

¡Aleluya, hermano! de Ayala: Un cántico tropical

Suele producirse en una parte de la obra narrativa de Francisco Ayala un intervalo, de tiempo indeterminado, entre ciertas experiencias o vivencias suyas y la redacción, a posteriori, de aquellas invenciones que se hayan inspirado directa o indirectamente en ellas. Así ocurre, por ejemplo, en el caso de las dos llamadas “novelas del Caribe”: *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), redactadas ambas después de que su autor hubiera dejado definitivamente, en 1957, su cátedra de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, a donde había llegado a finales de 1949, para trasladarse a Estados Unidos. Sucede asimismo en el caso de *¡Aleluya, hermano!*, relato de clara ambientación caribeña, fechado en 1960 e incorporado a partir de 1971 a *Días felices*, la segunda parte del libro *El jardín de las delicias*. De modo parecido se dejan percibir ecos más o menos obvios de Argentina, o bien de Nueva York, en ciertos cuentos recogidos en el único libro suyo de ficción publicado (por cierto, en Madrid) cuando se encontraba todavía en Puerto Rico: *Historia de macacos* (1955), recopilación cuyo contenido se caracteriza por un fuerte elemento oral. (A propósito, conviene llamar la atención aquí sobre el testimonio en este número de *La Torre* de Magdalena de Ferdinandy, “Francisco Ayala y la Edad de Oro de la Universidad de Puerto Rico”, donde señala la autora una fuente de inspiración—por cierto, también oral—del neoyorquino relato *The Last Supper...*) Pero no hay regla sin excepción, como confirmaría, a su modo, la novela corta que da título al volumen en cuestión: según hace constar Ayala en “Sobre

Historia de macacos", introducción a la novelita que incluyó en la antología *Mis mejores páginas* (1965), aunque inspirada esta originalmente en una anécdota que había tenido lugar en Guinea y que le había contado a su vez su tío Pepe García-Duarte (véase también los capítulos titulados "Mis padres; mis hermanos", "León Felipe" y "Mis obras de ficción en el trópico" de *Recuerdos y olvidos [1906-2006]*), no cabía duda de que, como cuenta también en la antes aludida introducción, "muchacha gente [en Puerto Rico] incurrió en el tan frecuente engaño de querer identificar situaciones, personajes y lugares. (Incluso—añade—he oído equivocarle el título, cambiándolo por *La "isla" de los macacos.*)" Tanto *Historia de macacos* como las "Tres postales puertorriqueñas. Enviadas en 1950 a *La Nación*, de Buenos Aires" y reproducidas luego en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (1971), redactados todos durante la estancia en la Isla de Francisco Ayala, ofrecerán sendos fondos *musicales* para el hermosísimo "cántico tropical", ¡*Aleluya, hermano!*, de cuyo análisis más adelante nos ocuparemos.

"Felices trópicos": La Isla del Encanto

Con este último epíteto es familiarmente conocida la isla de Puerto Rico, y al juzgar por los testimonios personales de Francisco Ayala, con muchísima razón, pues, según cuenta en el capítulo de *Recuerdos y olvidos* titulado "A Puerto Rico", desde su llegada allí en búsqueda de "otros aires distintos" de los que en la capital de la Argentina se le habían hecho irrespirables ya, *encantado* quedaría del ambiente, tanto climático como personal, con que se sintió de inmediato acogido, *Encantado*, feliz... en una estadía que a este Ulises español resultaría ser una especie de paréntesis vital: la "[p]rimera etapa"—recuerda—de un "itinerario" en principio "flexible" que—quizá sin que en el momento se diera plena cuenta de ello, aunque desde la perspectiva de hoy resulta hartamente claro—sería al mismo tiempo el inicio, tras la guerra civil y sus inmediatas secuelas, de un largo viaje—paulatino primero; en el 1976, ya definitivo—de regreso a una España que a partir del año 1960 le había dado por fin la bienvenida. *Encantado*, no ya por una Circe (aunque así lo quedarían, a su manera, los españoles de la colonia africana festejados a su vez en un

inolvidable banquete por “la encantadora Rosa” en *Historia de macacos*), sino por la vida en general—su ritmo, sus sonidos, sus colores—que, cual *colono* de antaño, hallara a su llegada... Y de cuyos *encantos* tampoco dudaría en disfrutar más tiempo de lo anticipado ya que pronto hubo de alargar lo que en principio iba a ser una *estancia* de varios meses en una permanencia de cinco años: “El país me gustó, en efecto—escribe con cierta socarronería en el antes referido capítulo—; me gustó su gente, y yo debí de caerle bien a ellos”, explicando a continuación cómo, tras un semestre de profesor visitante en aquella universidad, el rector, Jaime Benítez, le había ofrecido un contrato para dictar un curso de ciencias sociales y, al año siguiente, le había encargado la dirección de la editorial universitaria con la puesta en marcha de la revista *La Torre*.

Conviene insistir aquí, no sólo sobre las actividades profesionales (docentes y administrativas) de Ayala durante aquellos años puertorriqueños, sino también sobre lo que, a través de sus propias memorias y las de otros, se puede vislumbrar del aspecto personal y particular de su vida durante aquella época singular de su trayectoria vital: una época que coincide, dicho sea de paso y según consta tanto el contenido del volumen *Historia de macacos* como el de sus siguientes obras de invención—las novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* así como la recopilación de relatos titulada *El as de Bastos* (1963)—, con un cambio radical de tono y “estilo” que en su día fue censurado como “*shocking*” por Hugo Rodríguez Alcalá, acusación a la que respondería Ayala en una brillante, y muy reproducida, “Carta literaria a H. Rodríguez Alcalá” (1963). Quisiera o no dicho insigne crítico uruguayo, este escritor Francisco Ayala estaba pasando por una importantísima etapa de transición, tanto estética como vital —la correspondiente a sus años puertorriqueños, seguidos del viaje hacia Oriente y sus primeros años en Estados Unidos—, etapa que le llevaría por fin al nuevo modo de narrar ejemplificado ya en la primera edición de *El jardín de las delicias*, obra esta en constante metamorfosis y complementada por las sucesivas entregas de *Recuerdos y olvidos* y por recopilaciones, *sui generis* también, según lo serán las distintas ediciones de *El tiempo y yo* (1978; 1992) y *De mis pasos en la tierra* (1996; 2006).

Tras la siniestra experiencia de la guerra española, cuya sombra borraría en la obra ayaliana cualquier recuerdo—por pasajero que fuese—de los *alegres* años veinte plasmado en las invenciones de vanguardia recogidas en *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), experiencia seguida de una recuperación intelectual y sentimental cuyo fruto literario habría de ser las extraordinarias recopilaciones *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* (ambas del año 1949), se le abre al escritor un horizonte totalmente nuevo, y con ello... la posibilidad de volver a empezar. Toda la visión analítica de un mundo ya en discordia—el de la posguerra, tan bien analizado por Ayala en su *Tratado de sociología* (1947) y otras obras ensayísticas de la década de los cuarenta—sucumbirá en la siguiente al humor irónico, agri dulce, del autor de *Historia de macacos*, quien goza por fin de una sensación de libertad—intelectual, creativa y hasta personal—completamente nueva: tal cual se le hubiera destapado por fin la *olla a presión* de sentimientos que habían estado *cocinándose* durante la década larga que habitara el Cono Sur. En otros términos, podríamos decir que el Encanto de la Isla fue precisamente lo que terminaría por *desencantar* al peregrino escritor.

