

*La invención de Muertes de perro, de Ayala*  
CAROLYN RICHMOND

*The best-laid schemes of mice and men  
Often go awry.*

Robert Burns, «To a Mouse»

*Nunca se sabe nada, nunca.*

Francisco Ayala,  
«Erika ante el invierno»

Redactada por Francisco Ayala hacia finales de la década de los cincuenta, *Muertes de perro* (1958) es una novela a la vez fascinante y compleja: una obra cuyas raíces se remontan, por un lado, a la trayectoria vital del autor, y por otro, a sus propios escritos y lecturas. Narrada en primera persona por un compulsivo, inválido y autodesignado *historiador* en el proceso de coleccionar y ordenar información, tanto escrita como oral, para una crónica, que él mismo se ha propuesto redactar, de ciertos dramáticos acontecimientos acaecidos en años recientes en un anónimo país tropical durante la presidencia del dictador Bocanegra, la historia propiamente dicha se irá desen-

volviendo delante de los ojos del lector en múltiples planos y desde una multitud, también, de puntos de vista.

Cada escritor es hijo del momento histórico en que le ha tocado vivir, así como de una tradición cultural: de un presente concreto que va hacia el futuro, y de un ahora inconcreto, íntimo, integrado por toda suerte de experiencias personales entre las que desempeñan, lógicamente, un papel fundamental sus propias lecturas. Estas dos vertientes suelen encontrar expresión, tanto estética como intelectual, en el arte literario, fruto de lo experimentado física, racional, emocional y espiritualmente por el escritor, quien, a lo largo de su propio *viaje* vital, va adquiriendo una perspectiva temporal —la de la plena madurez— que recuerda, a su vez, la del mítico Jano bifronte, quien mira simultáneamente hacia el pasado y hacia el futuro. En el caso de Ayala, como en el de otros grandes autores, la relación entre *experiencia* e *invención* encuentra entonces nuevas, y originalísimas, vías de expresión poética, según, al ocuparnos de la novela *Muertes de perro*, tendremos ocasión de ver.

Escritores hay —entre ellos el propio Ayala— cuya obra se caracteriza por un fondo filosófico que les concede una especie de unidad que va más allá de la del estilo. El lector que nada sabe del código de honor, por ejemplo, no puede entrar de lleno en el teatro español del Siglo de Oro, y al que ignora las tradiciones literarias —la caballeresca, la pastoril...— anteriores al *Quijote*, se le escapará forzosamente lo que tiene de paródica esta novela. Si bien a primera vista muchísimo menos patente, el fondo ideológico de la obra de invención ayaliana resulta ser de suma importancia. En el caso concreto de *Muertes de perro*, por ejemplo, me referiré más adelante a un valioso texto del autor titulado «El fondo sociológico en mis novelas», del año 1968, incluido como apéndice en esta edición. En una «Conversación sobre

*El jardín de las delicias*», del año 1972 (*Confrontaciones*, 1972), Francisco Ayala le dice a Andrés Amorós que la «visión amarga» percibida por su entrevistador en la primera parte de este libro (1971) «[e]s del mundo actual, sin duda; pero es también y, en definitiva, de la condición humana». Las palabras que siguen son de suma importancia para comprender con mayor profundidad el conjunto de la obra de nuestro autor:

Yo acepto —dice— como verdad básica el mito del pecado original, la naturaleza corrompida del hombre; pero —cuidado— también admito, y reflejo en mis escritos, la *redención*. Basta pensar en *El fondo del vaso* [la novela complementaria de *Muertes de perro*] o en aquella nostalgia del Paraíso que diversamente se hace siempre presente en mis obras de invención. [Subrayados míos]

He aquí una de las claves esenciales para una mejor comprensión de la narrativa ayaliana en toda su complejidad. Según queda de manifiesto en las palabras que se acaban de citar, así como en la referida *comunicación* acerca del fondo sociológico de sus novelas, Francisco Ayala fue un escritor sumamente consciente. Poco o nada en su arte se deja al azar. Y según tendremos ocasión de ver, dentro de la vida reflejada, recreada, transformada en su obra se incluye también, junto con las demás artes, la literatura (me refiero aquí a la literatura como poesía), con la que desde muy temprano viene dialogando nuestro autor.

### **Un escritor en la sociedad de masas**

*El escritor en la sociedad de masas* daría Ayala como título, en el año 1956, a una recopilación de cinco ensayos, redactados

todos —menos el primero, de 1948— tras haber dejado Buenos Aires para vivir en Puerto Rico, luego en Estados Unidos. Los títulos hablan por sí solos: «Para quién escribimos nosotros», «El escritor de lengua española», «Digresión sobre la cultura nacional», «Humanidades y humanidad» y «El escritor en la sociedad de masas». En el caso de este último, no se trata, claro está, de ningún fenómeno nuevo: la expresión *sociedad de masas* era de uso común ya a finales del siglo XIX. Y sin embargo, es en este punto preciso de su trayectoria vital, cuando se halla nuestro autor en un momento de transición, sin saber con seguridad qué le deparará el futuro, ni a él, ni mucho menos al mundo, cuando se pone a reflexionar sobre temas de esta naturaleza. ¿Influyen en ello sus nuevas experiencias en Estados Unidos? ¿Las circunstancias histórico-sociales de aquella época? A finales del año siguiente (1957) parece haber entregado ya a una editorial argentina el original de *Muertes de perro*. Para procurar entender mejor las condiciones en las que lo llegó a escribir su autor, así como lo que pudiera haber en esta novela de reflejo personal suyo, habrá que retroceder ahora en el tiempo y comenzar por el principio.

### 1906-1921: Granada

Vayamos al 16 de marzo de 1906, cuando vino al mundo, en la ciudad de Granada, Francisco de Paula Ayala García-Duarte, quien pasaría allí los primeros dieciséis años de la que sería una vida de infalible lucidez, que más de un siglo después, el 3 de noviembre de 2009, llegó por fin a dar en aquella *mar, que es el morir*. A aquellos tres lustros formativos se remonta todo lo que, ampliado y enriquecido por la experiencia de las décadas

siguientes, llegará a formar parte, a mediados de los años cincuenta, de eso que se denomina, vagamente, la materia prima de la inspiración artística del creador. Que el lector actual de *Muertes de perro* se valga como quiera de los datos que a partir de aquí se le van a suministrar, siendo, como es, libre de sacar de ellos las conclusiones que desee. Pero como cada obra es hija, a su vez, no solo de su tiempo, sino también —y sobre todo— de su creador, hemos de proporcionar algunos detalles que se espera ayuden a situar esta novela dentro de la vida y obra de su autor.

Para llegar a comprender a fondo lo que significaron para Francisco Ayala aquellos años de infancia y adolescencia el lector interesado puede leer las páginas iniciales —tituladas «Del Paraíso al destierro»— de sus memorias, *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, además de las cuatro piezas —auténticos poemas en prosa— con las que se abre la segunda parte de *El jardín de las delicias*, «Días felices». Quisiera, a partir de todas ellas, proponer una serie de temas o motivos, a los que volvería luego Ayala en su obra, los cuales se remontan, precisamente, a esta primera época de su vida, en particular, a la década que transcurre entre 1912 y 1921, o sea, antes de que se trasladase, con sus padres y hermanos menores, a la capital. Son años —recuérdese— que coinciden, en Europa, con la Gran Guerra (1914-1918), desencadenada el 28 de junio de 1914 por el atentado terrorista de Sarajevo en el que murió el archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero de la corona austrohúngara; con la Revolución rusa (1917); con la pandemia de «gripe española» (1918), que dio muerte a más personas que la Primera Guerra Mundial; y con la elección de Adolf Hitler al frente del movimiento nacionalsocialista en Alemania (1921). En España, oficialmente neutral en esta guerra, hubo sin embargo

inestabilidad política, protestas sociales, huelgas y —como ocurrió en otros países— atentados anarquistas. De todo este (esquemáticamente trazado) panorama histórico convendría señalar varios factores que dejaron huellas inmediatas en la vida y obra de nuestro autor.

El primero fue un acontecimiento familiar, seguido de una decisión de gran transcendencia por parte del joven Francisco: su padrino, un señor adinerado cuyo único hijo había fallecido en la antes referida epidemia de gripe, ofreció hacerse cargo de él cuando el resto de la familia se trasladó a la capital, oferta que (afortunadamente) Ayala rechazó. El segundo, narrado en el apartado de las memorias titulado «La Primera Guerra Mundial», está directamente relacionado con la Gran Guerra sufrida, con enorme intensidad, por los españoles, que estaban divididos en dos bandos: los germanófilos, a los que pertenecían el padre del autor, sus parientes y amigos, y los francófilos o aliadófilos, representados, en la familia, sobre todo por dos tíos maternos suyos. Todos ellos, según Ayala —quien en aquellas circunstancias se identificaba con su padre—, «furibundos». (La eterna lucha entre hermanos —entre Abel y Caín— sería en años venideros uno de los grandes temas de su obra narrativa.)

