nuevos» es en el periódico, porque las noticias, por su naturaleza, tienen la función de informar al público sobre novedades. En 1927, a la edad de 21 años, Ayala tiene ocasión de ponderar el fenómeno de la creación novelística a base de una noticia periodística, al escribir sus notas en la *Revista de Occidente* acerca del *Journal des Faux Monnayeurs* de André Gide. Señala su gran interés al «contemplar las relaciones de la realidad y el arte en un caso destacado: confrontar el suceso -auténtico suceso de periódico- con la creación imaginativa del novelista». La creación literaria a base de una noticia le atrae otra vez en torno al tema del crimen que recae sobre la cabeza de sus autores sin saberlo, según aparece en el drama *Le Malentendu*, de Albert Camus, y en una

novela escrita anteriormente por el mismo autor, *L'Étranger*. Camus comprueba en una carta a Ayala que, en efecto, había sacado el caso de un diario francés, publicado en África del Norte, durante el verano, estación en la que se publican algunas informaciones inventadas. Ayala aporta un texto de Sarmiento que pertenece a un relato de su viaje a España en 1846, donde un estudiante cuenta el mismo suceso criminal. Sarmiento llamó falso el cuento, porque lo había oído anteriormente en América; era un cuento antiguo de esos que corren entre los pueblos. Los linderos entre la verdad y la fantasía son muy nebulosos, y la totalidad de la experiencia humana trasciende cualquier división arbitraria entre la experiencia propiamente vivida y la recibida de segunda mano, sea de la cultura universal de obras anteriores o de la tradición oral. Sucede que a veces la creación literaria se copia de la realidad, pero otras veces ocurre a la [227] inversa: la realidad viene posteriormente a comprobar lo verdaderamente humano de la invención. Por ejemplo, Ayala reconoce que el argumento básico para su relato «Un pez» fue sugerido por un recorte periodístico, pero que «Violación en California» es una completa invención, cuya realidad ha venido posteriormente en la forma de un caso análogo, acontecido en Puerto Rico. Se recordará el caso de la pandilla juvenil Los Dragones Egipcios, objeto de un proceso criminal en Nueva York según noticias periodísticas que comenta Ayala en su ensayo «Sistema escolar y delincuencia juvenil en los Estados Unidos», en *La crisis actual de la enseñanza*. Nuestro novelista cambia el nombre a «los Dragones del Espacio» al describir las actividades de la pandilla del Junior Rodríguez en *El fondo del vaso*, y el tema de las pandillas juveniles aparece de nuevo en «Otra vez los gamberros» en *Diablo mundo*.

El caso del español que se quedó escondido en su dormitorio durante nueve años en «La vida por la opinión» también se ha visto reproducido en recortes periodísticos posteriores al relato de Ayala. Por ejemplo, en la revista *Time* del 2 de mayo de 1969 (pág. 29), se revela el curioso caso de Manuel Cortés Quero, soldado y alcalde republicano que se escondió en su casa en 1939, y después de 30 años salió de su refugio al declararse en España una amnistía general.

Como Ayala ha indicado, los autores de ficción pueden utilizar con intención los argumentos «hechos», pero también puede ocurrir que los empleen sin ningún conocimiento de que sus tramas hayan sido elaboradas anteriormente. El primer párrafo de «Un cuento de Maupassant» se refiere a los argumentos «prefabricados» y ya «pertencientes» a otros autores porque éstos los han desarrollado de una manera particularmente impresionante: [228]

Hay situaciones reales que vienen ya hechas como «argumento», que se nos presentan armadas dentro de su forma literaria correspondiente; y esa forma es un estilo personal: el estilo de determinado escritor, que ha percibido en su tiempo muchas situaciones análogas, para las que su sensibilidad resultaba ser idónea, y a las que ha arrendado su pluma una y otra vez, hasta identificarse su firma con ese estilo que no es, en el fondo, sino reiterada captación de un cierto tipo de experiencias humanas.

La unicidad que se logra por medio de cierto tratamiento artístico de una trama en las manos de un autor de talento puede llegar a ser el patrón a que nos referimos al fijarnos posteriormente en sucesos reales o en obras de tipo análogo. Ya no es sencillamente un

«argumento», sino una situación ligada vitalmente al estilo único de su autor en una creación en que forma y fondo son inseparables.

Cuando Ayala escribe una obra imaginativa con elementos «hechos», generalmente reconoce el procedimiento con una alusión a la fuente: el título «Medusa artificial» remite al lector al mito clásico; el nombre Vicente de la Roca en «El rapto» señala el episodio cervantino contado por el cabrero Eugenio; la referencia de Pinedo a Tadeo Requena como un nuevo Segismundo en Muertes de perro indica el parecido entre el joven mulato traído al palacio de Bocanegra y el protagonista calderoniano.

No sólo reconoce Ayala su empleo de elementos «hechos», sino -y quizás sea esto lo más importante y sorprendente- lo subraya una y otra vez, aunque sea sutilmente. Las constantes referencias a obras artísticas de anterior elaboración no se deben considerar como meras menciones gratuitas. Señalan la perennidad de ciertas situaciones y emociones humanas. La viñeta «Entre el grand guignol y el vaudeville» contiene varias referencias a algunos motivos de Edgar Allan Poe, como la promesa tan [229] definitiva de «never more» exigida por el marido, que la esposa adúltera y su amante, el narrador, convierten en burla. La palabra-clave empleada por los amantes -«la carta de Poe»-, y la referencia a «La carta robada» (The Purloined Letter de Poe) señalan el tema en común del ingenio puesto al servicio de encubrir el adulterio. En el cuento de Poe, la amenaza es la carta que pudiera delatar a la adúltera. En el relato de Ayala, la amenaza es el «electrónico marido» que se sabe burlado, quien, a pesar de toda su tecnología moderna, no logra poner fin al adulterio de su esposa. Los amantes conciertan otro encuentro como «la carta robada» de Poe, oculta por lo mismo que estaba a la vista del público.

Otra viñeta, «El ángel de Bernini, mi ángel», hace mención de una estatua en Roma cuya forma anticipaba la de una mujer real amada por el narrador, hombre de gran sensibilidad:

Le expliqué cómo el artista, siglos ha, supo maravillosamente anticipar su encarnación humana; cómo la había adivinado y profetizado, y me la había anunciado a mí, que, en años sucesivos, jamás iría a Roma sin visitar en el Ponte Sant'Angelo la figura del Bernini; pero ella apenas tuvo curiosidad por conocer, siquiera fuese en fotografía, esa prefiguración donde yo había aprendido a amarla antes -muchísimo antes- de que ella se me apareciera en persona....

La realidad resulta ser una copia viva de una obra maestra de arte porque el artista, con su genial intuición, ha captado una esencia vital, que a su vez ha sido percibida por la receptividad del observador.

La dedicatoria de «Fragancia de jazmines» como «homenaje a Espronceda» apunta a su semejanza con el Diablo mundo de este autor, con los temas del amor adúltero perdido y recordado, y la vejez. Ayala subraya sutilmente el parecido con la obra de [230] Espronceda, intercalando algunos versos del poema sin hacerlo notar. Veamos a continuación algunos de los versos y su contexto original:

De «Fragancia de jazmines»:

¿A qué edad puede considerarse viejo un hombre? ¿A qué edad es uno lo que se dice un viejo? Así yo meditaba en tanto me afeitaba esta mañana misma...
(Pág. 1.369).

Del Diablo mundo de Espronceda:

Pasa la juventud, la vejez viene,
Y nuestro pie, que nunca se detiene,
Recto camina hacia la tumba fría.
Así yo meditaba
En tanto me afeitaba
Esta mañana mismo, lamentando
Cómo mi negra cabellera riza,
Seca ya como cálida ceniza,
Iba por varias partes blanqueando,
Y un triste adiós mi corazón sentido
Daba a mi juventud, mientras la historia
Corría mi memoria
Del tiempo alegre por mi mal perdido...
(Canto III, versos 1.862-74, pág. 69).

De «Fragancia de jazmines»:

Me pregunto si acaso ella no habrá recordado también hoy este aniversario: si no habrá venido a recordarle nuestras horas de abandono, y de amor, y de caricias, alguna canción de aquel tiempo...
(Pág. 1.370). [231]

Del Diablo mundo:

Y aquellas horas dulces que pasaron
Tan breves ¡ay! como después lloradas,
Horas de confianza y de delicias,
De abandono, y de amor, y de caricias.
(Canto II, «A Teresa», versos 1.680-83, pág. 63).

De «Fragancia de jazmines»:

Tal cirugía evitó en su momento -¿qué duda cabe?- la amenazadora gangrena de los años y desengaños, dejándonos -a mí, y supongo que también a ella-, no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices.
(Pág. 1.375).

Del Diablo mundo:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazón herido?
(Canto II, «A Teresa», versos 1.500-03, pág. 57).

La descripción de la amante en el relato de Ayala coincide con la de Teresa en el segundo canto del Diablo mundo, en la tersa blancura de su frente y los rizos negros. El narrador temía que si ella huyera con él, se convirtiera en «oveja apestada», como en efecto, lo fue Teresa. También el tono llega a recordarnos el de los versos de Espronceda, con los lamentos del narrador y el «ay» que se le escapa al rememorar el pasado.