El conocido lema—el de la Isla del Encanto—tenía, y tiene, desde luego su puntito de verdad. Inicialmente *de paso* tan sólo por la Isla de Borinquen, bajo cuyo *encanto* no tardaría en caer (“El país me gustó, en efecto; me gustó su gente”), optó el viajero a prolongar sus *vacaciones*—“vacaciones con encanto”, según reza el eslogan turístico hoy en día de moda—indefinidamente, repitiéndose quizás en su fuero interno aquellas famosas palabras de don Pedro I de Brasil que todavía con frecuencia a Ayala tanto le gusta citar: “*Eu fico*” (Yo me quedo). Se trata, pues—en su caso, claro está; no como en el del emperador—, de una especie de *interludio*: una *pausa* antes del próximo *movimiento* de su todavía muy inacabada *sinfonía* vital. Califica Ayala el ambiente de “Felices trópicos”, evocado en el así titulado capítulo de *Recuerdos y olvidos*, como “una etapa transitoria de fascinante interés”. Tampoco vacila, a continuación, en retratar las diversas actitudes con que reaccionaron ciertos intelectuales frente al rápido desarrollo económico del país hacia la modernidad. De eso—entre otros temas—se hablaría, desde luego, en las tertulias y demás reuniones de amigos y conocidos a lo largo de los lánguidas días y

tardes tropicales que con tanta complacencia rememora Ayala en los capítulos de sus memorias dedicados a Puerto Rico.

El aire se serena: De trinos y tertulias

No deja de impresionar la trascendencia simbólica, inconsciente acaso por parte de su autor, de las palabras con que en “Las alimañas”, la primera de las antes aludidas “Tres postales puertorriqueñas”, refiere “la historia de los trinos” de su “primera noche en Puerto Rico”:

Había llovido—empieza—, la temperatura era muy suave; me acosté, y antes que me durmiera empezó a invadirme el canto de unos trinos dulcísimos fuera de la ventana. Fue una sensación de intensa felicidad, humedecida casi de lágrimas.

Tras la *lluvia*—el viaje, desde Buenos Aires; por extensión, toda aquella década pasada después de la guerra civil—, por fin el descanso, estado en que se deja *invadir* del *canto* de unos *dulces*—y desconocidos—*trinos* que le llenan de una *felicidad* tan *intensa* que casi le hace llorar de emoción. Tras la tempestad, la calma, condición que en otro contexto—el del final de la guerra—había recreado Ayala al comienzo del *Diálogo de los muertos* (1939): “No había nada—escribe ahí—por ninguna parte. Nada, sino silencio; un silencio húmedo que rezumaba, calaba hasta lo más hondo; un silencio que era la ausencia y el vacío de la atronadora refriega, ya pasada”, silencio que servirá de fondo para el “diálogo soterrado, sin comienzo ni final, ni acentos ni pausas; o quizás, mejor, [...] una red de monólogos dichos en voz apagada y blanda” que constituirá el resto del texto en cuestión. Terminará este dialogado poema en prosa con una invocación de las más hondas emociones humanas—“un brillo de lágrimas insinuado en una pupila”, por ejemplo, o “una rosa dejada en un vaso de agua, en el ángulo de una mesa de pino”—, sobre el fondo auditivo final: “En la oscurecida tierra sólo se oía un rumor de oculta acequia”. Más de una década después de redactar ese *cántico* de anónimas voces cuyos *solos* en vano intentan entablar un *dúo*, apela Ayala de nuevo al oído en la evocación de su primera noche en la isla.

Pese a caracterizarse por un ámbito e intención—la luz del día y el anhelo místico—totalmente distintos de los de uno y otro escrito ayaliano, viene a la memoria aquí la conocidísima “Oda III. A Francisco Salinas” de Fray Luis de León, donde, a la inversa del orden de lo sucedido en “Las alimañas”, “El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada” precisamente a consecuencia de “la música estremada, / por vuestra sabia mano gobernada.” Lo que interesa en la *serenidad* de la noche puertorriqueña repentinamente inundada por el coro de los trinos es el efecto producido por ello en el autor, cuyo estado emocional se encuentra afectado: una especie de éxtasis que, aún tras haberse enterado de la verdadera identidad (por cierto, harto *poética*) de los *músicos*—“unas ranitas [de árbol] muy chicas” (llamadas coquíes) que él se había imaginado pájaros—, se repite a la siguiente noche. Se trata, pues, de una reacción grata y deseada: “¡Oh, suene de continuo”, concluiría Fray Luis, “Salinas, vuestro son en mis oídos, / por quien al bien divino / despiertan los sentidos / quedando a lo demás amortecidos!” Se esfuerza en uno y otro caso el poeta en encontrar el modo de *armonizar* fondo y forma para sugerirle al lector, tanto conceptual como emocionalmente, la sensación que resulta de la fusión de una experiencia auditivo-musical y las reflexiones intelectuales que ella ocasiona. En otras palabras, la interacción—y subsiguiente—fusión que se da en ciertas piezas de invención entre uno o más de los cinco *sentidos* y el *sentido* en cuanto inteligencia o conocimiento de ejecución. Un resultado estético-intelectual bien conseguido permite que disfrute el lector en ambos niveles, simultáneamente y de modo paralelo, de una y otra experiencia.

“De la musique avant toute chose” (De la música ante todo) había exhortado el poeta francés Paul Verlaine al comienzo de su conocidísimo *ars poetica* titulado “Art poétique” (Arte poética), y hacia el final: “Que ton vers soit la chose envolée / Qu’on sent que fuit d’une âme en allée / Vers d’autres cieux à autres amours” (Que tu verso sea la cosa volandera / que se siente que huye de un alma que se va en busca / hacia otros cielos a otros amores). Se trata aquí de un *precepto* clásico ilustrado en sendas obras tanto por el *poeta-profesor* renacentista (sírvese como ejemplo las antes citadas estrofas de la “Oda” a Salinas) como, según constan, no sólo en el *Diálogo de los muertos* y la “postal puertorriqueña” en cuestión,

sino también —según veremos— en el cuento *¡Aleluya, hermano!*, por el *profesor-poeta* contemporáneo, Francisco Ayala.

En “Las alimañas” el motivo musical va unido al de la metamorfosis: una especie de hechizo digno de un cuento de hadas tradicional, y que recuerda asimismo el ambiente de *The Tempest* (*La tempestad*) o bien el del *Midsummer Night's Dream* (*Sueño de una noche de verano*) de Shakespeare. Volvamos a continuación sobre la cita anterior:

Al otro día supe que no se trataba de pájaros; son unas ranitas muy chicas, que cantan así; todo el que llega y no lo sabe cree que son pájaros, y luego se queda chasqueado... Chasqueado, sí; pero a la noche siguiente me propuse escuchar como *concierto* de batracios aquel rumor de *bosque maravilloso*, para desengañarme. En vano; sus delicadas modulaciones triunfaron; el *oído triunfó de la imaginación visual*, y en eso estamos: serán entonces *pájaros* que algún *encantamiento* ha convertido en *ranas*. [cursivas mías]

No constituye éste, por cierto, un caso único de sortilegio en la obra de Ayala, cuya remota infancia estuvo nutrida de leyendas folclóricas. En nada menos que tres piezas de *Días felices* (*Nuestro jardín*, *Magia*, *I y Tu ausencia*), por ejemplo, hace alusión al cuento tradicional “Las tres naranjas del amor”, donde una princesa trasformada en paloma por una gitana que le ha clavado en la cabeza un alfiler recupera su estado humano cuando, al descubrir por fin el alfiler el príncipe con quien antes del hechizo se había casado, tira de él y se lo saca. También al niño Ayala le habrían contado las sirvientas de la casa ciertos cuentos de hada acerca de princesas transformadas en ranas, como, por ejemplo, el de “La rana y la culebrina”, o bien, el de “La princesa rana”, desencantada a su vez cuando, a petición suya, le clava un príncipe un alfiler en la cabeza. (Conviene señalar, también, que en cada una de estas tres historias desempeña el agua un papel fundamental.) El Francisco Ayala quien incorporaría luego elementos de transformación, tanto estética como mágica, en otros textos de *Días felices*—tal, por ejemplo, *Au cochon de lait*, *Un regreso a la Venecia de Proust* o *Magia, II*—, no vacilaría en transformar en pájaros las ranitas que aquellas primeras noches en la Isla del Encanto le cantaron de concierto.