Cuenta el autor que cuando tenía ocho años, su padre le hacía leer en voz alta —verdadera «ordalía»— «los telegramas [publicados en los periódicos] con informaciones de la guerra, una lectura —escribe— salpicada de nombres extranjeros y términos militares para mí incomprensibles»; lo cual nos conduce, por asociación, al importante papel desempeñado desde muy temprano en la vida de Francisco Ayala por el primer medio de comunicación masiva del mundo: la prensa diaria, la cual —según queda claro tanto en *Muertes de perro* como (y sobre

todo) en la novela que la sigue, *El fondo del vaso* (1962)— desempeñaría en su obra de invención un papel fundamental. No hay razón alguna para pensar que aquellas lecturas de la prensa por parte del joven Ayala —quien, según confesión propia, era un lector no solo precoz, sino también voraz— se limitaran a los telegramas sobre la guerra; otros reportajes y crónicas le servirían asimismo, muy pronto, de fuentes de inspiración.

Un fenómeno histórico-social que habría que tener especialmente en cuenta es el del anarquismo, movimiento que sembraba en aquella sociedad de masas desorden e inestabilidad y que conocía también de cerca el joven Ayala, según se ve reflejado en sus primeras dos novelas largas, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* e *Historia de un amanecer* (1925 y 1926).

Los contrastes —por no decir disparidades— existentes entre las ramas materna y paterna de su familia dejarían en Ayala unas huellas profundas que influirían definitivamente en su obra literaria. Relacionada con ello, así como con su muy temprana lectura del *Quijote*, está su personal visión perspectivista de la realidad, a la que habría que añadir un enorme respeto por opiniones ajenas a la suya... con tal de que no estuvieran en contra de lo justo y equitativo —según queda bien claro en las piezas «Lección ejemplar» y «Latrocinio», de *El jardín de las delicias*—. Otro motivo fundamental de su obra narrativa, el del pecado original, parece remontarse, asimismo, a ciertas experiencias juveniles (por ejemplo, como más de una vez me contó el autor, la pieza que antecede a dichos textos, titulada «A las puertas del Edén», estaba inspirada en un hecho real). Cabe señalar aquí, también, la ficcionalización en *El jardín de las delicias* de las primeras —y simbólicas— consecuencias del pecado original en aquella evocación lírica del paraíso perdido que se titula «Nuestro jardín».

El seguimiento diario a lo largo de cinco años del desarrollo de aquella guerra interminable habría afectado, por lo demás, al joven —y aburrido— lector en voz alta de las informaciones en la prensa diaria, quien tenía que sufrir, también, la impaciencia, correcciones y —a veces— «júbilo» de su oyente paterno. Cuando se vive, directa o indirectamente, una guerra, con sus propios vaivenes y un final desconocido, se tiene la intensa sensación de estar asistiendo a un proceso histórico. También existe en cualquier conflicto bélico una relación de causa-efecto que desafía, con frecuencia, toda lógica. Y como hay dos partes, resulta inevitable ponerse de uno u otro lado... ¿No pensaría ese muchacho precoz durante aquellas sesiones —no puedo dejar de preguntarme— en cosas parecidas, así como en la futilidad de todo *aquello* (lectura incluida...)? Un par de detalles más: resulta altamente probable que el concepto realista, y a la vez sumamente complejo, que tenía Ayala de la condición humana se remonte, en parte, a aquella época de su vida, cuando, tal como ocurrió en el caso de su fe en la transubstanciación, pronto quedaría desengañado de la natural bondad del ser humano. Al mismo tiempo —y esto es fundamental— habría descubierto también bien pronto, al presenciar las divisiones políticas en el seno de su propia familia, que la que existe entre el bien y el mal va más allá, filosóficamente, de la ideología política.

Muchas veces le parecería bestial la condición humana. Más difícil es reconocer que —según advirtiera el poeta Robert Burns— en este mundo nuestro, donde con el orden convive el desorden y donde cada ser humano parece pensar primero en sí mismo, los planes mejor trazados a menudo salen mal. La relación de causa-efecto es, como mínimo, problemática, ya que en las interacciones humanas desempeña un papel importan-

tísimo, siempre, el factor azar. Donde menos se piensa —dice el refrán—, salta la liebre. O, como a lo largo de los años repetirá el narrador Ayala: *Nunca se sabe nada, nunca...*

Estoy convencida de la enorme importancia que tienen la primera infancia y la adolescencia en la vida de cada ser humano. Son años que dejan huella, siempre, en la obra de todo artista. Solo quisiera hacer aquí una última observación: el tema subyacente de toda la obra de invención que en el futuro saldrá de la pluma de Francisco Ayala no será otro que el —universal— de la condición humana: el de la Biblia, Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Galdós... Ecos de todos estos autores, y de otros muchos, se encuentran, y resuenan, a lo largo de las páginas de la narrativa ayaliana. No constituye ninguna excepción *Muertes de perro*, cuya categorización como *novela de la dictadura* es rechazada tajantemente por su autor en «El fondo sociológico en mis novelas». Por otra parte, el que la ubicación de aquella obra de invención en «una pequeña república medio dormida en la selva americana» (son palabras del narrador) tuviese que ver con la experiencia de nuestro autor, recién asentado en Estados Unidos tras haber vivido un lustro en el Caribe, resulta completamente lógico: «Era, al fin y al cabo —según en otra ocasión dijo el propio Ayala—, lo que más a mano tenía».

*1921-1939: Madrid, Berlín, Praga*

La evocación que en sus memorias hace nuestro autor de sus primeras impresiones de la «capital soñada» y de su propia incorporación a ella resulta ser, en todos los sentidos, una transición magistral: en unas pocas páginas —y años—, con inde-

pendencia y afán, el joven lector voraz va preparándose para ser escritor, vocación esta, en su caso, absoluta, que a lo largo de los años llegaría a analizar y retratar también, desde múltiples puntos de vista, en su propia obra de invención... según en *Muertes de perro* queda claramente de manifiesto. En efecto, el tema del escritor, así como el del fruto material del acto mismo de escribir, será, tanto para el Ayala ensayista como para el Ayala narrador, de una importancia primordial. Hay que agregar un tercer elemento sin el que quedan reducidos dichos temas a meras abstracciones: el de las circunstancias históricas, sociales y personales en las que le tocó a nuestro novel y autodidacto escritor iniciarse e ir perfeccionándose.

Serían muchos los acontecimientos históricos, los sucesos profesionales, familiares y personales, las eventualidades —gran parte de ellas del todo inesperadas— que durante aquellas décadas trascendentales para el siglo xx llegarían a constituir el telón de fondo para el retrato del artista adolescente, luego veinteañero, que en líneas generales trazaré aquí. En la historia de España se solapan el final del reinado de Alfonso XIII y la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930); poco después, la Segunda República (1931-1936) fue un período de inicial entusiasmo, seguido de malestar social y desorden civil, que desembocó en el alzamiento militar del general Francisco Franco el 18 de julio de 1936 y el comienzo de una guerra civil que terminaría con la victoria, el 1 de abril de 1939, del ejército nacional y la salida al exilio de miles y miles de españoles republicanos. Conviene recalcar el contraste tajante que se produjo entre la tónica de los llamados *felices años veinte* (también llamados *años locos*) de aquel momento de hegemonía norteamericana y espíritu juvenil, y la del período de crisis económica

mundial inmediatamente posterior al colapso de la bolsa de Wall Street, en octubre de 1929, que originó la llamada Gran Depresión. En Rusia había tenido lugar ya en 1917 la Revolución soviética, que se transformó, en los años treinta, en la dictadura totalitaria de Josef Stalin. En Italia, Benito Mussolini impuso en 1923 una dictadura fascista; y una década más tarde, en 1933, llegaría Adolf Hitler al poder en Alemania.

Se trata, pues, tanto en España como en el resto del mundo occidental, de una primera década de liberación, prosperidad y creatividad —las vanguardias culturales, las mujeres *flapper*, el florecimiento del cine— seguida de otra (a partir del otoño de 1929) caracterizada por una creciente sensación de catástrofe inminente que en España desembocaría en la guerra civil, y en Europa (y más tarde en Estados Unidos y Japón), en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Estas serían —en términos orteguianos— las circunstancias histórico-sociales en las que, según deja constancia en sus memorias, le tocó al joven Francisco Ayala comenzar su actividad literaria pública y formarse profesionalmente como letrado de las Cortes (1932) y catedrático de Derecho Político (1935). Su decisión de aceptar una beca de Ampliación de Estudios en Berlín en el curso académico 1929-1930 tendría consecuencias a largo plazo: además de ser testigo del auge del nazismo, y de disfrutar de las libertades personales y sociales de la vida berlinesa de aquel momento histórico, aprendió la lengua, hizo numerosos e importantes contactos personales y conoció a una joven estudiante chilena, Etelvina Silva Vargas, con quien se casaría en aquella ciudad alemana en 1931.

Fruto *poético* —me refiero, con esto, a su obra de invención— de lo vivido y experimentado por este escritor son las dos antes referidas novelas de corte más bien tradicional, inspira-

das en gran parte en sus propias vivencias y lecturas granadinas: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, redactada —según cuenta en sus memorias— en la mesa del comedor de su casa madrileña, e *Historia de un amanecer*. El siguiente libro, una pequeña colección de narraciones de corte vanguardista titulada *El boxeador y un ángel* (1929), no solo refleja el ambiente de los años veinte, sino que representa una transformación estética radical en lo que será el desarrollo de su propia obra narrativa. Son textos de una modernidad asombrosa. Su segundo volumen de escritos vanguardistas, *Cazador en el alba* (1930), anticipa ya la tónica de la década siguiente. De interés especial dentro de él es la narración «Erika ante el invierno», cuya acción, ubicada en Alemania, augura el ambiente de los años venideros.