El grupo de relatos que Ayala titula Días felices tiene cierta semejanza con una colección de ocho historias que Armando Palacio Valdés publicó en 1933 con el título de Tiempos felices, en que se rememoran momentos significativos en la vida de distintas personas, como ocurre también en los relatos de Ayala. Según una reseña de Tiempos felices que aparece en el Índice Literario [232] de los Archivos de Literatura Contemporánea, en marzo de 1933, Palacio Valdés, a los ochenta años de edad, vuelve los ojos hacia temas y emociones juveniles con el propósito confeso de compensar la tristeza de la vejez con la evocación de escenas alegres. He aquí la descripción de su obra:

Es una colección de idilios redivivos, resucitados, de las existencias de unas cuantas personas vulgares, en las cuales marcaron un momento superior de ventura. Palacio Valdés cree que no hay hombre que no haya tenido su parte de idilio en la vida, idilio que cae, por lo general, en los días precedentes a su matrimonio. Podrán derivar luego los hechos hacia lo cómico o hacia lo trágico pero siempre quedará como bien preciosísimo el recuerdo de aquellos días felices, aun en lo más denso de la adversidad.

Las aludidas novelas de Palacio Valdés cuentan cómo se casó el protagonista de cada una de ellas, y además, llevan el sello de su optimismo. En Días felices de Ayala, a pesar de tener título, forma y protagonistas tan parecidos, es distinto el tono y distinta la intención. Entra una nota irónica, porque en cada uno de estos «días felices», hay una dimensión de tristeza, soledad y desamparo. No se recuerdan momentos de felicidad para alegrar el presente; cada momento recordado conlleva una amargura cuyos efectos no se han disminuido con los años. No sabemos si Ayala conoce Tiempos felices de Palacio Valdés, y en realidad el dato no hace falta averiguarlo: Ayala ya nos ha dicho tantas veces en sus ensayos que no es posible que el escritor sea creador absoluto de sus obras, y las coincidencias temáticas señalan, en efecto, una experiencia verdaderamente humana. Más significativo que la coincidencia de los títulos y la forma, es el contraste entre el mundo de Palacio Valdés así evocado y el de Ayala. [233]

Otro caso curiosísimo de coincidencia temática es la semejanza entre «La cabeza del cordero» y un cuento de Alfonso Reyes, «La cena», publicado anteriormente, pero

desconocido por Ayala en los momentos de elaborar el suyo. En el relato de Reyes, narrado también en la primera persona, el narrador recibe una misteriosa invitación a cenar en casa de una señora y su hija, quienes le entretienen en el jardín de su casa con una charla ambigua y confusa. Le confrontan con el retrato de un militar difunto, evidentemente de la familia, y este retrato resulta ser la misma imagen del narrador, que huye de la casa. Llegando a la suya cuando el reloj está dando la misma hora a la que había salido, el narrador duda de la veracidad de lo sucedido, pero unas hojas del jardín que todavía le quedan en la cabeza y en la ropa atestiguan la verdad de la experiencia. El cuento aparece en el volumen titulado *Verdad y mentira* (Madrid: Aguilar, 1950), que revela las intenciones de su autor al crear una situación colocada en la zona ambigua que oscila entre la verdad y la mentira. Hay una cantidad de elementos que coinciden con «La cabeza del cordero»: invitación misteriosa, conversación algo ininteligible en el jardín de la casa, retrato de una persona muerta en que el narrador ve su propia imagen, y comprobación final de la verdad de lo sucedido. Se recordará que al final del cuento de Ayala, el narrador procura olvidar su experiencia y ya saliendo de Fez en ómnibus, divisa al criado o mensajero de la familia mora entre la mucha gente que está allí. El cuento de Ayala, sin embargo, es muy distinto en cuanto a su tono, elaboración e intención; el único parecido es la coincidencia argumental, que comprueba la afirmación de que el escritor no podría ser completamente original en la fabricación de argumentos, aunque quisiera.

Además de existir analogías entre un escritor y otro, las hay también dentro de las obras de un solo autor, o aun dentro de una sola obra. En varios relatos, Ayala yuxtapone anécdotas [234] parecidas, dejándonos percibir por intuición diferencias esenciales entre ellas.

En «Violación en California», el teniente de policía Harter llega a su casa y comenta a su esposa que en su profesión nunca termina uno de ver cosas nuevas. Luego cuenta el caso de la violación de un joven viajante de comercio por dos mujeres. Su esposa se acuerda de una historia añeja de las hermanas López, dos beatas que estudiaron «in anima vili las peculiaridades anatómicas del macho humano» con el tonto del pueblo, quien, cuando la cosa amenazaba descubrirse, amaneció muerto, encontrando la autopsia pedacitos de vidrio en su estómago. El teniente entiende lo que su esposa quiere decirle con eso: «que, después de todo, no hay nada nuevo bajo el sol de California». La señora de Harter se fija en la semejanza de los dos sucesos, mientras que nosotros percibimos con igual seguridad la diferencia entre el primero, que según reconoce el teniente, se presta a chascarrillos y risas, y el segundo, que es completamente atroz. Al yuxtaponer las dos anécdotas en su relato, Ayala pone a la vista la naturaleza de toda analogía: semejanza y diferencia, porque es evidente que los dos casos son tan distintos como son parecidos.

En «El rapto» hay también paralelismo de dos anécdotas. Vicente de la Roca le cuenta a Patricio una experiencia que le sucedió en su hospedaje de Alemania: Frau Schmidt y su hija rivalizaban en sus mañas por enamorarlo, llegando a tal punto la rivalidad que hubo palabras desabridas y discusiones entre madre e hija. Patricio contesta con un suceso ocurrido en su pueblo, acerca de una madre lasciva que se acostó con su yerno, al descubrir el caso, la hija se puso como loca y, desesperada se metió a prostituta. Quizás la diferencia más notable entre los dos relatos es el efecto que se consigue con el manejo del punto [235] de vista, en el uso de la primera persona en la narración de Vicente, la cual nos impresiona

más porque él, como personaje, ya ha llegado a importarnos. El cuento que ofrece Patricio, aunque sin duda es de más complicación anecdótica, no suscita en el lector el mismo interés que el primero, por ser relatado y presenciado desde fuera «hasta convertirse en una cerrada unidad de sentido: en eso que llamamos una anécdota». Estas últimas palabras vienen de la descripción que Ayala ofrece del episodio del lavado de barbas en la Miscelánea de Zapata en su ensayo «Experiencia viva y creación poética». El relato de Vicente, hecho en la primera persona, se carga de dramatismo y significado, de la misma manera que el episodio del lavado de barbas en el Quijote:

En el caso del episodio de la barba no se trata, como en tantos pasajes, de un cuento o anécdota que, por ejemplo, refiere Sancho o cualquier otro de los personajes, sino que ahí la anécdota se ha incorporado al torso principal de la historia, haciéndose protagonista de ella al propio Don Quijote. Sustituir por éste al impersonal hidalgo portugués del cuento [de Zapata] no es ya -decíamos al comienzo- introducir una mera variante, sino henchirlo de nuevo sentido.

La yuxtaposición de las dos anécdotas de semejante temática en «El rapto» invita al lector a apreciar la diferencia de perspectivas y muestra a la vez la posibilidad de una captación múltiple de la realidad.

Curiosamente, una variante de estos dos casos aparece en otro cuento, «San Silvestre» (1966), en que el narrador cuenta un incidente ocurrido en Alemania en sus días estudiantiles. Encontrándose solo en la mesa del café-confitería donde ha venido con sus amigos, españoles como él, el joven nota que una madre y su hija, sentadas en otra mesa, indican su interés en que se acerque a ellas. Primero la madre se ofrece a bailar con él y luego [236] la hija, mientras que aquélla los sigue «con cierta expresión entre divertida e inquieta». El joven, cada vez más ebrio, procura bailar con la hija otra vez, pero la madre, insistente, envidiosa y ávida, se impone para que siga bailando con ella:

Dos veces o tres más, varias veces, conseguí echarle la zarpa de nuevo; pero siempre, para exasperación mía, acudía la otra al rescate, ofreciéndoseme en cambio. ¡Qué! No era el cuerpo maduro de la matrona lo que quería yo, sino a la jovencita arisca y temerosa.

En esta variante del tema, el tono sentimental y lírico da otra perspectiva que nos adentra en la conciencia del joven para sentir con él su inquietud y exasperación. El tema aquí ocupa casi toda la narración, mientras que da lugar a anécdotas breves y accesorias en «El rapto». Reconociendo lo arriesgado que es relacionar la ficción con el autor, la existencia de tres variantes de experiencias análogas, con el común elemento del deseo de la madre de apoderarse del galán en rivalidad con su hija, sugiere una experiencia vivida, observada -tal vez leída u oída- de tipo muy personal.