El encantamiento resulta ser, pues, inevitable; a nada conduce el intento de resistirlo. Como hay que aceptar también en Puerto Rico la ausencia de límites demasiado bien marcados entre dentro y fuera, según evidencian la presencia, en el marco de la ventana del autor en "Las alimañas" de una lagartija, o bien, de "unos pájaros chiquitos que se meten dentro de las habitaciones sin ningún temor...": "irrupciones de seres tan secretos" en cuya presencia siente "algo de pellizco travieso, de burla y sueño de una noche de verano". También los seres humanos de ese ambiente y clima tropicales se mueven con gran facilidad y fluidez entre el interior y el exterior, como queda bien claro al comienzo de la segunda de las "Tres postales puertorriqueñas", titulada "El artista negro": "En una fiesta hermosa, dentro de un pabellón que lucía, iluminado, entre la vegetación oscura y la lluvia de una noche tropical", escuchó el autor:

al actor negro Juano Hernández, tan agasajado ahora en su isla nativa. Tuve ocasión de escucharle pasajes de su famoso *Otelo* neoyorkino, recitados en inglés y en castellano, más un monólogo de apretado *slang*, del que sólo puedo testimoniar a través de sus ademanes y por las risas del auditorio.

O bien, la atmósfera evocada al final de la tercera de dichas "postales", titulada "La muerte desplazada":

Era noche y hacía calor. De los bares salía el estruendo de las gramolas eléctricas; la gente se apretujaba en las puertas de los cines, mientras fatigaba la calzada el incesante barullo de los automóviles. Al paso, curioseando, divisé por una puerta abierta sobre la calle la absurda escena de una mujer que lloraba, a solas, junto a un ataúd: era una sala funeraria, con luces de neón, donde, según tarifa, la empresa se encarga de todo.

Interior y exterior se funden sobre un telón de fondo de voces y de ruidos cuya importancia, como el de literatura folclórica oral, ilustra claramente el *triunfo* antes aludido por él, del *oído* sobre la *imaginación visual*.

Este ambiente relajado, informal, con unos límites espaciales más bien imprecisos y un predominio de lo auditivo, le resulta al recién llegado visitante sumamente atractivo. No por nada titularía uno de

los antes referidos capítulos de *Recuerdos y olvidos* “Felices trópicos”. En efecto, entre la enumeración de los que visitaron la isla, enriqueciendo con su presencia “la vida cultural puertorriqueña”, se incluyen representantes de varias profesiones que dependen en gran parte de la exposición oral: “conferenciantes, músicos, hombres de ciencia, profesores, cantantes”... En el siguiente capítulo, “Una broma pesada”, ofrece Ayala más detalles acerca de su vida diaria: “No quisiera con lo dicho dejar la impresión”, escribe ahí:

de que todas nuestras actividades, diversiones y placeres eran de índole más o menos intelectual, pues tampoco faltaban las excursiones campestres o marinas, las fiestas donde el gusto de la maledicencia se mezclaba al de refrescantes bebidas, y con mucha frecuencia simples tertulias de amigos en distendida charla.

Reuniones en casa, o bien al aire libre; una vida relajada; y sobre todo, muchísima conversación serán otras características de esta etapa *triunfal* del oído sobre la vista, según quedará ilustrado, de modo intensamente inmediato, en la novelita *Historia de macacos* así como, ocho años después, con una combinación de ironía y lirismo, en el relato *¡Aleluya, hermano!*

Yo, narrador: Hacia el fondo del vaso y del ser

Cuando, apenas finalizada la guerra civil y tras un período de nueve años, vuelve Francisco Ayala a dedicarse a la literatura de invención, tendrá como objetivo el de comprender, el porqué no sólo de la terrible y al parecer inevitable contienda entre hermanos que acaba de vivir, sino también de lo que yace en el fondo del ser humano que le impela una vez y otra, desde los comienzos mismos de la humanidad, a la lucha contra el otro—de ahí la constante apelación por parte de nuestro autor al mito del pecado original. Desde perspectivas tanto externas (la narración en tercera persona) como internas (una variedad de voces narrativas en primera persona), y con una escala de tonalidades que se extiende desde lo serio a lo sarcástico, del más hondo lirismo hasta una ironía mordaz, emprenderá una larga e intensa indagación acerca de la condición humana poblada a menudo de personajes con diversos grados de *fictionalización*

(no sólo convertirá Ayala en *personajes* suyos a personas, identificadas o no, y conocidas a lo largo de los años por él, sino que, desde muy pronto llegará a figurar él mismo en su propia literatura como ente de ficción). Esta incesante indagación suya, manifestación externa de otra búsqueda todavía más intensa, más honda y más trascendental—la de la autocomprensión—, encontrará de allí en adelante su expresión—directa, sin apenas calificativos—en la primera persona del singular, utilizada con frecuencia por el autor en diálogos (dentro de obras de ficción así como género aparte) y, sobre todo, en monólogos—en realidad, diálogos con uno mismo—, de diversos grados de ficcionalización, que coinciden a su vez con la voz del narrador.

Se trata en el caso del escritor Francisco Ayala de un larguísimo *viaje* de autoexamen y conocimiento que remontará, justamente, a la segunda pieza de invención literaria redactada por él después de la guerra civil: la elegíaca recreación de la muerte de su madre titulada *Día de duelo* (1941), texto incorporado luego por él a los *Días felices* de *El jardín de las delicias*. Narrada en primera persona, resulta ser, en efecto, no sólo una rememoración lírica de dicho acontecimiento real, sino también una especie de *diálogo* mudo con la fallecida destinataria donde pretende hablar de sus propias congojas en nombre de un *nosotros*: los demás miembros, anónimos todos, de la familia. A este poema en prosa remonta, pues, el *yo*, *narrador*—término este que recuerda, intencionadamente aquí, el *yo* que figurará, luego, en títulos de índole ensayística como, para dar sólo un ejemplo, el de la recopilación *El tiempo y yo*. Esta *voz*—la del escritor Francisco Ayala—, que se limita durante su década argentina a la exposición de ideas—piénsese, por ejemplo, en el importantísimo ensayo “Para quién escribimos nosotros” (1948), o bien en el (igualmente) importante “Proemio” (Buenos Aires, abril 1949) a *La cabeza del cordero*—; a notas, como los doce apuntes de tipo periodístico de los años 1948 y 1949, recogidas luego en la segunda edición de *El tiempo y yo* (precursoras, dicho sea de paso, de las “Tres postales puertorriqueñas”); y a textos autoirónicos, según consta el famoso “Prólogo. Redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo” (1949) a *Los usurpadores*; esta *voz*, digo, que a partir del año 1982 se hace constar en sus *Recuerdos y olvidos* y que se

pone de manifiesto en las ya referidas recopilaciones *El tiempo y yo* y *De mis pasos en la tierra*, es, pues, la de un Ayala en un estado de constante autoexamen y autorreflexión, cuyo anhelo, en palabras de San Pablo, es verse “por medio de un espejo”, no ya “oscuramente”, sino “cara a cara” (I Cor: 13.12).