Con esto llegamos a la década de los treinta y a aquel preludio de la Segunda Guerra Mundial que fue la guerra civil española. Se trata de una época nefasta durante la que, al contrario de otros, optó Francisco Ayala por no poner su pluma de literato al servicio de la política. En mayo de 1936 el joven catedrático de Derecho emprendió, acompañado de su esposa e hija pequeña, Nina, una gira de conferencias por Hispanoamérica (Uruguay, Argentina, Chile, Paraguay), durante la que tendría lugar en España la sublevación del 18 de julio. Regresó a España, y se puso al servicio del Gobierno legítimo de su país, al que representó, entre otros cargos, como primer secretario-consejero de la legación de la República española en Praga, la capital checa.

A comienzos del año 1939, en el exilio ya, renacería, como el ave fénix, el Ayala escritor.

*1939-1950: Buenos Aires, Río de Janeiro*

En efecto, Ayala redactó, de un tirón, en París, camino hacia el exilio en Buenos Aires, su primera obra de invención desde «Erika ante el invierno»: el sumamente conmovedor «Diálogo de los muertos. Elegía española», texto publicado en diciembre de 1939 en la revista *Sur* y recogido, diez años más tarde, al final de *Los usurpadores*. Este escrito siempre me ha parecido una especie de homenaje, tanto a su padre y a un hermano menor, asesinados ambos por los fascistas en 1936, como a todos los fallecidos en aquella guerra fratricida. De ahí en adelante Ayala se dedicaría a la creación de unas obras de ficción minuciosamente elaboradas, reunidas luego en dos volúmenes, titulados *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*. Los relatos que componen uno y otro libro giran en torno al poder y a la discordia entre los hombres, y están estrechamente relacionados con los ensayos políticos y sociológicos que en aquella década escribió Francisco Ayala. Fueron publicados ambos en 1949, un año antes de que, harto ya del ambiente enrarecido del peronismo («la dictadura de la cursilería pretenciosa» lo denomina en *Recuerdos y olvidos*), se trasladara su autor a la caribeña isla de Puerto Rico. «Para quien, como yo —explicaría luego en sus memorias—, había tenido la desagradable oportunidad de presenciar la eclosión y despliegue del nazismo en Alemania, el espectáculo del peronismo presentaba otro aspecto distinto del mismo fenómeno de masas [...]. Si el totalitarismo italiano era grotesco, y ahora el totalitarismo alemán era siniestro, el totalitarismo argentino sería abyecto».

Convendría recalcar aquí el método de trabajo en sí —reflexivo, tranquilo, seguro— de nuestro autor, consciente, siem-

pre, tanto de la relación entre el contenido y el modo de expresarlo —el equilibrio clásico entre fondo y forma— como del destinatario —sea este ficticio, imaginario o real— a que va dirigido cada texto, consideraciones estas que años después, y dentro ya de la realidad ficticia de la novela *Muertes de perro*, jugarían un papel fundamental.

Entre los textos de los antes referidos volúmenes, hoy en día considerados clásicos, quisiera llamar la atención aquí sobre dos que anticipan —cada uno a su manera— a esta última novela: la enigmática historia titulada «El Hechizado» (1944, *Los usurpadores*), protagonizada por la igualmente enigmática figura del ficticio cronista, el Indio González Lobo; y «La vida por la opinión» (1955, *La cabeza del cordero*, 2.<sup>a</sup> edición), entre cuyas fuentes figura un manuscrito, narración que se inspira —muy de cerca— en una historia que le había contado al narrador/autor en 1945 un español recién llegado al Nuevo Mundo, quien, tras el final de la guerra civil, había vivido años como *topo* —o sea, en un escondite: una «especie de pozo excavado»— en el interior de su casa de Sevilla.

1950-1957: Puerto Rico, Nueva York, Oriente, Princeton

En el año 1950 encontramos a Ayala en Puerto Rico, isla bajo cuyo *encanto* poco o nada tardaría en caer..., hasta tal punto que pronto optaría por quedarse, al menos durante algún tiempo, y no sin emprender desde aquella base de operaciones un número creciente de viajes al exterior: a varios países del Caribe y del continente sudamericano, a Miami y Nueva York, así como, a partir del verano de 1951, a diversos países europeos (con la excepción, claro está, de la España franquista).

Desde nuestra perspectiva actual, aquella época —la del inicio de la llamada Guerra Fría— produce la sensación de haber sido una especie de interludio entre los vestigios, tanto materiales como morales, de la Segunda Guerra Mundial, por un lado, y por el otro, el establecimiento, y consolidación, de un nuevo orden mundial. Fue, desde luego, una época de transformación social. De repente había cambiado todo de arriba abajo... y con una rapidez alucinante. No nos confundamos: seguía igual la condición humana, pero se multiplicaron las posibilidades de expresión. Había cada vez más oportunidades... y tentaciones también. Dentro de esta vorágine estalla una guerra que en 1953 dejará a Corea dividida en dos; Estados Unidos hace explotar la primera bomba de hidrógeno; el senador republicano norteamericano Joseph McCarthy lidera, con su Comité de Actividades Antiamericanas, una especie de caza de brujas anticomunista (televisada) entre 1950 y 1954; cobra impulso en Estados Unidos, a partir de mediados de aquella década, el movimiento por los derechos civiles... En fin, parafraseando un conocidísimo verso de Bob Dylan, *the times they were a-changin'* (los tiempos estaban cambiando).

Y el mundo —«*En qué mundo vivimos*» daría Francisco Ayala como subtítulo a un volumen de *Ensayos de sociología política* publicado en México en el año 1951— se iba haciendo cada vez más pequeño. Mientras tanto, como hemos dicho, se estableció nuestro autor, al menos por un tiempo, en Puerto Rico, donde había sido contratado para «reorganizar el curso básico de ciencias sociales» de la Universidad de Puerto Rico, institución que en aquel entonces gozaba de un momento de esplendor intelectual debido, en gran parte, a la dirección y liderazgo del entonces rector —y buen amigo de Ayala—, Jaime Benítez Rexach. Pronto le encargaría este último la dirección de la re-

vista *La Torre* y de la Editorial Universitaria, puestos que le proporcionarían una oportunidad para viajar por la isla y por las Américas —sobre todo en el área del Caribe— y conocer a gente fuera del más bien restringido ambiente universitario. Digna de mención, también, es la relación de Ayala con el primer gobernador de la isla, Luis Muñoz Marín, con quien colaboraría activamente en la redacción de la Constitución de Puerto Rico como Estado Libre Asociado (ratificada por el Congreso de los Estados Unidos el 3 de julio de 1952).

Ayala parecería estar inquieto —deseoso de ver mundo—. Sin desvincularse por completo de la Universidad de Puerto Rico, quería también explorar otras opciones. Cuando le llegó una invitación de parte de su amigo y coetáneo Vicente Llorens, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Princeton, para sustituir a un profesor de dicho departamento durante el semestre de otoño de 1955, aceptó sin vacilar. Regresaría el siguiente año a Río Piedras, pero a comienzos de 1957 —su año sabático— emprendería todavía otro viaje, esta vez hacia Oriente (Grecia, Turquía, el Líbano, Irak, Irán, Pakistán, la India...), interrumpido al llegarle una segunda invitación para dar clases de nuevo aquel otoño en Princeton.

Aunque en sus memorias evoca nuestro autor —a veces con gran plasticidad— algunos recuerdos específicos de aquel viaje, largo y desde luego de índole profundamente personal, solo al leer entre líneas —y ni siquiera así— lograría el lector mejor intencionado vislumbrar, por una parte, los verdaderos motivos detrás de su decisión de emprenderlo, y, por otra, los efectos —inmediatos o a largo plazo— que últimamente tendría sobre su persona y obra de invención. «[Y]o no llevaba designios concretos —escribe allí—. Si no iba a hacer turismo en la manera corriente, tampoco iba a aprender nada. Mi estado de ánimo

era de abandono laxo a un mundo extraño, en procura de alejamiento y olvido». Años después, en 1982, se refiere a su viaje a Oriente como una «especie de recodo en el camino de mi vida que [...] significó una búsqueda de otros horizontes, en lo externo tanto como en lo íntimo».

Se trata, claro está, de una época clave en la trayectoria vital, creativa y profesional del escritor Francisco Ayala, a quien, al reincorporarse en septiembre de 1957, esta vez en sustitución del propio Vicente Llorens, al Department of Modern Languages de la Princeton University, parece que le sobraba tiempo para redactar —o al menos acabar— su novela *Muertes de perro*, para cuya publicación firmó, el 12 de diciembre de dicho año, un contrato con la bonaerense editorial Sudamericana.

## **De la experiencia a la invención**

Aunque no parece existir una estrecha relación de causa-efecto entre aquel viaje a Oriente y la redacción, en los meses posteriores a su regreso, de la novela *Muertes de perro*, lo que en sus memorias deja bien claro Ayala es el deseo de proseguir su vida, tanto personal como profesional, en los Estados Unidos. A sus cincuenta y un años de edad, el narrador y crítico literario Francisco Ayala, catedrático hasta entonces de Sociología y Ciencias Sociales (asignaturas que en Estados Unidos hubiera tenido que impartir en inglés), *se transformaría* —sin dificultad, dicho sea de paso— en profesor de Literatura Española y Latinoamericana. Dentro de este nuevo contexto redactaría Francisco Ayala, pues, su nueva novela. Veamos a continuación algunas de las *experiencias*, tanto histórico-sociales como personales, que desembocarían, últimamente, en la *invención* de *Muertes de perro*.