En dos obras que tratan de los amores de su narradores, hombres de gran sensibilidad, se les regala a las amantes en la despedida final una cruz. Dice el narrador de «Fragancia de jazmines»: «En nuestra última entrevista, la de nuestra despedida, le regalé una crucecita de granates: me juró que, así viviera mil años, hasta la hora de su muerte había de llevarla colgada del cuello. 'Como un voto', dijo». El de la viñeta «El ángel de Bernini, mi ángel»

dice que «al despedirnos le colgué al cuello una cruz para memoria de nuestra pasión, y ella prometió [237] que la besaría cada noche después de invocar al ángel de la guarda».

Aparece con frecuencia en la novelística de Ayala, la presencia de los idiotas, primero en 1941, en «Día de duelo», donde hay cierta ternura evocada acerca del cariño que el muerto había mostrado hacia el niño idiota. «El Hechizado» rey don Carlos (1944), con su pecho humedecido por babas infatigables y con su hedor a orines, parece ser otro idiota. En «El Doliente» (1946), Enrique González, idiota hermano de leche de Enrique, el rey Doliente, sirve como contraste, con su incansable energía, vertida sin embargo, en vano porque en treinta años estará haciendo siempre lo mismo. El infeliz tonto Angelo de Muertes de perro (1958) aparece con relación a Tadeo Requena, quien lo rechaza durante el velorio de Luisito Rosales porque no soporta sus majaderías y gruñidos de alegría mientras le tira de la manga. En el capítulo XXV, Requena, andando por las calles sin dirección, se encuentra con Angelo, y esta vez siente que es el idiota quien se está burlando de él, negándose a contestarle. Requena hace que Angelo lo acompañe un rato en su tristitia vitae y le ofrece dinero y dulces. En «Violación en California» (1961), un idiota es víctima de los atroces experimentos de dos mujeres.

La presencia repetida de los idiotas sugiere alguna significación compleja y profunda que Ayala asocia con este ser abyecto, despreocupado y sin responsabilidad, cuyo papel le ha sido impuesto por los misteriosos designios del destino. En las bufonías de los idiotas habrá un poco de la transcendencia que Ayala percibe en los bufones en su ensayo «Histrionismo y representación»: una mezcla de tragedia y farsa. En «El Doliente» y Muertes de perro, su papel parece ser el de doble de otros personajes, reflejando el sinsentido de la vida de éstos. [238]

Vemos otras variantes de elementos análogos en las cadenas de traiciones en Muertes de perro: Requena traiciona a Bocanegra, Cortina a Requena, los de Olóriz a Cortina, y Pinedito a Olóriz. Pero cada traición y cada asesinato tiene su propia circunstancia y su carácter distinto. Aunque son análogos desde un punto de vista anecdótico y temático, dando una sensación superficial de «repetición» de la historia, son únicos y diversos en cuanto a sus actores y sus detalles, y sobre todo, en las perspectivas desde las cuales el lector los observa.

Se puede considerar las variaciones que Ayala hace a base de sus propias creaciones como una constante en su novelística, con su punto de partida en la Tragicomedia de un hombre sin espíritu, de 1925. Esta novela es, en algunos aspectos, comparable a la primera novela de Galdós, La Fontana de oro, su novela-fuente, llena de posibilidades para los Episodios y otras obras a seguir. Joaquín Casaldueiro ha señalado que se encuentran en La Fontana de Oro las líneas generales del mundo galdosiano en el estudio del medio; hechos, ambiente y personajes históricos-, acción y personajes simbólicos; y el sentido convencional de objetos, calidades y figuras. La Tragicomedia de Ayala es una fuente estilística e ideológica donde hay muchas semillas que se recogerán y madurarán en sus obras imaginativas posteriores. Se encuentran allí problemas y temas que son constantes en su producción creativa: la temática negativa, incluyendo atropellos contra el pudor (compárese, por ejemplo, la lascivia de Tagarote con las dos adolescentes, con la de don Cipriano en Muertes de perro); la comparación de la humanidad con animales referida a la

conducta moral; la soledad y enajenación; el adulterio (compárese a don Cornelio, «marido de vodevil» y supuesto carcelero de la misteriosa Rosalía, con el «electrónico» marido burlado en «Entre el grand guignol y el [239] vaudeville»); el papel del filósofo en la sociedad; la crueldad humana en un «diablo mundo». Esta novela es también una fuente de procedimientos literarios y técnicos: la narración en la primera persona, el hallazgo de manuscritos, la utilización de citas y argumentos sacados de la tradición literaria, el concepto de la vida como tragicomedia, y el desdoblamiento del personaje principal. Miguel Castillejo, con su defectuosa condición física, es un anuncio de otros protagonistas cuyas dolencias también se presentan en estrecha relación con el estado del espíritu: el Hechizado, el Doliente, y Pinedo.

PROSA

Si hemos de aplicar a la prosa de Ayala los mismos métodos que él aplica a la de otros autores, tenemos que hablar o en términos muy generales o de detalles muy específicos y concretos. En sus estudios críticos y teóricos sobre la literatura encontramos que a veces una sola palabra o una sola imagen sirve como motivo de divagación, particularmente tratando de la poesía, donde cada palabra, concentrada y depurada en extremo, importa tanto al efecto total del poema.

Al abordar la cuestión de la prosa en novelas, en «Commemoración galdosiana», Ayala indica que hay que buscar sus valores en su adecuación total a la materia e intención del autor. Refiriéndose a la común censura de la prosa galdosiana como descuidada, dice que por lo común su estilo se mantiene en un despliegue terso de alta calidad artística y aun sus caídas están compensadas por hallazgos de estilo y de imágenes que consentirían ser aislados para poder apreciar su valor absoluto.

Pero tales concreciones en que se solidifica el idioma constituyen ahí un lujo, un rico adorno, un maravilloso accesorio, y no tendría sentido apreciarlas por sí solas desentendiéndose del medio en que han crecido, y que es, sin duda, lo principal. Extraviado [240] sería buscar los valores básicos de la creación galdosiana en esos aciertos de detalle en lugar de hallarlos en el complejo de significaciones estéticas donde arraiga el género literario «novela» y a que se dirige con seguridad infalible la intención del autor.

La prosa de un novelista debe entenderse dentro de su medio y no desprendida de su contenido novelístico. Ayala sigue este criterio en sus estudios literarios al ofrecer sus observaciones acerca del estilo de Galdós y Cervantes a propósito de otras consideraciones de tipo más general.

Fuera del campo específico de la novela, Ayala se deleita en la divagación acerca de palabras, sus significados y sus variantes. En su ensayo titulado «Divagación sobre palabras», se fija con gran interés en las pequeñas variantes verbales dentro de la amplia comunidad de habla española:

Abandonándome a ese placer curioso, sin responsabilidad de filólogo que no lo soy, pero con la afición del escritor a su natural medio de expresión: el lenguaje, voy a permitirme una diversión acerca de dos palabras que, una en España, y la otra aquí, en la Argentina, han seguido procesos paralelos en cuanto a la evolución de su carga significativa, dando lugar de este modo a diversificaciones de su sentido... .

Examina los vocablos «guapo» y «buen mozo», señalando perspectivas fascinantes que muestran su segura percepción de sociólogo y escritor. Este ensayo es sólo un ejemplo de su interés suscitado por un giro particular; los otros ejemplos están en sus ficciones como «aciertos de detalle». Habrá que examinar cada una de sus obras novelescas separadamente para apreciar cómo la prosa se ciñe a las exigencias particulares de los distintos relatos. Ayala mismo explica la adecuación de la presa empleada en cada ficción de *Los usurpadores* en su prólogo apócrifo. [241] Vemos los frutos de cuidadosas observaciones sobre el habla en su magnífico manejo del diálogo bonaerense en «Encuentro», y en el verdadero derroche de palabras extranjeras en «The Last Supper», no sólo en el diálogo, sino en la narración, que nos deja intuir el mucho mundo que han corrido estas dos refugiadas alemanas.

En su delicioso ensayo sobre «Lo hispánico visto en el más sumario, superficial y convencional esquema», Ayala ahonda en las tres palabras «señorita... sombrero... mañana» con imaginación y fino humor. Su ensayito titulado «El reposo es silencio» tiene como punto de partida un error que cometió Unamuno al traducir el famoso verso de Hamlet: «The rest is silence». Ayala nota que Unamuno convierte la equivocación en algo positivo y cargado de sentido; le extraña que Unamuno haya elegido, dentro de un archicitado pasaje en la famosa obra de Shakespeare, una oración simplísima y que la utilice con tal error de traducción como lema en un poema propio para convertirla en eje de reflexiones filosófico-líricas en «La última palabra de Hamlet», de 1922. «Que no era don Miguel hombre de deslices, dicho queda; hasta en sus equivocaciones tenía grandeza; y ésta es más bien un caso estupendo de obcecación», comenta Ayala, añadiendo que en su poema «Ofelia de Dinamarca» de 1928, Unamuno cambia la oración a «El resto es silencio».