Al narrador de ficciones se le atribuye el don de meterse en la piel de sus personajes, dando lugar con ello a una fascinante mezcla de creador y creación. Aunque en ciertas historias de *Los usurpadores*, tanto por medio de *citas* directas como por el del estilo indirecto libre, va tanteando el narrador Ayala la perspectiva en primera persona, es en las novelas cortas de *La cabeza del cordero*—fechadas todas (excepto la última, dicho sea de paso) en el año 1948—donde empieza a explorar a fondo posibilidades estéticas, así como psicológicas, de este punto de vista narrativo. En todas ellas—menos *El Tajo*, que está narrado en tercera persona—un narrador ficticio, cuya figura poco o nada tiene que ver con la del autor de carne y hueso, intenta descubrir el *porqué*: el misterio que yace detrás de los actos de otro(s) ser(es) humano(s). Son individuos atormentados los narradores/protagonistas de *El mensaje*, *El regreso* y *La cabeza del cordero*, que nada tienen que ver con el irónico narrador, portavoz de Francisco Ayala, del escrito posterior *La vida por la opinión* (1955), fruto este de los años—y perspectiva—puertorriqueños de nuestro autor... En esta última época, precisamente, había empezado a explorar el Ayala creador en varios de los relatos reunidos en el volumen *Historia de macacos* (el que da título al libro [1952], *La barba del capitán* [1952], *Un cuento de Maupassant* [1954]) las complejidades y límites de la narración en primera persona, perspectiva que lleva a su máxima complejidad en *Muertes de perro* para depurarla luego en *El fondo del vaso*, novela en cuya última parte—una larga confesión—llega a tocar fondo el protagonista José Lino Ruiz.

A partir de comienzos de la década de los sesenta irá desarrollando Ayala por otro lado, en textos que luego reunirán en la primera edición de *El jardín de las delicias*, esas dos vertientes narrativas en primera persona—el diálogo y el monólogo—, en una afirmación, cada vez más intensa, de su propio *yo*, *narrador*. Ahí están los *Diálogos de amor* (fechados entre 1960 y 1967) que forman la segunda parte de *Diablo mundo*, por ejemplo; o bien las piezas que integran la primera

versión de *Días felices*, todas ellas narradas en una primera persona sin que signifique ello—según se ve en el relato *¡Aleluya, hermano!*—que el yo del narrador coincida, literalmente, con el de su autor, Francisco Ayala.

El abismo del amor: Confesión, absolución

“Ahora—escribe San Pablo en el decimotercero y último versículo del antes citado capítulo (13) de 1 Corintios—subsisten estas tres cosas: la fe, la esperanza, el amor, pero la más excelente de todas es el amor.” Se trata aquí, claro está, del amor en cuanto *caridad* (la tercera de las virtudes teologales), nombre este último sustituido en traducciones más recientes de la Biblia por el de *amor*. Se ha hecho hincapié en el presente estudio sobre dos obras de invención de Ayala redactadas poco después de la guerra civil que contienen claves, tanto autobiográficas como estéticas, para su obra narrativa posterior: el *Diálogo de los muertos* y *Día de duelo*. A ellas habría que sumar una tercera que, por razones ajenas a su altísima calidad literaria—es decir, por no haber sido recopilada por el autor después de su publicación original en la revista *Sur* en abril de 1942, hasta el año 1969—, menos conocida: el hermosísimo texto, especie de cavilación lírica sobre “el abismo del amor que une a todos los seres”, titulado *El loco de fe y el pecador*.

Se trata de un escrito hasta cierto punto *sui generis* que anticipa, no sólo unos temas desarrollados por su autor en obras de invención de la década de los cuarenta, sino también ciertos tanteos narrativos posteriores suyos, especialmente en *Días felices*: una combinación, en ese caso, de meditación filosófico-espiritual narrada por un yo confiado de sí mismo, quien ilumina sus ideas con unos cuantos *ejemplos* tomados de la vida humana que las *ilustran* por medio de la ficción. Las *parábolas*, apócrifas o no, ahí contadas giran todas alrededor del problema del pecado y del perdón: del arrepentimiento, la confesión y la absolución, proceso este que en la Iglesia Católica forma parte del Sacramento de la Penitencia. No hay en ninguna de ellas un mensaje claro, inequívoco, sino que están abiertas más bien a una pluralidad de interpretaciones que han de dejar incómodo a cualquier lector que juzgue la realidad en términos de blanco y

negro: la complejidad con que ahí está retratada la condición humana, ilustrada ya por el autor desde diversos puntos de vista en el *Diálogo de los muertos* y *Día de duelo*, es inquietante, por no decir más; las consecuencias morales, todo menos que simplistas. Más allá de los paradigmas estereotipados del bien y del mal, por ejemplo, yace un fondo humano común a todos: “el sentido verdadero”, escribe Ayala, que “en la parábola del hijo pródigo [...] late bajo su simple envoltura de perdón: el asco de la sangre propia”, sentimiento este último, según a continuación se pone de manifiesto, nada infrecuente... Recordemos, por un momento, el fondo humano complejo, hasta ambiguo, de lo evocado por las anónimas voces del *Diálogo de los muertos*; o bien, los sentimientos, igualmente complejos, a veces hasta turbios, recreados por el narrador en *Día de duelo*...

Más allá aún del bien y del mal, sugiere Ayala, existe el amor: “en verdad” escribe:

el hijo pródigo supera el asco de su propia sangre al entrever en el destello el abismo del amor que une a todos los seres, un amor sin palabras, sin cavilaciones, sin cuitas, de todo lo que vive en la naturaleza; [...]

“Ahora vemos por medio de un espejo y oscuramente—había escrito San Pablo—; entonces veremos cara a cara.” Esta cara que vemos ahí reflejada puede ser, no sólo la nuestra, sino también la del *otro*: la del hermano que, en la guerra, “le administra la muerte—amor espantoso que nunca imaginarán los que nunca han visto:”

La víctima, en su definitivo abandono, en soledad perfecta, ya en pie contra el muro de lo irremisible, vislumbra de pronto la cólera oculta, ciega, el rayo, lo sublime en esa mano que ultima el sacrificio; y entonces, ablandada, desecha, pide besarla y recibir de ella la muerte como sacramento.

Y así —concluye Ayala—, Dios habita en las sangres que se repelen, en la una y en la otra; y a través de su hostilidad, en el paroxismo de su asco, es precisamente donde culmina el amor a Dios.

