

INTRODUCCIÓN

I. HISTORIA DEL AUTOR Y DE SU LIBRO

En el año 1955 aparece publicado en España bajo la firma de Francisco Ayala el primer libro suyo después de que, en 1939, tuviera que exiliarse de este su país natal. Editará esta colección, compuesta por la novela corta, *Historia de macacos*, cuyo título encabeza el volumen, y cinco cuentos más, la antigua casa editorial de la Revista de Occidente. Como ilustración lleva además los dos mencionados dibujos de Ricardo Zamorano.

Esa discreta *rentrée* al mundo de las letras españolas no tuvo verdadera importancia, pues la editorial, aunque prestigiosa, siempre ha sido minoritaria, la tirada fue corta, y la recepción crítica nula (probablemente el libro no se llegó a distribuir). Desde la perspectiva de hoy, sin embargo, y habida cuenta de la larga y fructífera trayectoria de su autor, titular del Premio Cervantes de Literatura en 1991, la publicación de esa recopilación de relatos suyos en un país al que todavía por entonces le estaba vedada la entrada a don Francisco Ayala es digna de ser notada. Procuremos recrear las circunstancias que rodearon la redacción y publicación de estas narraciones.

Desde Puerto Rico, donde, además de sus tareas docentes, dirige la editorial universitaria y la revista *La Torre*, fundada por él, Ayala envía el manuscrito original, no a una de las grandes editoriales bonaerenses

donde había publicado seis años antes las dos recopilaciones de relatos suyos anunciadas en la contraportada de la edición de Revista de Occidente como «Novelas recientes del mismo autor»: *Los usurpadores* (Sudamericana) y *La cabeza del cordero* (Losada), obras prohibidas por la censura en la España franquista, sino a una pequeña editorial cuyo nombre se asocia con la tradición intelectual y literaria de la época de la vanguardia. Con esta elección el autor, que en sus memorias aseguraría no haber «consentido en ningún momento mutilación alguna» de sus textos, parece estar retando a la misma censura que vetaba los dos volúmenes editados en la Argentina (hasta los años sesenta no se permitiría su publicación en España).

La aparición en 1955 de *Historia de macacos* anticipa en cierta manera la primera visita, también callada, sin alardes, que haría el escritor a su patria cinco años después (verano de 1960). Curiosamente, la publicación en España de estos relatos cuyo contenido es *tropical* o *americano* —no «español»— invierte la situación editorial producida en el 49, cuando hubo de publicar en el Nuevo Mundo aquellos dos volúmenes de relatos de tema *español*... De todas maneras, y por circunstancias tales o cuales, este libro ha tenido siempre hasta ahora escasa difusión entre los lectores de lengua castellana: tras la edición bonaerense de 1964 y una segunda edición española en 1972, el contenido se ha añadido —con consentimiento del autor— a otras colecciones de relatos suyos (véase la Bibliografía), perdiendo así su identidad de volumen independiente.

Al restablecer esta identidad, la presente edición de *Historia de macacos* pretende, mediante un detallado análisis de su contenido, hacer por vez primera una valoración literaria de los relatos que componen un libro tan poco atendido hasta ahora por la crítica. Pudiera decirse que su historia corresponde en alguna manera a la historia personal de su autor, quien ha mantenido siempre frente al mundo, según veremos,

una actitud personal de recatada reserva. Nuestro actual trabajo se propone iniciar el estudio serio que la obra merece.