El fenómeno de la interpretación subjetiva del lenguaje, que examina Ayala en el citado caso de Unamuno, es también objeto de su atención en su ensayo sobre «La 'Filosofía del lenguaje' de Vossler». Este autor señala que el idioma no tiene entidad fuera de la esfera subjetiva, que es un acto vivo ejecutado a base de un juego de significaciones compartidas por una comunidad idiomática, pero abierto a la creación individual como [242] manifestación originaria del espíritu humano. Vossler concibe el idioma con una duplicidad de perspectivas: como entidad objetivo-cultural y a la vez subjetivo-individual: «no desconoce que su objeto, como producto de la cultura, se encuentra justamente en la tensión entre ambos polos; que el lenguaje es una realidad subjetivo-objetiva». A Ayala le impresiona que Vossler vea como centro de gravedad de la lingüística el momento de la libertad originaria que infunde en la corriente cultural de continuación una tensión vital de innovación.

Ayala, como don Miguel, no es hombre de deslices; pudiéramos fijarnos en cualquier pasaje de sus ficciones y señalar aciertos y hallazgos estilísticos, pero tal estudio debiera hacerse sin desentenderse de su contenido. Dejarnos apuntados por vía de ejemplo dos

casos en que Ayala consigue matices de significación de tremenda fuerza con recursos tan mínimos como el empleo del artículo definido en Muertes de perro: Tadeo Requena es a veces «el Tadeo Requena» para Pinedo, quien lo desprecia; o el empleo de la forma diminutiva al llamarse éste «Pinedito», reconociendo así su insignificancia para los demás.

Seguiremos los criterios de Ayala de no buscar los valores de la creación novelística en los aciertos de detalle y optamos más bien por hallarlos en su «complejo de significaciones estéticas», indicando algunos aspectos de su prosa que evidentemente responden a sus intenciones, según las hemos descrito en un capítulo anterior.

Ya hemos tenido ocasión de referirnos a la ambigüedad del lenguaje cervantino que Ayala encuentra tan significativa, especialmente con respecto a los nombres. La ambigüedad es un factor esencial en su expresión novelística, como nos explica en «El fondo sociológico de mis novelas»: [243]

En algún aspecto, me he limitado a repetir lo que magistralmente hiciera Galdós: dejar que las palabras traicionen los pensamientos de sus personajes y hasta delaten aquellos fondos de su conciencia que son arcanos para el propio sujeto. Pero, además, he pretendido por mi parte, al emplear las palabras y locuciones de uso común, apretarlas, estrujarlas y exprimir las para extraer de ellas todo su posible contenido, de modo que signifiquen varias cosas a un tiempo, irradiando sentidos diversos y, en ocasiones, contradictorios. Es decir, que me he propuesto sacar todo el partido posible a la esencial ambigüedad del habla. Todavía me he propuesto situar lo hablado -esto es, lo que unos u otros personajes dicen- en perspectivas múltiples y encontradas, con el fin de llevar a cabo un desnudamiento integral de las conciencias, tanto mediante la violación recíproca de sus contenidos como mediante el acto de su entrega más o menos voluntaria .

Las novelas de Ayala ofrecen muchos ejemplos, entre los cuales citamos sus juegos entre dama y damo, haga y haiga, fondo y fondillos en Muertes de perro, y en el doble sentido del título «El Tajo». Su actitud en cuanto a la elaboración concentrada del diálogo novelesco está en concordancia con su descripción del procedimiento de Galdós:

Muy lejos está Galdós de caer en la ingenuidad (que a la fecha de hoy alcanza dimensiones de patochada en ciertos novelistas) de pensar que la transcripción de expresiones efectivamente oídas en labios de la gente infunde realidad a la creación literaria. Tanto en ese punto de su prólogo a El sabor de la tierruca como en otros lugares, insiste sobre la necesaria elaboración artística del lenguaje natural; y en este aspecto del naturalismo o realismo, lo que ante todo le preocupa es un problema técnico del escritor a vueltas con el idioma, instrumento de su arte.

Un examen de cualquier diálogo en la obra narrativa de Ayala revelará la concentración y elaboración del lenguaje hablado. [244] El empleo de sobreentendidos, jerigonza, vulgarismos, lenguaje culto o erudito, y vocablos de idiomas extranjeros es cuidadoso e intencionado.

Algunas de las ficciones de Ayala son, en efecto, puro diálogo en la tradición de la Celestina y El coloquio de los perros. Nos referimos al «Diálogo de los muertos» de 1939,

y los «Diálogos de amor» de Diabolo mundo, el primero de los cuales se publicó en 1960 con el título de «Un baile de máscaras» (en El As de Bastos), cambiado posteriormente a «Un ballo in maschera».

La prosa de Ayala es sumamente flexible y capaz de asumir variados tonos. Las obras de su etapa «metafórica» de los años 1927-30 ofrecen ejemplos de una narrativa de brillo imaginístico y de poco diálogo. La segunda parte de El fondo del vaso y los «recortes de prensa» en Diabolo mundo son parodias de la prosa periodística, dentro de las que Ayala vierte su fino humorismo, como hace también en el lenguaje «oficial» de los mensajes que envía el Ministro español a sus superiores en Muertes de perro. La prosa lírica de Días felices tiene sus raíces en El boxeador y un ángel y Cazador en el alba, y la inclusión de «Día de duelo», fechado 1941, en Días felices muestra que la vena lírica no es nueva o sin precedentes. Tal vez le hubiera gustado a Ayala escribir poesía; uno de sus primeros personajes ficticios exclama en la Tragicomedia de un hombre sin espíritu: «-Si yo fuera poeta, escribiría un poema de asunto infantil, una balada tierna y dulce, con esto que acabamos de ver». El narrador de «En Pascua Florida» (1969) incorpora el famoso verso del primer capítulo del Viaje del Parnaso, donde Cervantes se refiere a sus facultades poéticas: «Si tuviera yo la gracia que no quiso darme el cielo, escribiría para Lisa uno de esos lindos poemas de circunstancias que, en ocasiones, aspiran a perpetuar lo efímero». Hasta el subtítulo de esta viñeta: «(A Lisa, que [245] me ha enviado un huevo de pascua decorado por ella)» sugiere los poemas de circunstancias del maestro Quevedo, quien escribió tantos poemas «A Lisi».

Aun recordando la advertencia de Ayala de que los pensamientos que emiten los personajes de ficción no deben ser tomados como los del autor, estas citas parecen expresar cierto vago anhelo de ser poeta. Es evidente que la gracia que quiso darle el cielo a Ayala reside en sus dotes de prosista, pero algunas de sus creaciones alcanzan un fuerte lirismo poético.

Ayala ha observado en otros autores algunos de los recursos estilísticos que él emplea en sus ficciones. El uso de hipérbolos, notado en Cervantes y Quevedo, se ve en muchos de sus «inefables» personajes, como hemos señalado anteriormente, en el «liróforo celeste» Carmelo Zapata de Muertes de perro y la «sin par Dulcinea» Julita Martínez de «El rapto». Ayala se fija en la yuxtaposición de lo divino y lo vulgar en Quevedo, y en lo sentimental al lado de lo irónico en Jaime Torres Bodet, recurso estilístico empleado por nuestro novelista, según varios ejemplos («adorado pet-animalejo horrible») que ofrece Monique Joly en su artículo sobre «La systématique des perspectives dans Muertes de perro».

Los estudios de Ayala sobre Cervantes mencionan los recursos de digresiones, rodeos, reparaciones y réprise, que también marcan la estructura de sus propios relatos; en efecto, los narradores de «El mensaje», «El Hechizado», Muertes de perro (Pinedo), y la esposa del teniente Harter en «Violación en California» se quejan de esta técnica empleada por otros personajes. La ruptura del tiempo, con constantes saltos del presente al pasado y cambios en los tiempos de los verbos -que caracteriza en general la obra narrativa de Ayala- queda apuntada en su estudio «El Lazarillo: nuevo examen de algunos aspectos». [246] Rodrigo A. Molina señala la acumulación de términos sinónimos y la enumeración en la novelística

de Ayala. Encontramos uno de los ejemplos más destacados de esta técnica en un pasaje de «San Silvestre»:

Por todas partes se nos aparecían y desaparecían las muchachas. Corpulentas, hermosas, opulentas, hermosísimas, blancas, rosadas, rubias, altivas, lentas, inocentes, indiferentes, nosotros las contemplábamos con admiración; nosotros los oscuros, los barbudos, los peludos, los morenos, los ojinegros, los enjutos y sarmentosos, los chisporroteantes, los sedientos, nos quedábamos contemplándolas con pasmo.

A veces vemos los vocablos en grupos de tres:

Yo había ido de mala gana, y estaba rabioso, molesto, aburrido.

Ochoíta recitó ante el micrófono una de sus increíbles poesías, haciendo mofa, befa y ludibrio del auditorio iracundo.

Pero abunda más la enumeración de cuatro o más elementos:

Algo que me trababa, que me pesaba, que me empujaba, que me retenía... .

...cuanto yo hago, digo, pienso, procuro, maquino, deseo y proyecto en este mundo carece de sentido.

Yo, que al planear esa entrevista, tenía calculado mostrarme, por grados sucesivos, altivo, digno, magnánimo, dolido, quejoso, tierno, humilde, suplicante acaso... . [247]

Esta acumulación de vocablos, especialmente en situaciones inseguras, parece ilustrar la pregunta que se hace Pinedo en Muertes de perro: «...pues, ¿dónde y cómo se detiene la cadena de la desintegración?». Por eso la técnica corresponde generalmente a momentos de crisis.