*Nuevas perspectivas: Ayala desde la sombra hasta la luz del sol*

¿Puede un cambio de escenario en la vida de un escritor desencadenar una reacción estética tan profunda que convierta en amarga sátira material humano expuesto antes con enorme seriedad? Si por «escenario» se entiende no solo el geográfico-espacial, sino también el histórico-temporal, diría yo que sí, que —según deja bien claro el propio Ayala en su célebre «Carta literaria a H. Rodríguez Alcalá» (1963, *Confrontaciones*)— no puede sino influir en el auténtico creador el mundo en que le ha tocado vivir: aquello calificado por nuestro autor de *experiencia e invención*. Si bien no cambiará jamás la condición humana, se van modificando, transformando, ¿evolucionando? de continuo las circunstancias en que —como en el teatro dirían— les toca a los seres humanos actuar. Las histórico-sociales de los años que corresponden, en líneas generales, a la que denominaría yo la gestación, y subsiguiente elaboración, de *Muertes de perro*, estas circunstancias, digo, reclamaban ya, por sí solas, un tratamiento literario distinto del utilizado por el narrador Ayala en *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* (y más próximo —eso sí— al empleado por él en los relatos del volumen *Historia de macacos* [1955], tema este último que no entra dentro de los límites del presente escrito). Estaban cambiando los tiempos y, también con ellos, las actitudes de aquellos a quienes les tocaría interpretar una realidad cada vez más insólita, inverosímil y grotesca.

Entre la primavera de 1948 y el otoño de 1949 escribió Ayala en Buenos Aires una quincena de textos breves, parecidos a entradas en una especie de diario íntimo, que solo se deci-

diría a publicar unos treinta años después (*El tiempo y yo*, 1978). Redactados en primera persona, constituyen una especie de reportaje testimonial, de tonos diversos, el cual, tanto en las partes como en el todo, anticipa ya técnicas narrativas —en primera persona también— empleadas más adelante en *Muertes de perro*. A dichos *apuntes* habría que añadir aquí las «Tres postales puertorriqueñas» publicadas el 30 de abril de 1950 en el diario *La Nación* de Buenos Aires (*Obras narrativas completas*, 1969).

Pese a su título de conjunto, estos textos, cada uno más breve que el anterior, difícilmente podrían calificarse de típicos mensajes de postal; tanto en su fondo como en su forma, están más relacionados —sugiero— con aquellos escritos porteños dirigidos a sí mismo. Y sin embargo, es precisamente la ambigüedad —o anonimidad— del destinatario de dichas *postales*, que, pese a haber sido enviadas por correo a *La Nación*, parecen sin embargo dirigidas a su propio remitente/autor, lo que las aproxima al reino de la ficción. De una estricta actualidad, estas «Tres postales» constituyen un testimonio poético del Ayala recién llegado, los cinco sentidos intactos, a la (nunca mejor llamada) Isla del Encanto.

*Encantadora*, literalmente —a pesar de su título a primera vista poco alentador—, resulta ser la primera de estas piezas, «Las alimañas», a la que da comienzo el narrador/autor en un presente absoluto:

Estoy divagando entre mí —escribe—, en la ociosidad de esta mañana de domingo, sobre la novela que querría escribir ahora, cuando, de pronto, veo una lagartija que ha entrado por la ventana, se ha detenido en el marco, y está ahí, parada, mirándome; luego, se va sin prisa.

Además del tema de la metamorfosis (en diversos niveles), el del acto de la escritura, junto con el de la creación poética revisten un interés especial para el futuro autor de *Muertes de perro*. Titulada «El artista negro», la segunda *postal*, la evocación de un recital que Ayala había presenciado, «entre la vegetación oscura y la lluvia de una noche tropical», del gran actor negro puertorriqueño Juano Hernández, termina así:

¿[E]n qué empleará un gran actor negro sus facultades, que no gire alrededor del destino de su raza? ¿Cómo podrá saltar de lo individual a la universalidad en el arte, por encima de esa barrera, olvidando y haciendo que se olvide, reducido a mero accidente, el color de su piel? Es tema para un ensayo que no intentaré escribir.

Quizá una respuesta más adecuada puede encontrarse en obras de invención como la novela corta «Historia de macacos» (1952), el cuento «¡Aleluya, hermano!» (1960, *El jardín de las delicias*) o la propia novela *Muertes de perro*.

La tercera postal —la más breve de todas— trata, con una ironía no desprovista de compasión, uno de los temas centrales de esta última novela (piénsese, sin ir más lejos, en ciertas escenas posteriores a la *muerte de perro* de don Luisito Rosales). Titulada «La muerte desplazada», narra una escena —entre voyeurística y cinematográfica o teatral— que presencia el narrador al pasearse por la «Main Street o Calle Mayor» de San turce. Al igual que en las dos postales anteriores, lo narrado en esta última tiene lugar (también) por la noche —marco temporal sumamente propicio, dicho sea de paso, para el tono íntimo, confidencial, un tanto melancólico, de los tres textos—. Contra un *fondo* sonoro (todavía otra apelación al oído) —«estruendo» de «gramolas», «barullo» de «automóviles»—, el viandante y

narrador se transforma de repente en *espectador*, no ya como miembro de una audiencia, sino en solitario, cual curioso observador.

Al paso —escribe (y concluye a la vez)—: [c]urioseando, 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.

«All the world's a stage, / And all the men and women merely players» («El mundo entero es un teatro, / y todos los hombres y mujeres, simples actores») empieza en *As You Like It* (*Como gustéis*) su famoso soliloquio el melancólico Jacques. La especie de *proscenio* iluminado (o si se quiere, *caseta de feria*, pues las «luces de neón» de la funeraria dan a la escena un aire algo carnavalesco) donde vela una anónima mujer a un igualmente anónimo muerto encerrado en su ataúd, esta *mise-en-scène*, digo, convierte una vez más al narrador, ficticio autor de otra ficticia postal, en público/espectador, perspectiva —sugiero— que anticipa aquella, algo desapegada, adoptada por el narrador Ayala con cierta frecuencia —piénsese, sin ir más lejos, en algunos de los relatos reunidos en *Historia de macacos*—, a lo largo de los años cincuenta y sesenta.

En lo que a la primera de las dos novelas *caribeñas* de Ayala se refiere, a pesar de la diferencia abismal que existe entre su tono y el de las «Tres postales puertorriqueñas», me parece innegable que en ciertos aspectos formales constituyen estas una de sus fuentes de inspiración. Está, además, la cuestión del tipo de escritura recreado por el autor en una y otra obra: se trata de textos de carácter informal, y hasta íntimo. *El mensaje* concisa y apresuradamente trazado en una postal comuni-

ca, forzosamente, un aire de informalidad; por su parte, ni los supuestos *apuntes* del narrador principal de la novela, Pinedito, ni los textos de las demás fuentes escritas citadas por él se hallan listos para su *publicación* (no entro aquí en los múltiples niveles de escritura, de origen claramente cervantino). Por último, el tema del mundo como teatro, dentro del que cabe, a su vez, el del personaje ficticio (sea este *escritor*, o no) desempeñando el *papel* de espectador, está en el corazón de gran parte de la obra de Shakespeare y Cervantes.

### *Volver a empezar: vida nueva en Puerto Rico*

Sin entrar en detalles acerca de la estancia y actividades en Puerto Rico de Francisco Ayala, cuyas huellas se pueden rastrear, directa e indirectamente, en sus obras de invención de aquel lustro largo, quisiera llamar la atención, siquiera brevemente, sobre dos aspectos de sus intereses y actividades literarios de aquel momento de su vida cuyas huellas sí se dejan rastrear en las llamadas *novelas del Caribe*. Lo más importante, para aquello que aquí nos concierne, tiene que ver con la influencia que a lo largo de los años ejerció sobre él —me refiero aquí tanto a su persona como a su obra literaria— el *Quijote* [véase la recopilación de textos suyos titulada *La invención del «Quijote»*, publicada con ocasión del centenario tanto del primer volumen de dicha obra como del nacimiento de nuestro autor]. Para nuestros efectos —es decir, en relación con la novela *Muertes de perro*— me permito recomendar tres ensayos de los que encontrará el lector interesado rastros en esta última novela: el primero, «Un destino y un héroe» (1940), en el fondo, una meditación sobre el «destino de España», recuerda

al Jano bifronte que mira por un lado al pasado, y por otro, al futuro; el segundo, «La invención del *Quijote*» (1947), un ensayo largo, denso, fruto de años de lectura y de intensa meditación sobre el tema del proceso mismo de la creación —que en el fondo no es otro que el de gran parte de su propia obra de ficción, incluida, claro está, la novela *Muertes de perro*—; y el tercero, «Experiencia viva y creación poética. Un problema del *Quijote*» (1954), donde se yuxtaponen, de nuevo, *experiencia* e *invención*.