Toda esta complejidad humana, a la que pronto dará expresión literaria el autor en los monólogos confesionales de los hermanos Amor y del santo protagonista en *San Juan de Dios* (1947) así como en los

antes referidos relatos narrados en primera persona y recogidos en *La cabeza del cordero*, encontrará su grado máximo en el autoexamen y confesión de José Lino Ruiz en la tercera y última parte de *La cabeza del cordero*, proceso íntimo, tremendamente conmovedor, para el que prepararía el camino la epifanía por la que pasa el narrador en el cuento *¡Aleluya, hermano!*

***¡Aleluya, hermano!:* Un cántico tropical**

Narrado en primera persona, *¡Aleluya, hermano!* es, según ya se ha dicho, en realidad un cuento: uno de los pocos—piénsese, por ejemplo, en *San Silvestre* o *La trapecista y su muerte*—recogidos entre la páginas de *Días felices*. Pese a existir entre su narrador y el hombre Francisco Ayala ciertas coincidencias—el trabajar en un despacho, por ejemplo, vivir solo o conducir un auto...—, es aquel, pura y simplemente, un personaje de ficción, con sus propias cualidades, idiosincrasias y visión del mundo: un hombre solitario, soltero empedernido, algo egoísta y capaz de una buena dosis de autolástima. Un individuo hasta cierto punto vulgar, cuya abulia dominical trae a la mente la letra, por Charles Aznavour, de una canción que en su día haría célebre Edith Piaf y que siempre le ha gustado al propio Ayala: “*Je haïs les dimanches*” (“Odio los domingos”; 1951). Por si alguna duda cupiera, las primeras palabras de la segunda frase del relato —“Usted sabe qué fastidio, cuando de pronto al automóvil se le ocurre pararse...”—establecen claramente la presencia (muda) en el texto de un interlocutor a quien se dirige, en voz alta claro está, el ficticio narrador, procedimiento utilizado también por Ayala en narraciones de aquella época como *Un cuento de Maupassant* o *Un pez* (1963). Según ocurriera al comienzo de las novelas *La sombra* (1870) de Galdós, o bien *Niebla* (1914) de Unamuno, así como en relatos ayalianos como *El mensaje*, *El regreso* o *Un pez*, la forma de actuar del protagonista es totalmente abierta: en “una mañana de domingo, luminosa y vacía”, recuerda:

Eché [...] adelante sin rumbo fijo, y cuando ya había atravesado entera la ciudad desierta—*¡Asquerosos domingos!*—y me disponía a doblar hacia el malecón, ¡vaya!, ¡lo que me faltaba: la máquina se para!
[cursivas mías]

Todo lo sucedido hasta ese momento decisivo, y después, será, pues, fruto del azar.

El ambiente del relato—su fondo tropical—recuerda el evocado en las antes citadas “Tres postales puertorriqueñas”: la mezcla y convivencia de razas, el paso lento del diario vivir, las distancias más bien cortas (“Lo malo del auto—pondera el narrador—es que muy pronto se ha llegado a todas partes.”), la vida al aire libre... Y el mar: “rebrillando, reluciendo, verde, azul, blanco, en la mañana hermosa”. El hecho de que no hubiera nadie en el malecón, adonde se había dirigido, refuerza la sensación de soledad interior de que sufre el desamparado conductor. Impresiona sobre todo el ritmo—pausado, lento, con cadencias moduladas—de lo ahí narrado: el encuentro entre el narrador y el “buen hombre” que de improviso acude en su ayuda y que, tras escuchar, sereno, su “letanía” de quejas, le invita luego “a su propia casa, una casita de tablas verdes, con geranios en la ventana y cortinas tejidas a ganchillo” a comer “al aire libre, en una especie de patiecillo interior con piso de tierra que, como las demás pobres viviendas de por allí, era el desahogo de la casa”. El ritmo... y una especie de armonía humana simbolizada en el cuento por la amalgama de razas: la caucásica del narrador (cuya novia, Nieves, es una “negrita”) y la negra del “buen hombre” de la “dentadura, muy blanca y brillante”, los “ojos brillantes también y muy negros” y un pelo de “espesos velloncillos” que “se enrollaban como finos alambritos de acero” quien procura socorrarle. Tendrán una significación especial en el mensaje humano último del relato—recuérdese que se trata de un texto redactado en el año 1960, cuando el autor estaba viviendo ya en unos Estados Unidos en plena agitación a favor de los derechos civiles.

No sólo, según se da a entender, está narrada la historia en voz alta por el protagonista a favor de un anónimo y silencioso destinatario—ese antes referido “Usted”—, sino que el sentido del oído desempeña en ella desde el comienzo mismo un papel fundamental: las frustrantes conversaciones—telefónicas o en persona—con Nieves, por ejemplo, o bien el hecho de que “en la radio no había nada” (en el epílogo a *El jardín de las delicias* se incluye el teléfono entre los *instrumentos* de las “insoportables y deliciosas torturas” del amor; en seguida volveremos a la radio). Por otra parte, lo del pretendido

interlocutor es hasta cierto punto problemático, pues en realidad se da la sensación en el texto de que el narrador, *hermano* espiritual —según se ha sugerido— de otros solitarios protagonistas ayalianos en búsqueda de sendas verdades, está dirigiéndose a sí mismo en lo que resulta ser una especie de *confesión* que anticipa, hasta cierto punto, el penetrante autoanálisis “*in mente*” llevado a cabo por José Lino al final de *El fondo del vaso*. Dentro de este monólogo confidencial, que sirve de marco general, el episodio principal—aquel antes aludido encuentro del narrador con el “buen hombre”—sí recrea una especie de confesión y simbólica absolución, acto recalcado en el relato mediante la introducción del diálogo, técnica narrativa que no sólo refuerza el elemento oral del texto sino que complementa otro aspecto auditivo importantísimo: el de la recreación de la experiencia musical.

Dicha *confesión*—cuyo contenido no se reproduce en palabras en el texto—va *acompañada* en su primera *etapa* por un himno, y en su segunda, por un solo de clarinete: dos clases de expresión musical que me han sugerido como subtítulo del presente estudio el de “Un cántico tropical”. Es, pues, mediante el estímulo de la música que—tal como en su día y bajo otras circunstancias lo hiciera el hijo pródigo—llega por fin a reconciliarse nuestro extraviado narrador consigo mismo. Se ha citado ya un delicado pasaje de la “postal puertorriqueña” titulada “Las alimañas” donde cuenta el *encantado* autor cómo “el oído triunfó de la imaginación visual”. *Triunfos* auditivos de otro tipo recrearía luego Ayala en dos piezas incorporadas posteriormente a *Días felices*, en cada una de las que resuena un eco del relato que aquí nos concierne: *Música para bien morir* (1966) y *El Mesías* (1971).

La primera de ellas, especie de entrada en un diario que, a mitad del camino—la que marca la separación entre día y noche, o bien, si se quiere, entre vida y sueño—, se convierte en un monólogo interior narrado en un presente absoluto, tiene también como punto de arranque la decisión por parte del narrador de echarse a andar, sin meta alguna—o sea, *al azar*—, en este caso por la Quinta Avenida de Nueva York un día de primavera. En ese estado de felicidad, fruto del buen tiempo, se siente de repente más joven, menos viejo: “como si un viento súbito y muy alegre volviera las páginas del calendario de mi vida y, cancelando el tiempo, me asomara otra vez a un mundo

recién hecho para ofrecerme promesas infinitas”. Medio eufórico, se pone a cavilar sin propósito fijo, disfrutando así—y no sin cierta ironía—del proceso asociativo de sus propios pensamientos, que se alborotan por fin frente a un escaparate lleno de discos de “una colección recién lanzada: la serie de *Music for...*”, que le parece a primera vista más bien absurda: “¡Qué absurdo! Pero—continuaba luego mi pensamiento—, pero después de todo, ¿por qué, absurdo?, pues—reflexionaba—la música ¿para qué no servirá? ¿A qué no podrá ayudar la música?” La segunda parte de la pieza, narrada “ahora mismo” (un poco antes de la media noche) durante una tormenta, reproduce, como ocurriera en *¡Aleluya, hermano!*, la reacción del narrador al sonido, emitido aquí en la radio por “una voz suave”:

Un acento varonil, pero dulce, que infunde confianza infinita, y que viene fundido con las notas de un órgano, a la vez íntimo y solemne. Notas fluidas, aunque densas, que se deslíen dentro de la lentísima corriente sonora. Apenas si alcanzo a percibir el sentido de las palabras que medio sumergidas flotan en la espesa masa musical. Sólo cuando su caudal se remansa y por un momento queda como detenido, la expresión “verdes praderas”, o “ríos tranquilos”, o “el bien prometido”, o “maravillosa esperanza”, permanece en mi conciencia un instante antes de desvanecerse en el olvido.