Bosquejo biográfico

Antes de abordar los textos conviene trazar a grandes rasgos la dilatada y prolífica trayectoria vital de su autor, acerca de la cual encontrará el lector interesado abundantes detalles en sus *Recuerdos y olvidos*. Nacido el 16 de marzo de 1906 en la andaluza ciudad de Granada, donde permanecerá hasta los dieciséis años de edad, Francisco Ayala García-Duarte se traslada luego a Madrid donde, mientras estudia Derecho y Filosofía y Letras en la universidad, escribe y publica en 1925 y 1926 respectivamente sus primeras novelas, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* e *Historia de un amanecer*. A estos libros acompañan numerosos trabajos de crítica literaria, ciencia política y cine, la mayor parte de ellos como colaboración en la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. En la primera de las revistas citadas aparecerán también originalmente uno de los textos vanguardistas de *El boxeador y un ángel* y los dos que componen *Cazador en el alba*. Una estancia en Berlín entre 1929 y 1931 le permitirá a Ayala conocer de primera mano el surgimiento del nazismo.

Doctorado en Derecho por la Universidad de Madrid, donde dará clases hasta el estallido de la guerra civil, y Letrado de las Cortes al proclamarse la República, Ayala vive con intensidad aquel período histórico, época tumultuosa culminada en 1936 con la sublevación militar que sorprende a nuestro autor durante una gira de conferencias por Sudamérica. De vuelta a España, prestará servicio a la República como funcionario del Ministerio de Estado hasta que el desenlace del conflicto bélico, en 1939, le obliga a exiliarse a Argentina, estableciendo su residencia en Buenos Aires.

Allí pasa (con la intermisión de un año en Río de Janeiro) una década que fue para él sumamente fecunda: estudios sociológicos y literarios, traducciones, dos volúmenes de narraciones, antecedente de tipo intelectual y creativo que se percibirá, según ha de irse viendo, en los relatos de *Historia de macacos*. Entre las numerosas actividades culturales de Ayala en la capital argentina cabe destacar también sus colaboraciones en el diario *La Nación* y en la revista *Sur*, así como su protagonismo en la fundación de la revista *Realidad*.

Acerca de su subsiguiente estancia en Puerto Rico, entre 1950 y 1955, durante la cual redacta y publica las narraciones de *Historia de macacos*, encontrará el lector algunos detalles en los análisis de la segunda parte de este estudio introductorio. Desde esta isla caribeña, y tras un largo viaje por Oriente, pasará a residir en los Estados Unidos, donde enseña literatura española en las universidades de Princeton, Rutgers, New York y Chicago, además del Bryn Mawr College, jubilándose del Brooklyn College de la City University of New York en 1976. A partir de 1960, fecha de su primer regreso a España, viene aquí todos los años durante las vacaciones de verano, adquiriendo pronto una vivienda en Madrid y reincorporándose poco a poco a la vida literaria del país. Durante esos veinte años publica, junto con libros de crítica literaria y sociológica, el par de novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, otro volumen de relatos titulado *El as de Bastos*, la novela corta *El rapto* y la primera edición de *El jardín de las delicias*, obra esta última por la que se le otorgó en 1971 el Premio de la Crítica.

Desde 1976 vive nuestro autor en Madrid, donde participa plenamente en la vida cultural de su país como escritor, colaborador en la prensa y conferenciante. Entre sus numerosas publicaciones de esta época cabe destacar las nuevas –y ampliadas– ediciones de *El jardín de las delicias*, la colección de relatos titulada *De triunfos y penas* y las sucesivas entregas de sus memorias,

Recuerdos y olvidos. También ha publicado en años recientes una serie de recopilaciones de escritos suyos que se reseñan en un apartado de la Bibliografía. Junto a esta actividad literaria hay que mencionar los honores recibidos: elección a la Real Academia Española (1983), Premio Nacional de Literatura (1983), Medalla de Oro de la Ciudad de Granada (1987), Premio Nacional de las Letras Españolas (1988) y de las Letras Andaluza (1989), *Doctor Honoris Causa* por las universidades Complutense de Madrid (1988), la de Sevilla (1994) y la de Granada (1994), además del ya mencionado galardón máximo que representa el Premio Miguel de Cervantes.