Analizar aquí el contenido de los números de la magnífica revista *La Torre*, que fue, en aquella época y bajo su dirección, la más prestigiosa de su especialidad, es imposible; baste decir que gracias a esa tarea se mantenía Ayala al día en el mundo literario de habla española. Ciñámonos, en cambio, a algunas publicaciones de la Editorial Universitaria, en especial, a la colección denominada Biblioteca de Cultura Básica de la Universidad de Puerto Rico, y —para nuestros efectos— a dos ediciones específicas que parecerían haber dejado huellas en la novela que aquí nos concierne: el primer tomo de unas proyectadas *Obras completas* de Shakespeare: *Macbeth*, *Trabajos de amor perdidos*, *Mucho ruido para nada*, editadas y traducidas por Luis Astrana Marín (1955); y las *Obras en prosa* de Edgar Allan Poe, en dos volúmenes, traducción, estudio preliminar y notas de Julio Cortázar (1956) —proyecto, dicho sea de paso, encargado a este último por el propio Ayala—.

Creo que el minucioso trabajo que, junto con su secretaria Brunhilda Molinary, hacía el *editor* Francisco Ayala le acercaba mucho —y de un modo especial— a dichos textos, hasta tal punto que dejaron unas huellas especiales en su propia obra de invención, según a continuación se propondrá.

*Hilos, ecos y reflejos: pistas para una (re)creación*

Invito ahora al lector —al del presente texto y al de *Muertes de perro*— a seguirle la pista a nuestro autor (elusivo, por cierto, como pocos). Agarremos al toro por los cuernos: convirtámonos en detectives. ¿Por qué?, preguntará el Watson que todos llevamos dentro. Elemental: porque para el narrador Ayala y, en el caso de *Muertes de perro*, para su ficticio narrador Pinedo, aquella *tragicomedia* que es la vida humana está tejida con hilos que solo mediante una lógica detectivesca se puede empezar a desenredar... y aun así, son tantos los hilanderos que nadie, repito, nadie, ni sabe, ni puede en realidad controlarlo todo. Solo a posteriori —no antes— se puede llegar a comprender, y recomponer, la cadena de acontecimientos que llevan a la situación final que acaba desencadenando la *investigación*... o, si se quiere, la *recreación*, de lo acontecido. Pero me adelanto. Volvamos, pues, a nuestra invitación, que mucho tendrá que ver —según irá viendo el cómplice lector— con motivos examinados desde otro punto de vista en el presente apartado: el proceso de desencadenamiento —de causa-efecto—, y sus ilógicas consecuencias reales; el profundo desconocimiento y misterio que se encuentran en el fondo de toda realidad; y lo problemático como característica de cada ser humano. De ahí se deduce que, tal como el proceso en que consiste la vida humana misma, el acto creador ha de ser, en el caso de Ayala, una recreación de final abierto: más que una conclusión establecida de antemano, una auténtica *indagación*.

Pero me adelanto... Volvamos ahora al oficio de detective... y al prototipo de todos ellos: C. Auguste Dupin, protagonista de «Los crímenes de la calle Morgue» (1841), de su «continua-

ción», «El misterio de Marie Rogêt» (1842) y de un cuento al que alude más de una vez en su obra de invención Ayala, «La carta robada» (1844). Sin entrar en detalles acerca de la vida —por cierto, bastante atormentada— del narrador, poeta y crítico estadounidense Edgar Allan Poe, que murió a la edad de cuarenta años, en 1849, recordemos que publicaba con frecuencia en la prensa... y que —según ocurre en los relatos a los que se acaba de aludir— se servía a menudo en su obra de fuentes periodísticas y de otros documentos escritos, tanto impresos como manuscritos, algunos inventados, otros reales. No quisiera con esto sugerir que sea original la utilización que hace Poe de una variedad de fuentes, lo cual termina por otorgar una verosimilitud muy especial a una obra de invención; la introducción de *documentación* supuestamente auténtica es un recurso literario del que se han servido grandes escritores (piénsese, sin ir más lejos, en el *Quijote*). En el caso de los citados textos de Poe me parecía intuir un algo que trae a la mente el texto de *Muertes de perro*, y, sobre todo, a su ficticio narrador —especie de *curioso* tan *impertinente* como infatigable—, sus papeles y testigos...

Como un anticipo, quisiera referirme a un texto que me saltó a la vista mientras, para la preparación de este trabajo introductorio, me leía (en inglés) los cuentos completos de Poe. En uno de ellos, narrado en primera persona y titulado «Nunca apuestes tu cabeza al diablo», topé con un par de alusiones satíricas (y metafóricas) a la raza canina que me trajeron a la mente en seguida la novela ayaliana que aquí nos concierne. Se trata del protagonista del cuento. Cito: «Era un pobre perro, la verdad sea dicha, y tuvo una muerte de perros» («He was a sad dog, it is true, and a dog's death it was that he died»). En la narración del norteamericano ¿estaría yo vislumbrando alguna

fuente de inspiración para la del español? No se sabe, ni se sabrá; en todo caso, no he sido yo la primera, ni seré la última, en *enloquecerme* leyendo alguna obra literaria... Por otra parte, no quisiera con ello sugerir que dichas alusiones literarias al cuento de Poe llegaran a ser más que unos *guiños* por parte del autor (en este caso, Ayala) a su propio detective-lector. En lo que a la raza canina concierne, conviene recordar que, además de unos juegos de palabras —*pobre perro* y *muerte de perros*— comunes a una y otra lengua (la broma final de Poe raya en lo grotesco), tanto en el relato de este último como en la novela de Ayala hay *perros* figurados... y también *perros* reales.

Mas esta posible fuente de inspiración poeiana resulta ser tan solo la punta de un iceberg compuesto, también, de los tres antes referidos relatos protagonizados por C. Auguste Dupin y narrados —cabe recordar— en primera persona por un (ficticio) amigo suyo que tiene una curiosidad sin límites: un deseo de llegar al fondo de las cosas, atar cabos y solucionar un misterio a primera vista insoluble. ¿Qué admiraría Francisco Ayala en Poe? Su brillantez, sin duda, su control del material narrativo, su simbolismo e ironía... Vuelvo a recordarle al lector la predilección especial que sentía Ayala por «La carta robada», cuya «sutileza» e «ironía» alabaría en 1977 en el artículo titulado «El crimen perfecto o el secreto de la momia» (*El tiempo y yo*). Lo que impulsa al (ficticio) narrador de estos tres cuentos de Poe, amigo a su vez del (ficticio) detective Dupin, resulta ser, en el fondo, un instinto —o emoción— parecido al que estimula, e inspira, al inválido historiador/narrador de *Muertes de perro*: una insaciable (e *impertinente*, añadiría yo) curiosidad. Y el lector de esta novela ayaliana: ¿no siente él a su vez un deseo, también insaciable, de llenar los espacios en blanco, reorgani-

zar las piezas y hallarle algún sentido al caótico microcosmos que poco a poco ha ido desvelando Ayala?

Las pistas que ahora voy a aportar no son, pues, definitivas, sino más bien eso: una especie de hoja de ruta incompleta para el lector cómplice, dinámico, curioso y eficaz. Hilos, ecos y reflejos... He aquí una selección.

Según ocurre en toda auténtica obra de arte, *Muertes de perro* es una especie de prisma donde se interrelacionan, en planos múltiples y de múltiples maneras, elementos diversos de procedencia también dispar. La más antigua alusión literaria en cuestión es la de la danza de la muerte, tema frecuente en Europa a finales de la Edad Media, cuando la peste negra devoró gran parte de la población. Esta alegoría de la muerte como gran igualadora de las clases sociales aparece en la literatura española sobre todo durante los siglos *xvi* y *xvii* (incluso en el *Quijote*). Ayala utiliza una cita del anónimo poema español del siglo *xv* «La danza de la muerte» como epígrafe de su ya aludido «Diálogo de los muertos. Elegía española». Casi veinte años más tarde incluiría en *Muertes de perro* dos alusiones específicas al poema: «la grotesca danza de la muerte» (cap. I) y «una absurda danza de esqueletos» (cap. X).

Con esto llegamos a una de las grandes fuentes de inspiración del autor de *Muertes de perro*: el teatro de William Shakespeare. Me voy a referir a tres obras cuyas huellas se pueden rastrear, directa o indirectamente, en la novela. Se trata de unas pistas, de tipo diverso, que reflejan a su vez los múltiples intereses de Ayala. Me limitaré a una serie de detalles que pudieran ser de interés. Se trata de tres tragedias archiconocidas, cuya acción —según suele ocurrir en el caso del Bardo— gira en torno de la lucha por el poder: ese mismo poder que —en palabras del ficticio prologuista de *Los usurpadores*— «ejercido

por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación». Las obras en cuestión son: *Otelo*, *Julio César* y *Macbeth*.

En lo que a la primera de estas tres se refiere sugiero que se puede ver en el personaje *redondo*, complejo y en el fondo enigmático del mulato Tadeo Requena, secretario particular (e hijo ilegítimo) del presidente Bocanegra, una especie de *respuesta*, no ya *ensayística* sino ficticia, a la pregunta final de Ayala en su segunda «Postal puertorriqueña»: «¿Cómo podrá saltar [un artista negro] de lo individual a la universalidad en el arte, por encima de esa barrera, olvidando y haciendo que se olvide, reducido a mero accidente, el color de su piel?». En el caso de la novela de Ayala, lo del color resulta ser, además, un elemento de interés sociológico, pero tanto aquí como en la tragedia de *Otelo*, lo importante es la universalidad de ambos personajes; del detalle del color de la piel se olvida pronto el lector/espectador. Es esto, desde luego, lo que ocurre en el caso de Tadeo Requena (quien trae a la mente también, por otra parte, al personaje de Yago), cuyas memorias —por cierto, espléndidamente redactadas— constituyen la fuente principal del (envidioso) cronista y narrador Pinedito.