Sigue la descripción de aquella mezcla de música y letra oídas, y de ahí, reproducidas con cierta vaguedad por el narrador (¿está medio dormido?, ¿está soñando?, ¿ha tenido una experiencia parecida a la de la muerte y resurrección?), hasta que el lector a su vez llegue a sentirse bajo el mismo *encanto*, que al final se rompe cuando, “[t]ras breve pausa, otra voz muy distinta anuncia con énfasis profesional: ‘Acaban de escuchar ustedes la nueva grabación *Music for the moment of Death* (Música para la hora de la muerte)...”, título que trae a la mente los de aquella serie de discos que había contemplado el narrador horas antes en un escaparate de la Quinta Avenida...

Según había quedado patente en “Las alimañas”, la música—en ese caso, el canto de las ranitas—es capaz de producir en el oyente un *encantamiento* del que forzosamente habría de despertar; así ocurre al final de *¡Aleluya, hermano!*, cuando, después de la exhortación

emocional que da título a la pieza, seguida de un silencioso y simbólico abrazo, se despide el narrador de “aquella buena gente” para volverse a casa. “Como él había dicho—concluye ahí el narrador—, todo termina por arreglarse.” Al final de *Música para bien morir*, según se ha visto, es devuelto el narrador al *mundanal ruido* de la realidad por la voz “muy distinta” de un locutor de radio. En *El Mesías*, en cambio, sobre la experiencia estética predominará la física en una especie de apoteosis irónica de la otra cara de la moneda: la que, pese a no querer admitirlo, conoce demasiado bien cualquier aficionado de la *música estremada* que haya tendido que quedarse sentado durante mucho tiempo en un asiento más bien incómodo... Curiosamente trae a la mente esta pieza ayaliana a otra igualmente *incómoda* donde también desempeña el oído un papel significante: el texto vanguardista titulado *El gallo de la Pasión* (1927), recreación irónica de la triple negación de San Pedro anunciado ahí—según había pronosticado Jesucristo—por las “tres flechas metálicas, secas y relucientes” del ave en cuestión, las cuales, “clavadas ahora en su corazón”, hacen que el Apóstol se vea obligado a excusarse ante los demás: “—Perdón, caballeros. Tengo que salir un momento. Es una necesidad inexcusable.”—para luego llorar a solas. Unas cuatro décadas después volverá el autor a combinar lo sagrado con lo profano, desafiando una vez más un mito, mediante su recreación, no ya de una escena bíblica, sino de una de las más conocidas interpretaciones musicales de la historia de Cristo: *El Mesías* de Georg Friedrich Händel.

No se trata en *El Mesías* de Ayala de derribar iconos sino más bien de humanizar algunos mitos: de desmitificar, algo que—para el malestar de ciertos lectores—viene haciendo Francisco Ayala desde los años veinte. (Recuérdese que más de un crítico ha calificado *El jardín de las delicias* de obra “vanguardista”.) Constituye esta deliberada mezcla de lo divino con lo humano, lo sublime con lo vulgar, una característica de otras piezas de *Días felices*—piénsese, por ejemplo, en *El chalet* “art nouveau”, *En la Sixtina*, *Otro pájaro azul*, *Lake Michigan* o *Sin literatura*—, redactadas entre 1966 y 1973, un período durante el cual combinaba Ayala una cátedra en la Universidad de Chicago con frecuentes estancias en Europa. Como varios de los antes citados textos así como otros de la misma época, *El Mesías* está

dirigido a una destinataria. En la noche puertorriqueña de 1950 había *triunfado* el oído “de la imaginación visual”; en la neoyorquina de tres lustros después, quedara roto por fin, si bien con ironía, el *encanto* musical; en la tarde del concierto en Chicago, en cambio, el esfuerzo por entregarse a las delicias de la música constituye una lucha inverosímil—la de la vida contemporánea—contra unos obstáculos descomunales: el arte institucionalizado; un público de masas (una “multitud de apariencia estrafalaria”); los incómodos asientos de “la hermosa capilla gótica”; y, al final, “después de haber paladeado en éxtasis las milagrosas armonías de Händel”, la perspectiva de *exponerse* “a los asaltos de las pandillas juveniles o a la navaja del drogado que perentorio te exige dinero” para ir a cenar en un restaurante chino del barrio. Recrea, pues, *El Mesías* la lucha, perdida de antemano, de la civilización contra la barbarie, o bien, si se quiere, del espíritu contra la carne, dicotomía eterna que se resume con brillantez en la siguiente evocación de la experiencia *musical*:

Ya todos en las nubes; todos ya arrebatados, suspendidos por rayos fulgentes hasta la esfera de las emociones divinas donde en vano la dureza del asiento, el rígido respaldo de madera, quería de vez en vez y cada vez más recordarnos ¡triste miseria humana! la duración magnífica con que el oratorio imita a la eternidad; y cuando, acercándose a su término, levantó a los oyentes con el sobrecogedor “¡Aleluya!” y debimos alzarnos de nuestro banco para escucharlo respetuosamente en pie, este movimiento no sólo marcó el punto culminante de nuestra exaltación espiritual, sino que, con el obligado cambio de postura, nos trajo un grato alivio físico.

Convendría tener en cuenta este pasaje, y lo que ilustra dentro de la trayectoria poética del Ayala narrador, al volver ahora a ocuparnos del grito de júbilo que anticipa el que acabamos de citar: el que da título al *cántico* anterior: ¡Aleluya, hermano!

He calificado a este texto de *cántico*—término que trae a la mente tanto el bíblico *Cantar* del rey Salomón como el *Cántico* poético del místico San Juan—precisamente a causa de la experiencia, hondamente espiritual, por la que, a través de la música, pasa al final el narrador. La *comuni3n* ahí recreada no sólo trae a la mente la misa, sobre todo su parte central, la liturgia de la Eucaristía, a su vez una

reactuación de la Última Cena, sino que ciertos detalles circunstanciales de su *celebración* se remontan tanto a uno y otro testamento de la Biblia como a tiempos lejanos y tierras distantes de los de este cuento ayaliano: a los orígenes del cristianismo allá en Mesopotamia, o bien los de la humanidad en Etiopía, donde tradicionalmente se localizaba el Edén (Gén 2.13), contexto que otorga profundidad simbólica a un encuentro, a primera vista sin trascendencia, acaecido en un ambiente tropical a mediados del siglo veinte entre dos individuos de raza, edad y condición social diferentes. Este está constituido, según ya se ha dicho, en dos sucesivos apartados o *movimientos*.