Lo que no se ha señalado, sin embargo, es que Ayala también emplea este estilo en sus ensayos, donde encontramos cadenas de adjetivos, verbos y sustantivos, con preferencia, quizá, a los grupos de tres vocablos. Citamos algunos de los muchos ejemplos que pudieran ofrecerse:

Sigue habiendo irritaciones, denuestos, quejas contra la incomprensible y -así se la califica- estúpida actitud de «esas gentes»... .

...una sociedad abierta, desquiciada y rebelde.

...orfandad que tanto aflige, angustia y desmoraliza al Occidente.

Y todo el mundo puede entender hoy sus sufrimientos, sus privaciones, sus esperanzas y desesperanzas, su resentimiento, y las amenazas que este resentimiento incubaba, pues son hombres como los demás. Mostrarles a las gentes, y en particular a los norteamericanos, lo típico del español, sus singularidades, rarezas y aun manías, es algo que podrá acaso interesarles, encantarles, fascinarles, atraerles al turismo... .

La reiteración retórica que Ayala observa en Cervantes, como en la noticia sumaria de la entrega de Camila a Lotario en El curioso impertinente: «Rindióse Camila; Camila se rindió», aparece en varias obras narrativas: [248]

Bocanegra callaba y observaba, observaba y callaba.

Una y otra vez insistieron los grandes del reino, y otras tantas volvió a denegar aquella cabeza tonsurada, girando lentamente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha.

...tenerte conmigo día y noche, siempre, siempre, noche y día juntos.

Ayala también repite vocablos para dar una impresión de extrema lentitud: Tadeo Requena dice que «andaba, y andaba y andaba, como en un sueño; como si todavía estuviera soñando».

En los ensayos y las obras narrativas de Ayala, sobresalen algunas imágenes con tanto relieve que merecen que las examinemos con algún detenimiento. Una constante son las imágenes de tipo fisiológico en estrecha relación con las condiciones críticas y la angustia, como ya hemos visto respecto de la náusea y el vértigo.

En el prólogo de *Los usurpadores* se nos explica la significación moral que Ayala aplica a la enfermedad física en sus novelas; afirma que la mayor parte de los personajes de ese volumen pueden ser tenidos por dolientes, «pues que todos adolecen de la debilidad común a la condición humana».

En su ensayo «Digresión sobre el guardar las formas», Ayala considera las estructuras sociales que amenazan el libre despliegue de la vida individual:

Nos presionan desde fuera, vigilan nuestra conducta para juzgarnos con los ojos del prójimo; pero, sobre todo, nos presionan desde dentro de nosotros mismos, alojadas en nuestra conciencia como en nuestro cuerpo pueden estarlo esas insidiosas infecciones cuya oculta presencia delata quizás el tinte de nuestra piel y el brillo de nuestra mirada. [249]

El hombre, que se encuentra dentro de un mundo desconcertado y desconcertante, se expresa con quejas, gritos y lamentos de «una humanidad lastimada en la carne, dando así expresión espiritual al sufrimiento físico». Ayala apela a imágenes fisiológicas para describir el estado defectuoso de la comunicación entre los intelectuales y las masas:

Pudiéramos comparar el modo como éstos [contactos] se efectúan a la irrigación sanguínea de un miembro cuyas arterias principales estuvieran bloqueadas: recibe sangre, sí; pero en condiciones defectivas que, o conducirán a un restablecimiento por readaptación orgánica, o, si no, a una degeneración tal vez fatal.

Ahogos y asfixias son las imágenes que abundan en *Tecnología y libertad*, y otra vez se relacionan con las presiones institucionales o con la angustia:

Asfixiado en la radical verdad de su ser por la nada circundante, no se salvará sin una hondísima, vigorosa revolución moral. (Página 41).

Pero si hacemos el esfuerzo -en verdad, descomunally- de pararnos a reflexionar sobre la forma de nuestra propia existencia y, sintiendo el ahogo de su casi insufrible sequedad, nos extrañamos de ello por un instante... (Pág. 70).

...una general sensación de zozobra, fondo cotidiano sobre el que se erige, sumando a la presión asfixiante del aparato oficial y a la perspectiva de una guerra-milenio, la angustia que hoy oprime a la gente... (Pág. 94).

Refiriéndose a la época peronista en la Argentina, dice Ayala en «El nacionalismo sano, y el otro», que el ambiente estaba tan cargado que no se hablaba de otro tema: «habíamos quedado [250] mentalmente presos en el cepo de la situación, como el enfermo que olvida todo el resto del universo para sólo ocuparse de su plaga, y hablar sin cansancio acerca de los ínfimos procesos de su fisiología». Encontramos semejante alusión en cuanto a un ambiente pesado y enfermo en «Historia de macacos»; cuando la pareja estafadora deja la colonia, Ruiz Abarca cierra toda mención subsiguiente de Robert y Rosa, pero el ambiente sigue envenenado:

Mas, no hay duda; a la manera de esos enfermos que sólo abandonan una obsesión para desplegar otro síntoma sin ninguna relación aparente, pero que en el fondo representa su exacta equivalencia, los muchos disparates que por todas partes brotaron, como hongos tras la lluvia, eran secuela suya, y testimonio de la turbación en que había quedado la colonia.

Pudiéramos añadir otros muchos ejemplos de imágenes fisiológicas en los ensayos, pero bastan los pasajes ya citados para comprobar la frecuencia de su empleo y algunas de sus significaciones que influyen en las ficciones, las cuales están llenas de metáforas que tienen que ver con un estado enfermizo. Pepe Orozco de «El colega desconocido» cuenta al narrador su experiencia al descubrir un mundo clandestino de la literatura:

...ahora relataba con tono regocijado, como quien se complace en ofrecer la versión cómica de una enfermedad ya superada, cuyas alternativas sólo después pudo comprobarse que no merecían tanta preocupación. Crisis de la enfermedad había sido, precisamente, este último episodio del pendejo traído y llevado por la patulea de necios: ahí se había producido el punto álgido, y la depresión más próxima al colapso: pero también databa de ahí la reacción saludable. Cualquiera sabe qué factores imponderables, oscuramente fisiológicos, qué vuelta de la vida contribuiría a todo ello. [251]

Naturalmente un ambiente tan cargado de violencia y desintegración como el de Muertes de perro da lugar a este tipo de imágenes, la más simbólica en la persona del tullido Pinedo. Éste, al notar la indiferencia colectiva hacia el pasado y el porvenir, observa que «van en lo individual como en lo colectivo de la abulia al frenesí, para recaer de nuevo en el letargo tras cada convulsión». Al presentar las memorias de Tadeo Requena, dice que «a través de ellas vemos cómo se incubó el monstruo, y podemos reconstruir los primeros y secretos pasos de la infección que había de reventar luego con tanta fiebre», y al final de la novela, cuando se da cuenta de que Olóriz lo acecha, dice: «Ahora, ya conozco cuál es mi cáncer, qué pistola me apunta...».

No sorprende encontrar muchas referencias fisiológicas en torno al tema de la guerra civil española en La cabeza del cordero. El narrador de «El regreso» se imagina el odio de Abeledo porque se abstuvo «de pedir la blanca mano de su señorita hermana, dejándola para vestir santos; y si tenía esa espina enconada, más se le hubiera enconado, se lo hubiera

infectado hasta reventar de pus, el modo de sacársela». Para el teniente Santolalla de «El Tajo», antes de matar al miliciano republicano, la guerra había sido «como una más de tantas incomodidades que la vida tiene, como cualquier especie de enfermedad pasajera, una gripe, contra la que no hay sino esperar que buenamente pase».

José Lino, en efecto, se enferma con una gripe, lo cual impide que acuda a su cita con el Junior Rodríguez y ello trae consecuencias funestas en El fondo del vaso. Cuando su mujer le [252] confiesa su infidelidad, José transpone el dolor del espíritu a un plano físico: «Ha venido, y la cosa está hecha. Sangrando todavía, yace descabellada la fiera, ¡inocente fiera! Sólo que -¡alabado sea Dios!- esta herida última, la definitiva y mortal, parecería recibirla una carne anestesiada, que siente y que no siente».

En El rapto, Vicente de la Roca considera la lección que quiso dar a su amigo Patricio una operación de tipo quirúrgico. «Sólo por tu bien, sólo movido por el cariño tan profundo que siento hacia ti, pude resolverme a hacer lo que hice: una operación todo lo dolorosa que se quiera (¡qué podrías ponderarme!), pero indispensable para tu salud».

Es de esperar que el empleo de imágenes de esta índole se module según el tono literario, y en el relato lírico «Fragancia de jazmines» lo fisiológico aparece con referencia sentimental a la pena sufrida por la separación definitiva de los amantes:

La amputación fue terrible, pero -hay que confesarlo- necesaria. Hoy, ya la herida no duele. Tan cruel cirugía evitó en su momento -¿qué duda cabe?- la amenazadora gangrena de los años y desengaños, dejándonos -a mí, y supongo que también a ella-, no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices.