Entre los detalles aislados que al final de la lectura de *Muertes de perro* hacen recordar a la gran tragedia shakespeariana de *Julio César* está el hecho de que ni en esta, ni en la novela ayaliana tienen una gran presencia en el *escenario* los dos personajes principales, a saber: el emperador y dictador Julio César, asesinado ya al comienzo del tercero de cinco actos, comparece en tan solo tres escenas, mientras que el presidente (y dictador) de la república sin nombre, Antón Bocanegra, así como la otra víctima en cuestión, el senador Rosales, aparecen en escena en bien pocas ocasiones... y, desde luego, nunca en directo, sino en escenas narradas a posteriori por

algún ficticio testigo. En uno y otro caso, pues, es menos importante la figura del traicionado que las de los traidores —en términos ayalianos: de los *usurpadores*—. La novela no es, ni se propone ser, una versión moderna de la tragedia shakespeariana, sino más bien un reflejo, contemporáneo, a la vez que universal, de la eterna lucha por el poder. Variaciones, pues, sobre un tema. Con todo, unos cuantos guiños literarios —en este caso a la tragedia shakespeariana— enriquecen mucho la experiencia del lector. Por ejemplo, los hombres a quienes denomina el narrador Pinedo «*in mente* los Tres Orangutanes Amaestrados del viejo Olóriz»: el «*triunviro*», «*directorio*», «*triunvirato*» [cursivas mías] de sargentos, o «Junta de Defensa del Pueblo», formado por Rufino Gorostiza, la Bestia, luchador; el sargento mayor Falo Alberto, de la Policía Montada; y Tacho Castellanos, *Salpicón*, de los parques de Intendencia (caps. XVII, XXVIII, XXIX). ¿Grotesco? Eso no es nada: contiene la novela, sin ir más lejos, toda clase de alusiones al miembro viril; abundan, asimismo, escenas que recuerdan, en su atroz plasticidad, los *Desastres de la guerra*, de Goya... El asesinato, a tiros, del senador por la provincia de Tucaití, don Lucas Rosales, en «la escalinata del Capitolio» (cap. IV) también trae a la mente, de un modo algo esperpéntico, la tragedia shakespeariana en cuestión.

De la de *Macbeth*, otro texto con el que, por haberlo editado también para la editorial de la Universidad de Puerto Rico, estaba especialmente familiarizado Francisco Ayala, encontramos unos cuantos ecos —o si se quiere, *coincidencias*— sumamente interesantes. Por un lado, está Lady Macbeth, prototipo de la esposa dominante e intrigante, a quien nada detendrá en sus ansias de poder. Su contraparte ayaliana, la «desdichada primera dama de la república, la inefable doña Concha» (cap. II),

«la Gran Mandona», en cambio, es una figura más motivada por caprichos personales que por el ansia de poder. Cabe llamar la atención sobre la ironía de su apodo, con su clara significación sexual, y el contraste que se establece entre él y su nombre oficial, «Concepción», por una parte, y, por otra, el del «chiquero-prisión de la Inmaculada», donde la dama, de un insaciable apetito sexual, fallecería por fin a manos de «un sádico imbécil» (cap. II). A diferencia de la tragedia *Macbeth*, *Muertes de perro* es más bien una parodia..., una parodia de intención, no obstante, extremadamente seria. Si carece la famosa cónyuge shakesperiana bien sea de sentimientos lujuriosos, bien sea del deseo de ejercer personalmente el poder, no por ello se atiene, para sus maniobras e intrigas, a la lógica exclusivamente. Mala es, también, doña Concha, y no tarda su marido en sucumbir a su voluntad; pero es, a la vez, un personaje misterioso y complejo, al que no llega a descifrar ni ninguno de los narradores de la novela, ni, desde luego, el lector.

Se da una relación análoga entre los poderes de adivinanza y predicción del futuro en una y otra obra: el famoso trío de brujas cuyas predicciones incitan no solo al protagonista de *Macbeth*, sino también a su ambiciosa mujer, y una y otra médium contratadas para sus sesiones de espiritismo por doña Concha, deseosa, siempre, de que las predicciones de esas mediadoras coincidiesen con lo que pretendía ella. En el primer caso se trata de una auténtica tragedia, ya que ha de cumplir Macbeth con el destino que le vaticinaron al comienzo las tres «weird sisters» (extrañas hermanas), según denominaba este a las brujas. A diferencia de la tensión de inminente tragedia que desde el comienzo se establece en la obra shakespeariana, tanto el argumento como la (ficticia) composición de *Muertes de perro* se caracterizan por una sensación de suerte, azar y ca-

sualidad, lo cual produce en el lector de Ayala, así como en los personajes a su vez destinatarios de información (ficticia) facilitada dentro de la novela, una impresión de precariedad, hasta de vacío. No ya de tragedia, sino de *tragicomedia*. Cada obra —se ha dicho— es hija de su tiempo, y *los tiempos* no solo *estaban cambiando*, sino que habían cambiado ya.

Por último recordemos aquí aquel gran punto de referencia para nuestro autor que fue la obra de Cervantes, a la que en los años cuarenta dedicara los antes referidos ensayos «Un destino y un héroe» y «La invención del *Quijote*» (este último publicado primero en el número de «Homenaje a Cervantes» de la prestigiosa *Realidad. Revista de Ideas* [1947-1949] que junto con Eduardo Mallea había fundado Ayala en Buenos Aires). Dos comentarios suyos de la década siguiente también se pueden relacionar, aunque sea irónicamente, con la novela *Muertes de perro*. Empecemos con estos últimos, ya que, a diferencia de lo que ocurre en el caso de los dos primeros escritos, se trata más bien de unos simples guiños al lector cómplice —alusiones parecidas a otras en la misma línea—.

El primer artículo, «Experiencia viva y creación poética. Un problema del *Quijote*» (1954), tiene como propósito identificar como fuente de una burla al protagonista de la historia que se narra en el capítulo XXXII de la segunda parte, una anécdota que cuenta el cortesano extremeño don Luis Zapata de Chaves (1526-1595) en su *Miscelánea. Silva de casos curiosos*. Tanto la anécdota como el episodio del *Quijote* tienen lugar en una comida de nobles. En el caso de la versión de Zapata, la anécdota que cuenta adquiere comicidad puesto que tenía fama dicho autor de ser obeso... Parece que desde luego lo sabía Francisco Ayala, quien introduce en su propia novela una alusión intertextual al referirse Tadeo Requena a las «voluminosas posaderas»

del «negro Zapata»: se trata del «poeta y académico Carmelo Zapata», que protagoniza a su vez en la novela la divertidísima anécdota del «niño Jesús sustituto».

Alusiones como las que venimos citando reclaman del lector ante todo una especie de complicidad intelectual que se basa en conocimientos compartidos. Aunque estos acaban por enriquecer la lectura del texto, otorgándole todavía más gracia e ironía, no le son imprescindibles. En cualquier caso, la gran deuda de *Muertes de perro* para con el *Quijote* está en la profundidad filosófica, humana y social del contenido de este, así como en los complejos, y novedosos, recursos técnicos con que está elaborado aquel. Fondo y forma: la condición humana vista a través de los ojos de cada espectador/lector, cuya participación en la interpretación —o lectura— del texto (y de los textos) es imprescindible para que a posteriori cobre(n) una vida propia. La escritura en cuanto proceso que responde a estímulos o motivaciones personales diversos, y la lectura como proceso dialogístico con el texto, o los textos, en cuestión.

En el fondo del citado ensayo «Un destino y un héroe», compuesto inmediatamente después del final de la guerra civil, hay un tono de melancolía, y de dignidad, sumamente conmovedor —un tono que trae a la mente el del «Diálogo de los muertos»—. Insiste aquí el autor en que Cervantes, un hombre de formación renacentista a quien le tocó escribir en plena Contrarreforma, fue un autor plenamente consciente que supo plasmar su «intuición» del «destino [de España] en una creación literaria». ¿No es esto lo que iría haciendo el propio Francisco Ayala a lo largo de los años cuarenta en los relatos de *Los usurpadores*? Solo a partir del primer lustro de la década siguiente, cuando era ya evidente que la *contrarreforma* franquista tenía

por delante muchísimos más años, optó, en *Muertes de perro*, por tratar el tema del poder, y de su usurpación, desde un punto de vista estrictamente contemporáneo... y desde luego nada trágico.

Cuando publicó Ayala «La invención del *Quijote*», ya casi tenía terminada la redacción del contenido de *Los usurpadores* y no había comenzado aún el de *La cabeza del cordero*, de inspiración histórica más reciente. Está, pues, en una especie de encrucijada entre el pasado lejano y el presente: un presente que, desde otro punto de vista —el intelectual—, constituye la materia prima de la revista *Realidad*. A juzgar por el contenido de este largo ensayo sobre el *Quijote*, Ayala estaba dando muchas vueltas al tema del acto del proceso de la creación literaria y a la cuestión de la estructura narrativa —temas que años después encontrarían su traducción poética en las dos novelas cuya técnica se remonta claramente a la de la gran novela cervantina: *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, ambas caracterizadas por el empleo, intrincadísimo, de voces narrativas, documentos de varios tipos y perspectivismo cervantino—.