Historia de macacos *como obra independiente*

Se ha aludido ya a la poca resonancia que hasta ahora ha tenido esta colección de relatos de Francisco Ayala. *Historia de macacos* sólo se ha publicado en volumen aparte tres veces, aunque al ser recogida en volúmenes de obras completas, se la mantiene como unidad dentro de ellos. También se mantuvo la ordenación de sus textos, sin por ello separarlos en un apartado, dentro de la amplia recopilación titulada *De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias*; en cambio no fue respetada en el volumen de relatos completos suyos recogidos bajo el título de *El rapto*. Algunas de las narraciones de *Historia de macacos* han sido incluidas en antologías de la obra de Ayala, agotadas todas actualmente excepto una escolar preparada por Rosa Navarro Durán (para datos más completos acerca de esto y de lo que en adelante se indicará, puede consultarse la Bibliografía).

Esta complicada *historia* del libro, cuyo contenido fue barajado tan diversamente, puede hacer perder de vista la básica integridad del volumen. Tanto esas peripecias bibliográficas como el hecho de que interna-

mente carezca de la unidad temática que caracteriza, en cambio, a las piezas que componen respectivamente *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, así como el hecho de tratarse de relatos cortos, puede haberle perjudicado a los ojos de algunos, especialmente de aquéllos –por desgracia, todavía son muchos– que consideran la narrativa breve inferior a la novela larga. Estas circunstancias, junto con la naturaleza misma, con frecuencia chocante, del contenido de la recopilación, han contribuido a que haya pasado casi inadvertida la cohesión interna que en cuanto volumen independiente presenta.

Aunque éste reúne narraciones redactadas durante la estancia puertorriqueña del autor, no fueron ellas las únicas que escribió durante ese lustro, pues *El Inquisidor* (1950) y *La vida por la opinión* (1955), pertenecientes a las mismas fechas, serían incorporadas a las segundas ediciones de *Los usurpadores* y de *La cabeza del cordero*. Los relatos que componen *Historia de macacos* no están distribuidos en el libro según el orden cronológico de su composición (en su primera edición no van fechados, aunque posteriormente su autor les ha dado fecha), sino que siguen una ordenación armónica desde los puntos de vista temático y de técnica narrativa, organizándose en tres pares de relatos. Así, pues, abren el libro dos piezas cuyo eje argumental serán burlas o bromas, donde el respectivo narrador en primera persona asume una importancia y protagonismo a primera vista inesperados: *Historia de macacos*, el relato más extenso del volumen, y *La barba del capitán*. Siguen otros dos cuentos, narrados en tercera persona, que nos hacen asistir a reencuentros casuales en sendas capitales americanas –Buenos Aires y Nueva York– de antiguos amigos que, tras años de separación, rememoran el pasado y se ponen al corriente acerca de su estado actual sin que entre ellos se produzca una verdadera compenetración: el titulado *Encuentro* y «*The Last Supper*». Por fin, otros dos cuentos de la vida

literaria, con narradores que, sin asumir el protagonismo, participan activamente en la acción: *Un cuento de Maupassant* y *El colega desconocido*.

La distribución del contenido en tres pares de textos que se corresponden entre sí resulta sumamente armónica. También se complementan, desde el punto de vista de la técnica literaria, los cuatro relatos narrados en primera persona, todos a partir de alguna anécdota o incidente. En cuanto a la materia y el tono, existe una progresión desde lo divertido hacia lo más serio, desde lo irónico a lo grotesco y, en fin, hasta una profunda toma de conciencia, donde se va haciendo sentir cada vez más el vacío espiritual del mundo moderno: ese *nunca se sabe nada, nunca*, que ya un cuarto de siglo antes había utilizado Ayala a la manera de estribillo en su relato vanguardista *Erika ante el invierno*, recupera aquí su hondo sentido.