Otra imagen que se destaca tanto en las ficciones como en los ensayos de Ayala es el laberinto, generalmente con respecto a la desorientación de la sociedad contemporánea y la falta de guías. El hombre está en un mundo «cuyas claves quedan fuera de su alcance», y en tal mundo hay que «pedirle al enigma de los hechos brutos nuevas claves orientadoras». [253]

Pero lo que hay sobre todo, lo que principalmente hay, es angustia, angustia y defraudación, un implacable sentimiento de abandono, porque la «intelectualidad» de que se aguarda la palabra, la salvación y el consuelo, la guía en el laberinto y la clave del jeroglífico, se derrumba... .

El estado del mundo contemporáneo es un laberinto, igual que algunos de los motivos por los cuales el hombre orienta su vida, por ejemplo, el afán de poder. El prólogo de Los usurpadores describe la estructura del relato «El Hechizado»: «dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder». El erudito que recorre el manuscrito del Indio González Lobo se refiere a las peripecias de éste como un laberinto:

Sin duda, estamos ante un renovado alarde de minuciosidad; pero ¿no se advierte ahí una inflexión divertida, que, en escritor tan apático, parece efecto de la alegría de quien,

por fin, inesperadamente, ha descubierto la salida del laberinto donde andaba perdido y se dispone a franquearla sin apuro?.

Tadeo Requena, en *Muertes de perro*, también ha entrado en un laberinto, urdido por doña Concha: «La verdad es que no acierto a ver claro, ni consigo imaginarme cuál podrá ser la salida de este laberinto».

«La cabeza del cordero» contiene su laberinto en la enredada historia que relata la tía mora. El laberinto del odio que vemos en «El regreso» es tan vacío como el de «El Hechizado», ya que en los dos cuentos, los protagonistas salen de América para España, se meten en laberintos que conducen al vacío, y vuelven al punto de partida. Como el Indio González Lobo, el narrador de «El regreso» persigue una quimera: [254]

Mi bajada a los infiernos prostibularios había clausurado aquella vaga existencia mía de casi un mes (¡un mes casi había vagado en persecución y fuga del «fantasma vano»!), la había desligado de mí, y me dejaba otra vez plantado en el punto mismo por donde ingresara en el temeroso laberinto.

El laberinto relacionado con el dominio y el encierro es uno de los varios laberintos deleznales, de encadenadas sugerencias líricas, en la viñeta «Magia, II», donde el narrador dice: «...me acusaste de haberte encerrado, para castigo de tu soberbio laberinto, en un laberinto de arena: mi propio desierto». Esta referencia hace que la mujer le cuente -a su manera- el relato de Borges sobre Los dos reyes y los dos laberintos. El segundo de éstos - el laberinto natural que es un desierto de arena- parece sugerir al narrador la idea de la vida encerrada en un laberinto urdido por el tiempo, simbolizado en la clepsidra que piensa regalar a la mujer -«un reloj de arena; un desierto (o el Tiempo) dans une bouteille».

Otro eje imaginístico en las obras de Ayala es el abismo, con sus variantes de sima, fondo, hoyo, tajo, infierno y caída. Se relaciona con la crisis en el ensayo «Razón del mundo»: los problemas se convierten en un «abismo vital que la lógica no supera». En sus estudios literarios, Ayala emplea estas imágenes en torno a la muerte: Antonio Machado nos lleva como de la mano a inspeccionar el abismo. El abismo representa el infierno en varias obras imaginativas. José Orozco, en «El colega desconocido», siente su vida como abismo y descende a «los infiernos literarios», lo que trae a la memoria «los infiernos prostibularios» en «El regreso». [255]

Las guerras y asesinatos sugieren imágenes de este tipo. El Proemio de *La cabeza del cordero* dice que a los españoles «nos ha tocado... sondear el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano». «Estamos siempre abocados a abrir de nuevo el tajo y caer al hoyo», dice uno de los narradores del volumen («La vida por la opinión»), y llamando a la guerra un infierno, cita las palabras de Dante: *lasciate ogni speranza*. En *Muertes de perro*, Pinedo observa que su país ha rodado hasta la sima, y Pancho Cortina, efectivamente, cae escalera abajo dando lugar a que Olóriz usurpe el poder. En el último capítulo, Pinedo decide «tirarse a fondo», y mata a Olóriz cuya «alma canalla se precipitó a los infiernos». Loreto había notado que a Bocanegra sólo le interesaba el fondo del vaso («y otros»), y en la novela de ese título, José Lino se refiere a sí mismo como Orfeo al revés, por haber huido del peligro y de su esposa.

Dos personajes simbólicamente suspendidos de los pies con la cabeza hacia abajo - Chino López en Muertes de perro y el Inquisidor en el relato del mismo nombre, quien se ve así en una pesadilla- concretan la expresión «metido de cabeza», ya que están entregados a unos valores trastocados. Ayala emplea la citada expresión con referencia a la tragedia española en su ensayo «España, a la fecha»: «Desapercibidos, nos encontramos -sin comerlo ni beberlo- metidos de cabeza en el vórtice de la política internacional».

Claro que nuestro autor emplea en sus ficciones muchas imágenes que no aparecen en sus obras discursivas, y sólo hemos señalado varias imágenes que se encuentran en los dos sectores de su producción para dar alguna idea de la inmensa riqueza estilística del gran prosista que es Francisco Ayala.

[256]

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos seguido el planteamiento implícito en nuestro título; es decir, la existencia de una ecuación extraordinaria entre la producción discursiva e imaginativa de Francisco Ayala. Su obra revela la misma fidelidad de interrelación que se da en la vida de nuestro autor -novelista, ensayista, catedrático, crítico literario y sociólogo-

En el primer capítulo observamos cómo sus prólogos, autocrítica auténtica y apócrifa, crítica literaria y ensayos sociológicos iluminan su obra de invención y sirven para documentar en forma discursiva algunos aspectos de sus relatos.

El segundo capítulo subraya la unicidad esencial de la obra de Ayala en su motivación fundamental que nace de una sensación de desamparo en un mundo que está en crisis, con el desmoronamiento de valores morales y éticos. Esta situación está reflejada en sus ficciones en la soledad, vacío, hedonismo, incompreensión, desdoblamiento, náusea y vértigo que experimentan los personajes. Ayala se propone una misión como intelectual y como artista, encontrando en la configuración cervantina de la novela ejemplar un instrumento idóneo para el libre escrutinio de la vida humana.

En el tercer capítulo, examinamos cinco aspectos de la novelística de Ayala: temática negativa, comicidad, perspectiva y punto de vista, novela y «novedad» y prosa -buscando en su [257] obra ensayística claves iluminadoras en cuanto al sentido, estructura y motivos principales. Su empleo de temática negativa se relaciona con sus ensayos acerca del animalismo del hombre degradado y carente de libertad. Nuestro autor aborda los temas escabrosos con notable sutileza, sobriedad y compasión. Los ensayos de Ayala ayudan a explicar la trascendencia de su poderosa y variada comicidad. Sus divagaciones acerca de las analogías que ofrece la historia humana aclaran su desprecio del culto de la novedad argumental, su repetida utilización de elementos «hechos» o consabidos, y su concepto del papel de la «novedad» en la novela. Los estudios de Ayala sobre el «yo» narrativo y juegos

de perspectiva se relacionan con su propio uso de estos recursos literarios. Finalmente, nuestras puntualizaciones en cuanto a diversas facetas de su prosa se fijan en sus propias ideas acerca de la prosa novelesca, su elaboración del diálogo, y la significación de algunas imágenes que aparecen en ambos sectores de su producción.

El estrecho entronque entre las obras críticas y teóricas con las de ficción que advertimos en Francisco Ayala nos ha ofrecido así la oportunidad de acercarnos al proceso creador en un escritor de grandes dotes narrativas.

* * * La autora desea expresar su gratitud al profesor Rafael Supervía por sus consejos y sugerencias.

[259]

BIBLIOGRAFÍA

A) OBRAS DE FRANCISCO AYALA

I. NOVELÍSTICA:

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.

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

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.

Historia de macacos. Madrid: Revista de Occidente, 1955.

-Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1964.

Historia de un amanecer. Madrid: Editorial Castilla, 1926.

«El leoncillo de barro negro». Ínsula, 274 (septiembre 1969), pág. 5.

Mis páginas mejores. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

Muertes de perro. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958.

___ Traducción inglesa: Death as a Way of Life. Nueva York: Macmillan, 1964. Obras narrativas completas. México: Aguilar, 1969.

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

Los usurpadores. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949. [260]

II. LIBROS DISCURSIVOS*:

El cine, arte y espectáculo. Buenos Aires: Argos, 1949.

-Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966.

La crisis actual de la enseñanza. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.

El curioso impertinente, de Cervantes. Edición, con prólogo y notas. Salamanca-Madrid-Barcelona: Anaya, 1967.

De este mundo y el otro. Barcelona: E. D. H. A. S. A., 1963.

El derecho social en la constitución de la república española. Madrid: M. Minuesa de los Ríos, 1932.