Sugiero, por último, que relea el lector interesado el primer párrafo del capítulo XLIV de la segunda parte del *Quijote* («Cómo Sancho Panza fue llevado al gobierno, y de la extraña aventura que en el castillo sucedió a don Quijote»), pues creo que ahí se encuentra una de las claves, tanto de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* en cuanto novelas independientes, como de la interrelación que entre ellas se da. (A propósito, interesa señalar que en mi vieja edición del *Quijote*, con anotaciones en los márgenes de los comentarios que me indicaba mi marido cuando, hace años ya, leímos en voz alta, juntos, gran parte del libro, está escrito a mano al comienzo del capítulo en cuestión: «¡¡¡Importante!!!».) Básicamente, y mediante un juego de pun-

tos de vista (los de Cide Hamete, su «intérprete» original y el narrador), se habla ahí de una *explicación* (la falta de un término mejor) estética de la intercalación, en la primera parte —y cito del *Quijote*—, de «algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia», y de la decisión (por parte del autor), en la segunda parte, de no «ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece». Se trata, pues, de diferentes técnicas narrativas que respondiesen, asimismo, a diferentes tipos de lectores. Y ¿no podríamos ver en este contraste de técnicas narrativas un antecedente del que existe entre la estructura deliberadamente enmarañada de *Muertes de perro* y la cronológicamente ordenada de *El fondo del vaso*, dos libros independientes a la vez que interdependientes cuyos elementos formales reflejan —y expresan—, de modo parecido, su fondo intelectual?

*De plumas y de perros: eslabones rotos; en torno a la nada*

Existe en esta novela de Ayala una especie de tensión entre unos acontecimientos, de un lado *encadenados* por la causalidad —una relación de causa-efecto— y, de otro, provocados por la fatalidad o el destino. La relación (lógica) causa-efecto de dichos acontecimientos, sean estos grandes o pequeños, ocasionados intencionadamente, o bien por casualidad, fascina al ficticio narrador Pinedo, quien llega a quedar tan obsesionado con lo que en su propio «borrador» está documentando que, tal como un personaje cervantino —o, si se quiere, como Buster Keaton en un filme suyo titulado *Sherlock Jr.* (1924), quien entra, físicamente (teatro dentro del teatro), en una película que

él mismo está proyectando en el cine—, termina aquel (Pinedo) por *irrumper* también en la acción principal, convirtiéndose así en un personaje, o actor, más del drama que, tal como un puzzle, hasta entonces había estado tratando de componer. Por otra parte, el destino —lo inevitable o fatal— constituye en la novela una especie de oscuro trasfondo que solo llega a percibir, o *sentir*, el lector. El otro *destino* —el que interesa sobre todo a la autodesignada *dea ex machina* doña Concha— es el que supuestamente deben predecir las médiums contratadas por ella.

Cuando, por la razón que sea, se rompe un eslabón de una de las simbólicas cadenas que juntas, entrelazadas, poco a poco van componiendo el argumento de la novela, tiene que reajustarse, forzosamente, todo. Algo parecido —metafóricamente hablando— a lo que en el juego de billar ocurre en el lance de la carambola (caps. II y III), vocablo, según luego se vería en *El fondo del vaso*, de sentido también figurado. Un eslabón roto podría compararse, también, con un palo insertado entre los radios de la rueda de la fortuna... o con la casualidad introducida, de repente y por sorpresa, dentro de la causalidad. *The best-laid schemes...* («Los mejores planes de ratones y hombres / fracasan a menudo»). En el fondo, «nunca se sabe» (cap. XVIII); «nadie sabe nunca» (cap. XI); «nunca se sabe; nunca sabe uno nada» (cap. XXIX); «en definitiva, nunca se sabe» (cap. III). Ni en la vida real, ni en la reflejada, y recreada, en la ficción. Terrible verdad.

Uno de los temas más importantes de *Muertes de perro*, según se ha venido viendo, es el del proceso de la creación —un proceso en el caso de la ficticia, la del narrador Pinedo, inconcluso—, el cual, en el de la creación real, la del autor Ayala, se concluyó a finales de 1957. Otro es el tema de la relación que pue-

da existir entre experiencia e invención, tanto en lo que concierne al «lector» y «escribidor», «descendiente [...] de una ilustre estirpe de letrados» (cap. I) Luis Pinedo, como a los demás ficticios autores que llega este a citar (incluso al propio Francisco Ayala). Todos aquellos autores y testigos ficticios, tan diferentes del autor de carne y hueso, son conscientes —como siempre lo fue aquel—, por un lado, de la significación que pueda tener para ellos el acto de escribir, y, por otro, del para *quién(es)* escriben ellos. Este último tema —el del destinatario— sería a partir de 1939 una preocupación para Ayala, sobre todo antes de su vuelta definitiva a España (buen ejemplo de ello son el antes referido ensayo «Para quién escribimos nosotros» y el «Proemio» a *La cabeza del cordero*). En cuanto al tema del acto de escribir, sería una constante en su obra narrativa, que en su conjunto puede considerarse una prolongada indagación de dicha actividad.

Incluidas sus memorias. En el capítulo titulado «Bryn Mawr College», compuesto hacia 1988, evoca la composición de una de las novelas del Caribe. Lo digo así, pues la que redactó durante su estancia en aquella universidad fue, en realidad, *El fondo del vaso*; pero había pasado un cuarto de siglo y Ayala confiaba en su memoria... Para nuestros efectos, poco o nada importa. Lo que sí interesa es su evocación personal del acto creador. La cita es un poco larga, pero vale la pena reproducirla en su totalidad:

Poquito a poco escribí ahí la novela *Muertes de perro*; y digo que la escribí poquito a poco no porque me faltara tiempo para emplearlo en esa tarea, sino porque cuando me ocupo en obras de imaginación poética su redacción avanza con mucha lentitud: las intuiciones, los atisbos, el descubrimiento, que es acaso una iluminación

súbita, requiere de mí, para llegar a plasmarse en palabras, esfuerzos penosos de laborioso tanteo (cuyo fruto será la apariencia de una fácil fluidez). Tras de una página que pueda dar por acabada, y tras toda esa premiosa elaboración, se ocultan quizá, en procura de lo venidero, muchas horas de ocioso divagar, de escuchar música, de soñar dormido o despierto; en suma, de perder el tiempo.

Otro testimonio, interesantísimo, que me permito recomendar al lector está reproducido en mi estudio *La clave de «Y va de cuento»*, de Ayala (2010), publicado por la fundación que lleva el nombre del autor.

*Muertes de perro* es, como en su día lo fue el *Quijote*, una obra de metaficción: una tendencia literaria autorreferencial especialmente cultivada en Occidente a partir de los años de la vanguardia. Además de constituir en sí una metanovela, o novela experimental, la hipotética, y todavía inédita, *historia* para la que va acumulando, verificando y confrontando documentación el narrador Pinedo constituye a su vez un ficticio borrador... en cuyo contenido se va involucrando este último hasta tal punto que, como el protagonista del relato de Ayala «Polar estrella» (1928, *El boxeador y un ángel*, 1929), el antes aludido Buster Keaton de *Sherlock Jr.* o el propio protagonista de la segunda parte del *Quijote* —piénsese, sin ir más lejos, en la aventura del retablo del titiritero Maese Pedro (cap. XXVI)—, termina por irrumpir en él.

Etcétera, etcétera: son muchas las capas que habría que ir *pelando* para llegar ¿a dónde?, ¿al grano?, ¿a la verdad?, ¿al vacío y la nada? Una de las conclusiones que de todo esto se puede sacar es que para algunos —tanto seres vivos como entes de ficción— escribir, o sea crear, equivale a vivir (también te pue-

de enloquecer, mas esa es otra historia...). Al contrario de la estructura narrativa, digamos, clásica, o sea, con comienzo, desarrollo y conclusión (la novela *ovípara*, según la calificaría Unamuno —disposición formal, dicho sea de paso, de que se valió mucho el narrador Ayala— en *Muertes de perro* encontramos una estructura abierta, una historia que, como la vida misma (de ahí, el término unamunESCO de *vivípara*), se va tejiendo según lo que sobre la marcha vaya surgiendo en el camino (*The best-laid schemes...*); o bien, para volver a la metáfora del puzzle (véase, sin ir más lejos, el epílogo a *El jardín de las delicias*), de unos fragmentos, o piezas, de los que, con el paso del tiempo, se va *componiendo* el puzzle que constituye, al fin y al cabo, la vida de cada uno. En este sentido, el proceso equivale a la vida: el cuento de nunca acabar. La vida sería así —tal como ocurre en el texto vanguardista «Hora muerta» (1928, *El boxeador y un ángel*)— una serie de apuntes; o si se quiere, un ensayo general. A eso se reduce el texto en cuestión —las fuentes, tanto escritas como orales, reunidas y citadas por Pinedo—: a unos problemáticos apuntes para el inexistente relato —o al menos borrador— cuyo desenlace —o si se quiere, resolución— queda tan incierto, y desconocido, como lo es el resto de la vida del presunto (y ficticio) historiador. El cual, se recordará, resuelve al final —como el personaje del proyccionista desempeñado por Buster Keaton— cambiar de papel e introducirse personalmente en la acción que está intentando reconstruir para intervenir, directamente, en el curso de los acontecimientos, convirtiéndose así el autor en actor de su propia creación, decisión esta de cuyas últimas consecuencias al llegar al final del libro (el de Ayala) aún *no se sabe nada...*