El primero nos remonta a aquellos remotos tiempos y tierras a que ya se ha aludido. ¿A quién recuerda el “buen hombre” sonriente con “una voz que—en palabras del narrador— como venida del cielo, se brinda a prestarme ayuda cariñosamente”? Respondería yo, sobre todo teniendo en cuenta la iconografía ayaliana de *Días felices*: a un ángel. Una personificación moderna, por ejemplo, del Arcángel Gabriel, mensajero de Dios que no sólo anunció a María el nacimiento de Jesús sino que es, según la tradición, el “ángel del Señor” que le apareció en sueños a José (Mt 1.19-25) así como el “séptimo ángel” que en el Apocalipsis toca la trompeta en el día del Juicio Final (Ap 11.15-19). No se trata, claro está, en la pieza de Ayala, escritor cuya mente funciona mediante asociaciones, de una recreación específica ni, desde luego, alegórica, sino más bien de algo sugerido, insinuado. (Convendría recordar aquí su recreación irónica de “La Anunciación” en el relato vanguardista *Medusa artificial* [1928], donde el *arcángel* en cuestión, Gabriel, es un peluquero de señoras...) En la escena del coche estropeado, quien acude en ayuda del desamparado conductor aborda desde el principio el problema en términos religiosos: “Las máquinas ¿sabe?—le dice al narrador—son como los cristianos: de repente se enferman, y sólo Dios es capaz...”, y añadiendo a continuación un comentario acerca de algunos aciertos que él mismo ha hecho movido por “una inspiración de dentro”, le dice: “Sí, señor: cosa de no creerlo...”. Establecida, poco a poco, la confianza, termina el narrador hablándole de sus “cuitas, [...] y luego—aunque sin detalles precisos, claro está—acerca de mis propias dificultades personales de aquellos días.” La evocación aquí

de una escena de confesión—correspondiente en la misa al Acto penitencial (el “Yo pecador”, seguido del *Kyrie eleison* “Señor, ten piedad”)—se refuerza con la siguiente descripción: “Él me escuchaba, y asentía con la cabeza; me escuchaba mirando con obstinación al suelo.” En silencio empiezan a andar, hasta que, sentados ya en un banco, *reflexiona* por fin “el hombre tras un largo silencio—; sí, señor; cada cual tiene sus penas. Así es el mundo.”

Termina este primer *movimiento* de la *pieza* ayaliana con una bellísima recreación musical—correspondiente a su manera a la Gloria de la misa—cuya espiritualidad recuerda toda la tradición musical *americana* de aquellas zonas adonde llegaron hasta mediados del siglo diecinueve esclavos del África subsahariana. La cito en su totalidad, para que perciba directamente el lector su efecto emocional:

Y luego empezó a emitir un murmullo bajo, entre dientes, una especie de himno cuya melodía me sonaba a cosa conocida sin que lograra, a pesar de ello, reconocerla.

Pasó rato y rato. De vez en cuando echaba yo una mirada de reojo a aquella cabeza inclinada y cubierta de menudos vellones grises, a aquellos párpados pesados que se entornaban frente al mar refulgente, a aquellos labios gruesos que con ligero temblor dejaban pasar el runruneo medio apagado de la interminable letanía. Casi creí que se hubiera olvidado de mi presencia, y ya estaba pensando en levantarme, cuando, como si me hubiera leído el pensamiento, se volvió, puso su mano oscura sobre la manga blanquísima de mi camisa y, no sin alguna vehemencia, me dijo:

—Tenga paciencia, joven. ¿Qué prisa tiene? Los jóvenes, siempre parece que tienen prisa.

Las “pequeñeces” de la vida humana frente a la eternidad simbolizada por ese “mar tranquilo e inmenso en aquel silencio de domingo”, contraste que trae a la mente, por asociación, el clásico *ars longa, vita brevis*, da lugar a la siguiente conclusión:

—¿Usted no sabe, joven, que todo termina por arreglarse?—sentenció reflexivo.

Y yo, un poco amargo, ironicé:

—Con la muerte, sí.

—Sí, con la muerte—corroboró él, grave. Pero en seguida, cambiando del tono serio al ligero, añadió—: Ahora bien, que mientras

tanto la muerte llega, vamos nosotros a hacer por la vida. ¿No le parece? Ande: lo convido a almorzar conmigo. Si me hace el favor.

Todo este ciclo vital—tema, por cierto, del antes aludido oratorio de Händel, a su vez recreación musical de la vida y muerte de Jesucristo—, anticipa ya el núcleo, tanto filosófico como musical, del segundo apartado o *movimiento* de relato: una especie de *comunidad* con resonancias *apocalípticas*.

Se trata de una imprecisa recreación de la experiencia del *comulgante* durante la Liturgia de la Eucaristía, todo ello bajo la dirección espiritual de ese “buen hombre”, *mensajero* del amor/caridad, cuya señora y *coadjutora* se llama, quizá no de modo fortuito, Doña Laura. Convidado al *ágape* de arroz y cerveza, disfruta plenamente de él. Parece, sin embargo, que ni al autor ni al narrador les acuden las palabras para evocar lo sentido por éste a partir de dicho momento; sólo es capaz de expresarlo la música... *gobernada*, claro está, por la *sabia mano* del maestro Ayala. Este momento climático del relato sugiere, pues, los últimos días en la vida de Jesucristo, terminando con la *Pasión*, la *Resurrección* y la *Ascensión*, coronadas, como en el caso del conocidísimo coro del antes aludido oratorio de Händel—quien se inspiró a su vez para algunos coros en el libro del Apocalipsis—, por la exhortación final, en pie, de “¡Aleluya!”. Se trata de una especie de evocación musical del *Juicio final*—tema, por cierto, de *En la Sixtina* (1971), otra pieza de *Días felices* relacionada con *El Mesías*—, tocado, no ya en una trompeta, sino en un clarinete, por el *ángel* de la guarda del narrador, quien pasa, sin necesidad ya de palabras, por una serie de fases emocionales que no sólo evocan las que había experimentado aquella mañana al borde del mar sino que recrean asimismo las experimentadas por cada ser humano a lo largo de su propia trayectoria vital.

Al comienzo, el tono es *festivo*, como una especie de recuerdo musical de la celebración del *Nacimiento* de Cristo:

El hombre retozaba y gozaba tocando a lo loco. Y a mí, aquella manera de jugueteo o burla con el reluciente clarinete me distraía, me divertía, me serenaba. Era algo así como entretenerse en mirar las payasadas incansables de un niño travieso; pues el buen hombre, a

la vez que lanzaba al aire sus notas estridentes, destempladas y cómicas, gesticulaba, guiñaba con picardía sus ojos, sacudía la cabeza en un alarde bufo, y pegaba obstinadas patadas en el suelo.

Luego, el cambio completo de tono, especie de *Introito* que anuncia la muerte:

profirió el clarinete un desgarrado y prolongadísimo lamento que me hizo sobresaltar; así, me asustó primero, y luego me dejó sobrecogido.

“¿Qué significaba aquello?” se pregunta en seguida el narrador:

¿Qué era aquello? El clarinete continuaba gritando su desesperación sin límites, pero el clamor había perdido ya la vibración inicial, tan aguda, y empezaba a hacerse más oscuro, más y más oscuro, hasta transformarse poco a poco en una especie de llanto convulso que por momentos recuperaba su vehemencia, pero que volvía a decaer en seguida en congoja, parecía fatigarse y adquiriría cada vez más los acentos abnegados y tristísimos, pero apagados ya, de la resignación.