Derechos de la persona individual para una sociedad de masas, Buenos Aires: Perrot, 1953.

Una doble experiencia política: España e Italia. (Coautor: Renato Treves) México: El Colegio de México, 1944.

Ensayo sobre la libertad. México: Fondo de Cultura Económica, 1945. Ensayos de sociología política. México: Instituto de Investigaciones Sociales, 1952.

El escritor en la sociedad de masas. México: Obregón, 1956.

-Buenos Aires: Sur, 1958.

España, a la fecha. Buenos Aires: Sur, 1965.

La estructura narrativa. Madrid: Taurus, 1970.

La evasión de los intelectuales. (Coautor: H. A. Murena) México: Centro de Estudios y Documentación Sociales.

Experiencia e invención. Madrid: Taurus, 1960.

Historia de la libertad. Buenos Aires: Atlántida.

Histrionismo y representación. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1944.

Indagación del cinema. Madrid, Mundo Latino, 1929.

La integración social en América. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958. Introducción a las ciencias sociales. Madrid: Aguilar, 1952.

La invención del Quijote. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1950.

Jovellanos. Buenos Aires: Centro Asturiano, 1945.

Oppenheimer. México: Fondo de Cultura Económica, 1942. [261]

Los políticos. Buenos Aires: Editorial Depalma, 1944.

El problema del liberalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1941.

-Segunda edición ampliada. Río Piedras, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1963.

Problemas de la traducción. Madrid: Taurus, 1965.

Razón del mundo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

-Segunda edición, ampliada. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962.

Realidad y ensueño. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Saavedra Fajardo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

Tecnología y libertad. Madrid: Taurus, 1959.

Tratado de sociología. Buenos Aires: Editorial Losada, 1947.

-Madrid: Aguilar, 1961.

III. ENSAYOS SUELTOS NO RECOGIDOS EN LIBROS:

«Ángel Sánchez Rivero». La Gaceta Literaria, 89 (1 septiembre 1930), pág. 1.

«Anotación en el margen del calendario». La Gaceta Literaria, 105 (1 mayo 1931), pág. 16.

«Basterra, el granviario». La Gaceta Literaria, 21 (1 noviembre 1927), pág. 1.

«Carta a Gerardo Diego». La Gaceta Literaria, 27 (1 febrero 1928), pág. 5.

«Un cuaderno de ejercicios». La Gaceta Literaria, 17 (1 septiembre 1927), pág. 4.

«El curso de Roger Caillois». Sur, 73 (octubre 1940), págs. 86-88.

«Debates sobre temas sociológicos». Sur, 71 (agosto 1940), págs. 86-104.

«Dos conferencias sobre el Derecho penal». La Gaceta Literaria, 22 (1927), pág. 3.

«Los dos amigos». Revista de Occidente, X, 287-306.

«Una encuesta a la juventud española». La Gaceta Literaria, 25 (1 enero 1928), pág. 13.

«Encuesta sobre la nueva arquitectura». La Gaceta Literaria, 32 (abril 1928), pág. 2.

«Erotismo y juego teatral en Tirso». Ínsula, XIX: ccxiv (1964), 1, 7.

«El escritor». Sur, 203 (septiembre 1951), págs. 6-19.

«Estados Unidos bajo cuadrícula». La Nación, 23 agosto 1959. [262]

«Filosofía y novela en Unamuno». Symposium Unamuno (1965), páginas 63-73.

«El fondo sociológico en mis novelas». Cuadernos Hispanoamericanos, 228 (diciembre 1968), págs. 537-47.

«Fuente árabe de un cuento popular en el Lazarillo». Boletín de la Real Academia Española, XLV (1965), 493-95.

- «Función social de la literatura». *Revista de Occidente*, II: 10 (2.^a época, enero 1964), 97-106.
- «Gaceta Literaria contra Martín Fierro». *La Gaceta Literaria*, 17 (1 septiembre 1927), pág. 6.
- «Góngora en la verbena». *La Gaceta Literaria*, 11 (15 junio 1927), página 2.
- «Hacia una semblanza de Quevedo». *La Torre*, 57 (1967), págs. 89-116.
- «His pen was gay». *Américas*, XIV: 2 (febrero 1962), 28-30.
- «James, héroe». *La Gaceta Literaria*, 3 (1 febrero 1927), pág. 4.
- «El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos». *Cuadernos Americanos*, CL: 1 (enero-febrero 1967), 209-35.
- «Libertad de amar y derecho a morir». *La Gaceta Literaria*, 44 (15 octubre 1928), pág. 3.
- «Lo que lee y escribe Pittaluga». *La Gaceta Literaria*, 15 (1 agosto 1927), pág. 1.
- «Madrid-América: Tres raids literarios». *La Gaceta Literaria*, 16 (15 agosto 1927), pág. 1.
- «El minuterero de Italia: Ad referendum». *La Gaceta Literaria*, 25 (1 enero 1928), pág. 5.
- «Naturalismo y realismo tradicional». *La Nación*, 1 marzo 1959.
- «Nosotros en la postguerra». *Cuadernos Americanos*, XIX (enero-febrero 1945), 49-56.
- «Nota al centenario de Valle-Inclán». *Ínsula*, XXI. ccxxxvi-ccxxxvii, 5. (septiembre-octubre 1947), págs. 194-206.
- «Notas sobre don Segundo Sombra». *Asomante*, 2 (1950), págs. 28-33.
- «Notas sobre la novelística cervantina». *Revista Hispánica Moderna*, XXXI. 1-4 (enero-octubre 1965), 37-46.
- «Nueva divagación sobre la novela». *Revista de Occidente*, XVIII (2.^a época), 294-312.
- «Biblioteca del 'pensamiento vivo'». *Sur*, 62 (noviembre 1939), págs. 72-74.
- «Plenitud del hombre de letras». *Sur*, 180 (octubre 1949), págs. 92-93.
- «Un poeta deportista». *La Gaceta Literaria*, 104 (15 abril 1931), pág. 15. [263]
- «Presentación de Borges». *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril 1968, páginas 153-57.

- «Ramón y las cosas». *La Gaceta Literaria*, 4 (15 febrero 1927), pág. 4.
- «Testimonio de la nada». *Realidad*, I: 1 (enero-febrero 1947), 129-32.
- «Ubicación en la sociología de Gilberto Freyre». *Sur*, 110 (diciembre 1943), págs. 18-25.

IV. NOTAS CRÍTICAS DE OBRAS ESPECÍFICAS*:

- Barnes, Henry Elmer, «An Introduction to the History of Sociology». *Realidad*, IV: 11 (septiembre-octubre 1948), 250-51.
- Baudin, L., «La vie de François Pizarre». *Revista de Occidente*, XXIX: 85, 117-18.
- Beinhauer, Werner, «Spanische Umgangssprache». *La Gaceta Literaria*, 89 (15 septiembre 1930), pág. 4.
- Bontempelli, Massimo, «Il figlio di due madri». *Revista de Occidente*, XXIV: 71, 276-78.
- Brady, Robert, A., «La riqueza tras el poder». *Sur*, 139 (mayo 1946), págs. 83-84.
- Brinton, Crane, «Anatomía de la Revolución». *Sur*, 117 (julio 1944), págs. 89-92.
- Dante Alighieri, De la monarquía. En «La aventura del pensamiento político: tres monumentos literarios». *Sur*, 80 (mayo 1941), páginas 88-97.
- Dilthey, «Poética». *Sur*, 139 (mayo 1946), págs. 74-75.
- Döblin, «Berlín-Norte». *Revista de Occidente*, XXXII: 94, 117-20.
- Donoso, Armando, «Sarmiento en el destino». *La Gaceta Literaria*, 21 (1 noviembre 1927), pág. 4.
- Dos Passos, John, «Manhattan Transfer». *Revista de Occidente*, XXV: 73, 122-24.
- Erenburg, Elías, «Citroën 10 H. P.». *Revista de Occidente*, XXX: 88, 262-65.
- Fattone, Vicente, «El existencialismo y la libertad creadora». *Realidad*, IV: 10 (julio-agosto, 1948), 116-17. [264]
- Fernández Almagro, Melchor, «Orígenes del régimen constitucional en España». *Revista de Occidente*, XXIV: 70, 130-33.