Junto con el tema del poder como usurpación, el de la invención literaria (en el sentido amplio de esta última palabra)

en cuanto proceso es fundamental en la novela *Muertes de perro*, donde, al contrario de lo que ocurre en narraciones organizadas en torno a una anécdota o historia, cada una con su comienzo, desarrollo interno y final, tan importante —o más— que el *qué*, resultan ser el *cómo*, el *quién* y el *por qué*: ¿cómo va hilando y tramando toda esa información el narrador; quiénes y cómo serán en «realidad» todos aquellos personajes, deformados ya por los que se refieren a ellos sin ninguna objetividad; qué demonios está sucediendo «realmente» fuera de la casa del inválido, y presumido, *voyeur* Pinedo?... Al lector le ha convertido el autor Ayala en un *vecino* más —¿otro *huésped*, quizá, de la pensión Mariquita?—: en otro *curioso impertinente*, tan *voyeur* a su vez como el propio narrador. Involucrado, eso sí, en lo ocurrido, y en lo que ha de ocurrir. Y como la lectura —hablo ahora de la nuestra, no ya la del narrador— es también un proceso, llegados al final de la novela convendría preguntarnos si a nosotros, también, nos ha afectado, y cómo, el proceso de la lectura...

El acto de escribir, como yo misma vengo comprobando durante el tiempo que he tardado en redactar el presente texto, refleja, en efecto, aquella visión de la «vida» tal como se recrea en *Muertes de perro*: se produce una tensión entre la fuerza del destino, los eslabones rotos y las consiguientes *carambolas*; te orientas bien (por tu fuerza de voluntad), pero surgen obstáculos, desvíos en el camino elegido; y mientras tanto, como escribiera Francisco Ayala en *Recuerdos y olvidos*, sientes «las intuiciones, los atisbos, el descubrimiento, que es acaso una iluminación súbita», y te desvías... Y entre una cosa y otra, incluyendo horas de «escuchar música, de soñar dormido o despierto; en suma, de perder el tiempo» —cosas que hago yo, por cierto, estupendamente bien—, acabas componiendo —sin darte muy bien cuenta

de cómo— un ensayo titulado «La invención de *Muertes de perro* de Ayala»...

\* \* \*

Quisiera poner fin al presente escrito evocando una visita que, a finales de 1980 o comienzos de 1981, hicimos mi marido y yo al Museo del Prado, en busca de una imagen *perruna* para la tapa de una edición doble de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* que, con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, le había contratado para Selecciones Austral la madrileña editorial Espasa-Calpe. Por qué nos habíamos metido en tal quijotada tenía que ver, si no recuerdo mal, con nuestro deseo de impedir que ocurriese con dicha edición algo parecido a lo acaecido en el caso del desastroso diseño gráfico de la cubierta del volumen anterior: una edición conjunta, prologada por Andrés Amorós, de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* (1978). Resuelto, pues, mi marido me llevó una tarde a la pinacoteca nacional en busca de nada menos que un perro para la portada del todavía inédito libro.

Según supimos en seguida, hay muchísimos perros *colgados* (en el sentido de *expuestos*) en las paredes de El Prado: perros de caza y perros de raza; perros de busca, de aguas y de casta; perros perdigueros y perros falderos; perros daneses, pequineses, japoneses; perros mastines, galgos, podencos... Ahí están, cepillados y hermosos, serios o graciosos, junto a sus dueños, a los pies de un santo, acorralando su presa, o bien correteando por el suelo de la cocina de algún hogar burgués. Vivos, y bien vivos, estaban los canes que aquella tarde vimos..., pero ninguno había idóneo para adornar la tapa del libro en cuestión. Por fin —y casi por instinto, pues a Ayala no le gusta-

ba nunca salir del museo sin hacer una visita al gran tríptico de El Bosco tan relacionado con su libro *El jardín de las delicias*—, nos dirigimos a la sección de pintura flamenca, donde, ¡milagro!, nos topamos con el (también muy conocido) cuadro alegórico de Pieter Brueghel el Viejo, cuyo simbolismo se remonta a la ya mentada danza de la muerte medieval, titulado *El triunfo de la Muerte* (hacia 1562/1563). La muerte está personificada en la pintura como un esqueleto a caballo que porta una guadaña y que va acompañada de sus huestes, todos ellos esqueletos también. Ahí, amontonados, entre cráneos y objetos simbólicos, vestidos algunos, otros amortajados ya, yacen los muertos, representantes de todas las clases sociales, mientras que unos cuantos sobrevivientes están a punto de ser ejecutados. Al fondo, un paisaje desolado y, a la izquierda, un cielo rojo, se supone que por causa de un incendio *infern*al. En el primer plano, en el centro, un poco a la izquierda, la figura de una mujer muerta, boca abajo, abrazada a un bebé (¿vivo?, ¿muerto?) envuelto en pañales, su cabecita cubierta con un capillo blanco —las dos figuras husmeadas por un famélico y huesudo perro de color marrón, su cuerpo doblegado en forma de arco—. Sostiene todavía la mujer —tradicionales símbolos de lo precaria que es la vida— el huso y la rueca, cuyo (también simbólico) hilo parecería yacer, cortado ya, en el suelo, delante de ella.

Ayala había dado, por fin, con su perro, cuya figura, olisqueando la cabeza del bebé, se reproduciría, en efecto, en la portada de aquella edición doble de *Muertes de perro*. Pensándolo bien, no fue una mala elección de imagen, pues quienes en aquella pintura de Brueghel tuvieron una *muerte de perro* fueron, precisamente, el bebé y su mamá... Dentro de aquel lienzo estremecedor, los únicos seres vivos ajenos a la devastación alrededor suyo resulta ser una pareja de amantes en primer

plano, a la derecha, entregados a la música —sostiene una partitura ella, toca él el laúd y yace una flauta en el suelo, a su lado—, símbolos, sin duda, de la especie de burbuja vital en que viven los enamorados (que tampoco se van a librar del mismo fin fatal). La imagen de aquella anónima mujer tendida en el suelo, sorprendida, al parecer, mientras, con su bebé en brazos, huía de la masacre, nos recuerda que, según el bíblico dictamen de Dios tras la expulsión de nuestros primeros padres del jardín del Edén, también los buenos e inocentes terminan por morir (*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* [Recuerda, hombre, que polvo eres y al polvo regresarás], Gn 3:19, le dijo el Señor a Adán). La salvación, según el dogma católico tradicional, viene de las buenas obras hechas durante la vida de uno. Y, añadiría yo, del amor/caridad: una de las tres virtudes —la fe, la esperanza y la caridad— que recomienda san Pablo en I Corintios 13:12. ¿No sería esta última virtud lo que sugiere, dentro de la infernal visión de la humanidad recreada en el lienzo por Brueghel el Viejo, esta figura de la mujer abrazando a su inocente bebé? Algo parecido al personaje de María Elena según queda autorretratada en la confesión que, tras el suicidio de su padre y su entrega sacrificial a Tadeo Requena, dejó escrita en su cuadernito... Bien se entiende por qué eligió el autor Francisco Ayala a estas dos figuras de Brueghel, olisqueadas por el perro de la muerte, para la tapa de su novela.

En realidad, entre estas dos *isletas* de humanidad en el cuadro y las virtudes enumeradas, con reserva, al final del lírico *Diálogo de los muertos* existe, sugiero, un vínculo misterioso, casi secreto. La vida imaginada a lo largo de este extraordinario réquiem poético por los «muertos infinitos» de ambos bandos que yacen «en confusión», «[s]epultados de cualquier modo, entre

las raíces de los vegetales», es a su vez una especie de *infierno* terrestre en el que vuelve a aparecer la figura del perro:

—La tierra ha quedado abandonada, sucia —dice una de las voces—. Perros famélicos van de un lado para otro poseídos de su tristeza inefable; 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.

Lo que aquí quisiera subrayar es que, tanto en la novela *Muertes de perro* como en el resto de la obra narrativa de Francisco Ayala —y según ilustran muy bien los textos reproducidos en una pequeña antología de textos suyos, *Vida de perros*, publicada por Alianza Editorial con ocasión del centenario del autor—, la figura del perro está revestida de un simbolismo complejo, que se manifiesta mediante una amplia gama de matices expresivos que rozan desde lo tierno y gracioso hasta lo caricaturesco —e incluso lo grotesco—: piénsese, por ejemplo, en la recién fallecida perrita japonesa de la presidenta, antecesora de la también recién fallecida «hijita» perruna en el diálogo «Exequias por Fifi» (*El jardín de las delicias*); en el desgraciado «perro sabio» de don Luisito Rosales, descendiente, en parte, de Chispa, la perra del narrador de *El Tajo* (1948, *La cabeza del cordero*); o bien en el perro del hijo idiota —e inocente— de don Luisito Rosales, Ángel, quien acompaña a Tadeo Requena al mercado en el capítulo XXV de *Muertes de perro*: escena esta última, narrada en primera persona, que presagia, por cierto, el largo monólogo interior del protagonista en el final de *El fondo del vaso*...

Pero esa es otra historia. Para otro día, y otra edición...