Tras la *muerte* simbólica (*Kyrie eleison; Requiem aeternam*)—llorando, se miran los dos “con el desamparo de náufragos que se hunden juntos. Hasta que, tras tanta agonía el clarinete se quedó callado”—, el paso “a un consolador olvido; nos asomábamos a un paisaje, aunque melancólico, muy apacible...”—hasta, siguiendo el simbolismo de la vida y muerte de Jesucristo, la *Resurrección*:

Fue un nuevo grito, pero ahora un grito de alegría, un grito breve y tenso, tras del cual raudales de felicidad derramaron sobre mi alma, entregada ya por completo a las doradas frases del clarinete, a su persuasión brillante que, por último, con un movimiento muy impetuoso, se levantaba, se exaltaba hacia *praderas de esperanza infinita* y de júbilo inmenso... [cursivas mías; anticipo de las “verdes praderas” prometidas por el locutor en *Música para bien morir*]

El clímax, tanto musical como humano, está en un gesto, simbólico, sumamente importante en la narrativa de Francisco Ayala: el del abrazo (*El abrazo* se titula, como se recordará, la última historia de *Los usurpadores*):

CAROLYN RICHMOND

Cuándo éste [el grito] hubo alcanzado una culminación casi insufrible—concluye el narrador—, no sé ni cómo me encontré en pie y con los brazos abiertos.

—¡Aleluya, hermano!—me exhortó el hombre—. ¡Aleluya!
Lo abracé en silencio.

¡Aleluya! se aclama o canta en la misa antes de la lectura del Evangelio. ¡Aleluya! se exhorta el coro al final del *Mesías* de Händel. ¡Aleluya! dirá a su vez el benévolo lector del presente estudio a quien se ha pretendido hacer participar en la experiencia *musical* recreada por Francisco Ayala en este texto, único, y a quien se invita ahora a aclamar aquí, junto con quien lo firma y con aquel *buen hombre*, amigo del narrador:

“¡Aleluya, hermano!”, y Amén.

CAROLYN RICHMOND

MADRID, MAYO DE 2008

Obras citadas

I. Francisco Ayala:

- “El gallo de la Pasión.” 1927. En *Cazador en el alba*. 99-100.
El boxeador y un ángel. 1927. En *Cazador en el alba*. 65-111.
“Medusa artificial.” 1928. En *Cazador en el alba*. 101-111.
Cazador en el alba. 1930. Madrid: Alianza, 2002. 99-100.
“Diálogo de los muertos.” 1939. En *Los usurpadores*. 247-254.
“Día de duelo.” 1941. En *El jardín de las delicias*. 123-129.
“El loco de fe y el pecador.” 1942. En *La niña de oro y otros relatos*. 26-31.
“El abrazo.” 1945. En *Los usurpadores*. 221-246.
“Para quién escribimos nosotros.” 1948. En *Estudios literarios*. Vol. III de *Obras completas*. Ed. Carolyn Richmond. Pról. Ricardo Senabre. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007. 193-216.
Tratado de sociología. 1947. En *Sociología y ciencias sociales*. Vol. IV de *Obras completas*. Ed. Carolyn Richmond. Pról. Salvador Giner. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007. 37-864.
“El mensaje.” 1948. En *La cabeza del cordero*. 71-102.
“El regreso.” 1948. En *La cabeza del cordero*. 135-184.
“La cabeza del cordero.” 1948. En *La cabeza del cordero*. 185-233.
“Proemio.” 1949. En *La cabeza del cordero*. 57-70.
“Prólogo. Redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo.” 1949. En *Los usurpadores*. 99-106.
Los usurpadores. 1949. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Cátedra, 1992.
La cabeza del cordero. 1949. Ed. Rosario Hiriart. Madrid: Cátedra, 1989.
“Tres postales puertorriqueñas. Enviadas en 1950 a *La Nación*, de Buenos Aires.” En *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar, 1971. 1275-1277.
“La barba del capitán. 1952. En *Historia de macacos*. 133-139.
“Historia de macacos.” 1952. . En *Historia de macacos*. 87-132.
“*The Last Supper*”. 1953. En *Historia de macacos*. 155-161.

- “Un cuento de Maupassant.” 1954. En *Historia de macacos*. 163-176.
- “La vida por la opinión.” 1955. En *La cabeza del cordero*. 235-248.
- Historia de macacos*. 1955. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Castalia, 1995.
- Muertes de perro*. 1958. Ed. Nelson Orringer. Madrid: Cátedra, 1996.
- “¡Aleluya, hermano!” 1960. En *El jardín de las delicias*. 151-161.
- El fondo del vaso*. 1962. Ed. Nelson Orringer. Madrid: Cátedra, 1995.
- “Carta literaria a H. Rodríguez Alcalá”. 1963. En *Confrontaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- “Un pez.” 1963. En “*La niña de oro*” y otros relatos. 79-86.
- El as de Bastos*. Buenos Aires: Sur, 1963.
- Mis mejores páginas*. Madrid: Gredos, 1965.
- “San Silvestre.” 1966. En *El jardín de las delicias*. 131-140.
- “Magia II.” 1967. En *El jardín de las delicias*. 191-192.
- Diálogos de amor*. 1960-1967. En *El jardín de las delicias*. 57-95.
- “Magia I.” 1969. En *El jardín de las delicias*. 187-190.
- “Nuestro jardín.” 1971. En *El jardín de las delicias*. 117-122.
- “*Au cochon de lait*.” 1971. En *El jardín de las delicias*. 165-167.
- “En la Sixtina.” 1971. En *El jardín de las delicias*. 205-208.
- El jardín de las delicias*. 1971. 1978. 1990. 1993. 1999. 2004. Madrid: Alianza, 2006.
- “Sin literatura.” 1973. En *El jardín de las delicias*. 233-235.
- “Otro pájaro azul.” 1978. En *El jardín de las delicias*. 215.
- “*Lake Michigan*.” 1978. En *El jardín de las delicias*. 219-221.
- “Tu ausencia.” 1978. En *El jardín de las delicias*. 243-245.
- “El chalet *art nouveau*.” 1978. En *El jardín de las delicias*. 199-201.
- El tiempo y yo*. 1978. *El tiempo y yo o El mundo a la espalda*. 1992. Madrid: Comunidad de Madrid/Visor Libros, 2006.
- “La trapecista y su muerte.” 1980. En *El jardín de las delicias*. 227-231.
- Recuerdos y olvidos I y II*. 1982. *Recuerdos y olvidos I, II y III*. 1988. *Recuerdos y olvidos [1906-2006]*. Madrid: Alianza, 2006.
- “Un regreso a la Venecia de Proust.” 1990. En *El jardín de las delicias*. 183-184.
- De mis pasos en la tierra*. 1996. 1998. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- “*La niña de oro*” y otros relatos. Madrid: Alianza, 2001.

II. Otros:

Almodóvar, A. R. *Cuentos al amor de la lumbre, I*. Madrid: Alianza, 2005.

Anónimo. “La princesa rana.” En Almodóvar. *Cuentos al amor de la lumbre, I*. 159-161.

Anónimo. “La rana y la culebrina.” En Almodóvar. *Cuentos al amor de la lumbre, I*. 161-166.

Anónimo. “Las tres naranjas del amor.” En Almodóvar. *Cuentos al amor de la lumbre, I*. 152-156.

Aznavour, Charles. “*Je haïs les dimanches*.” Música de Florence Véran. 15 octubre 1951.

Ferdinandy, Magdalena de. “Francisco Ayala y la Edad de Oro de la Universidad de Puerto Rico.” *La Torre*. Homenaje a Francisco Ayala. Año XIII, Núm. 48, 2008.