- Frazer, Sir James George, «La Rama Dorada». Sur, 121 (noviembre 1944), págs. 66-75.
- Gándara, Carmen R. L. de, «Kafka o El pájaro y la jaula». Sur, 116 (junio 1944), págs. 84-86.
- Gandía, Enrique de, «Donde nació el fundador de Buenos Aires». La Gaceta Literaria, 8 (15 abril 1927), pág. 4.
- García Lorca, Federico, «Un drama de García Lorca: Mariana Pineda». La Gaceta Literaria, 13 (1 julio 1927), pág. 5.
- ___, «Mariana Pineda». La Gaceta Literaria, 20 (15 octubre 1927), pág. 5. Gide, André, «Journal des faux-monnayeurs». Revista de Occidente, XVI: 48, 392-95.
- Hobbes, Thomas, «Leviatán». En «La aventura del pensamiento político: tres monumentos literarios». Sur, 80 (mayo 1941), págs. 88-97.
- Jarnés, Benjamín, «Paula y Paulita». La Gaceta Literaria, 66 (15 septiembre 1929), pág. 5.
- Juarros, César, «El amor de España». La Gaceta Literaria, 13 (1 julio 1927), pág. 4.
- Lafora, Gonzalo R., «Don Juan, los milagros y otros ensayos». La Gaceta Literaria, 17 (1 septiembre 1927), pág. 4.
- Lamb, Harold, «Genghis Khan». Revista de Occidente, XXII: 64, 117-22.
- León, J. de la Luz, «Amiel, o la incapacidad de amar». La Gaceta Literaria, 16 (15 agosto 1927), pág. 4.
- Locke, John, Ensayo sobre el gobierno civil. En «La aventura del pensamiento político: tres monumentos literarios». Sur, 80 (mayo 1941), págs. 88-97.
- Mac Leish, Archibald, «Comentario a 'Los irresponsables' de...». Sur, 83 (agosto 1941), págs. 99-126. (F. A. participa en el debate).
- Mallea, Eduardo, «Meditación en la costa». Sur, 65 (febrero 1940), páginas 101-07.
- Maples Arce, Manuel, «Poemas interdictos». Revista de Occidente, XVIII: 54, 413-15.
- Martínez Estrada, Ezequiel, «Sarmiento». Sur, 150 (abril 1947), páginas 72-74.
- Maurois, André, «Voyage au pays des Arlicoles». Revista de Occidente, XX: 59, 289-90.

Méndez Cuesta, Concha, «Surtidor». La Gacela Literaria, 29 (1 marzo 1928), pág. 4. [265]

Moravia, Alberto, seud., «La mascherata». Sur, 189 (julio 1950), páginas 93-94.

Orwell, George, «Ensayos críticos». Sur, 172 (febrero 1949), págs. 68-70.

Ossorio, Ángel, «La justicia poder». La Gacela Literaria, 14 (15 julio 1927), pág. 4.

Pabst, Walther, «Góngora en Centroeuropa». Revista de Occidente, XXVIII: 84 (junio 1930), 405-08.

Pourtalés, Guy de, «Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi». Revista de Occidente, XXIII: 67, 126-28.

Ríos, Fernando de los, «España, siglo XVI». Revista de Occidente, XIX: 55, 127-29 (acerca de dos conferencias).

Sanctis, Francesco de, «Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia». Sur, 139 (mayo 1946), pág. 74.

Santayana, George, «El último puritano». Sur, 76 (enero 1941), páginas 106-11.

Soler, Sebastián, «Ley, historia y libertad». En «Un jurista ante la crisis: A propósito del libro de Sebastián Soler...». Sur, 109 (noviembre 1943), pág. 75.

Torres Bodet, Jaime, «Margarita de niebla». Revista de Occidente, XVIII: 52, 133-37.

Valentin, Veit, «Historia de Alemania». Realidad, I: 3 (julio-agosto 1947), 121-24.

Veblen, T., Teoría de la clase ociosa. En «Veblen y la clase ociosa». Sur, 130 (agosto 1945), págs. 73-78.

Villar, Amado, «Versos con sol y pájaros». La Gaceta Literaria, 19 (1 octubre), pág. 4.

Voronoff, Serge, «Del cretino al genio». Sur, 109 (noviembre 1943), página 75.

V. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL:

Almeida, Memorias de un sargento de milicias. Buenos Aires: Argos.

Beck, Maximilian, Psicología: Esencia y realidad del alma. (Traducido por F. A. y Otto Langfelder). Buenos Aires: Losada, 1947.

Comfort, A., *The Novel and Our Time*. Buenos Aires: Realidad.

Constant, B., *Mélanges de Littérature et de Politique*. Buenos Aires: Americalee. [266]

Manheim, Ernst, *La opinión pública*. Madrid: Revista de Derecho Privado, 1936.

Mann, Thomas, *Lotte in Weimar*, Buenos Aires: Losada.

__ *Die vertauschte Koepfe*, Buenos Aires: Sudamericana.

Moravia, Alberto, *La romana*. Buenos Aires: Losada.

Rilke, R. M., *Die Aufzeichnungen von Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada.

Sieyes, *Qu'est-ce que le tiers état?* Buenos Aires: Americalee.

B) ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE FRANCISCO AYALA

I. BIBLIOGRAFÍAS:

Ayala, Francisco, *Cuentos*. Salamanca-Madrid- Barcelona: Anaya, 1966, págs. 11-14.

__ *Mis páginas mejores*. Madrid: Editorial Gredos, 1965, págs. 21-26.

__ *Obras narrativas completas*. México: Aguilar, 1969, págs. 93-96.

Ellis, Keith, *El arte narrativo de Francisco Ayala*. Madrid: Editorial Gredos, 1964, págs. 239-51.

II. ARTÍCULOS Y LIBROS:

Alvajar, César, «Historia de Macacos de Francisco Ayala». *Cuadernos*, 23 (marzo-abril 1957), págs. 108-09.

Amorós, Andrés, «Conversación con Francisco Ayala». *Revista de Occidente*, año VI: 68 (2.^a época; noviembre 1968), págs. 145-71.

- ___ «Narraciones de Francisco Ayala», Cuadernos Hispanoamericanos, 209 (mayo 1967).
- ___ «Prólogo», Obras narrativas completas de Francisco Ayala, México: Aguilar, 1969, págs. 9-92.
- 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 [267] iberoamericana contemporánea. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968, págs. 303-17.
- Aronson, Saul, «El fondo del vaso». Clarín (Buenos Aires), 27 septiembre 1962.
- Borges, Jorge Luis, «Francisco Ayala, El hechizado», Sur, XIV: 122 (diciembre 1944), 58-59.
- Buckley, 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.
- 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». En Cinco aventuras españolas. Madrid: Revista de Occidente, 1967, páginas 25-62.
- Carter, Boyd, Las revistas literarias de Hispanoamérica. Colección Studium, México: 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.
- Durán, 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, Maíraux y Ayala». En *La cabeza del cordero*, segunda edición. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962, págs. 9-23.

___ «La estructura de *El fondo del vaso* de Francisco Ayala», *Ínsula*, 199 (junio 1963), pág. 13. [268]

___ «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. 207-08.

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), 203-07.

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), pág. 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.

Hulet, Claude, «Surprise: Spanish Novel Permeated by Violence». *Los Ángeles Times*, 21 junio 1954.

Iglesias, Ignacio, «Francisco Ayala: Tecnología y libertad». *Cuadernos* (París), 43 (julio-agosto 1960), pág. 127. [269]

Joly, Monique, «La systématique des perspectives dans Muertes de perro». *Les Langues Néolatines*, 187 (4.º trimestre 1968), páginas 37-51.

Lamana, Manuel, «Francisco Ayala novelista». *La Nación*, 28 septiembre 1958.

Lancelotti, Mario, «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), págs. 3-4.

Mallea, Eduardo, *Notas de un novelista*. Buenos Aires: Emecé, 1954, pág. 110.

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 Hispanoamericanos*, LXIII: 189 (septiembre 1965), 291-302.

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». En *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Ediciones Guadarrama (1963), págs. 217-83.

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». En *Estudios*, Madrid: *Ínsula*, págs. 9-52.

Monserrat, Santiago, «Histrionismo y representación». *Sur*, 118 (agosto 1944), págs. 74-76. [270]

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), pág. 100.

___ «Prólogo». En *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, 2.^a edición corregida. Madrid: Editorial Gredos, 1968, págs. 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.

___ «En torno a Francisco Ayala». *Ensayos de norte a sur*. Seattle: University of Washington Press y México: 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. [271]

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), 133-39.

Sánchez Reulet, «Francisco Ayala: El problema del liberalismo». Sur, 101 (febrero 1943), págs. 75-77.

Schultz de Mantovani, Fryda, «Francisco Ayala: Los usurpadores». Realidad, V: 15 (mayo-junio 1949), 363-65.

Serrano Poncela, Segundo, «La novela española contemporánea». La Torre, año I: 2 (abril-junio 1953), 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. 5.^a edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1957, vol. III, 714-15.

Veinte cuentos españoles del siglo veinte. Editores: Enrique Anderson Imbert y Lawrence Kiddle. Nueva York: Appleton, 1961, págs. 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.

Vientós Gastón, Nilita, «Una novela de Francisco Ayala: Muertes de perro». El Mundo (San Juan de Puerto Rico), 31 enero 1959.

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO I.- Del estrecho entronque entre la actitud crítica y la imaginativa 7

Crítica literaria: Intuición y conciencia racional 10

Autocrítica y crítica apócrifas 11

Estudios literarios	27
Documentación discursiva de las ficciones	39
CAPÍTULO II.- La misión del novelista	52
Reconocimiento de la crisis	52
La responsabilidad del intelectual	82
Novela ejemplar	115
CAPÍTULO III.- Cinco aspectos de la novelística de Ayala	133
Temática negativa	133
Comicidad	172
Perspectiva y punto de vista	189
Novela y «novedad»	208
Prosa	239
CONCLUSIÓN	256
BIBLIOGRAFÍA	259

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**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.