Esta ajustada ordenación de los relatos, que estimula—sobre todo mediante el emparejamiento de dos en dos—una reacción intensa por parte del lector, nos lleva por fin a otra característica del volumen. Me refiero al hecho de que —como ocurre siempre en la obra narrativa de Francisco Ayala— cada uno de los textos responde a un proyecto literario distinto, siendo así, aun dentro de una temática parecida, completamente único. Ayala no se repite; no se ha repetido nunca. Por esta razón, dentro de la esencial unidad de estilo que corresponde a la voz de su autor, cada relato de *Historia de macacos* se acerca de un modo diferente al problema universal del sentido de la vida humana, no dando jamás la sensación de lo ya dicho. Al mismo tiempo hay que notar también que cada relato, según en los análisis se irá viendo, refleja e ilustra en vivo las preocupaciones teóricas o intelectuales del Ayala ensayista y crítico literario.

Como consta en la Advertencia a esta edición, en vez de estudiar el volumen siguiendo el orden en que aparecen los cuentos dentro del libro, dichos análisis han preferido seguir el orden cronológico de su redacción.

Quisiera volver a recomendar al lector que se acerque primero al texto mismo de cada uno, guardando para después de su lectura la de su correspondiente análisis, que deberá entenderse en función de los textos mismos.

Bosquejo crítico

Como último apartado de esta primera parte introductoria, quisiera dar alguna idea de la reacción crítica que ha tenido *Historia de macacos*, por muy parca que haya sido (para una lista más completa puede verse la Bibliografía). Me limitaré aquí, siguiendo un orden cronológico, a aquellos estudios que considero de cierto interés.

Ante todo cabe destacar el de Keith Ellis, quien dedica a la obra un capítulo entero de su libro monográfico sobre Ayala, examinando la variedad de recursos técnicos utilizados por el autor. Para este crítico, la «fragilidad de los hombres, a nivel universal, constituye el motivo general del libro». Por su parte, en su «Prólogo» a las *Obras narrativas completas*, Andrés Amorós también examina el contenido del volumen, poniéndolo en relación con el libro anterior de su autor, *La cabeza del cordero*. Para él *Historia de macacos* «representa la intensificación de una tendencia ya antes iniciada: el humor tragicómico, basado en el descubrimiento sagaz de las debilidades humanas por debajo de las máscaras del convencionalismo y respetabilidad que la sociedad nos proporciona».

El artículo de Martínez Herrarte, aparecido a raíz de la publicación de la segunda edición española del libro, repasa asimismo su contenido, señalando lo que tienen estas «pequeñas obras maestras», debajo de lo anecdótico o sarcásticamente divertido, de «lúcido bucear en la condición humana, un insobornable descenso a los infiernos en busca de la verdad, aunque la verdad sea nuestra humana destitución». Por otra parte Estelle

Irizarry, quien se había ocupado de este relato en su primer libro dedicado a estudiar la obra de Ayala, en 1971, ofrece un comentario y resumen del contenido en otro estudio de 1977 publicado en inglés.

Otros de los comentarios que se registran en la Bibliografía tratan, de paso, aspectos limitados de algún relato del volumen, sin proponerse considerar el conjunto. El lector interesado encontrará ahí las referencias pertinentes. Del bosquejo que aquí se ofrece se desprenderá, creo, claramente la necesidad de una indagación más profunda en esta importante obra de Francisco Ayala.

II. SEIS TEXTOS Y SUS CONTEXTOS: ANÁLISIS DEL CONTENIDO

UN ENGAÑO MÚLTIPLE: *HISTORIA DE MACACOS*

El texto y el autor

Hacia finales de 1952 aparece en la revista bonaerense *Sur* una narración de Francisco Ayala, titulada *Historia de macacos*, que pudo constituir una sorpresa dentro del círculo literario selecto que esa revista nucleaba. Hasta ese momento, Ayala era más bien conocido allí como sociólogo, crítico y, en lo narrativo, como el autor de dos volúmenes de relatos, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, de un tono grave y hasta sombrío. En contraste con ellos, la nueva novelita tiene un tono de inaudita —y hasta chocante— comicidad, lo cual podría revelar un cambio de actitud del escritor frente al mundo. *Historia de macacos* responde a un espíritu de escéptico desencanto, probablemente determinado por el curso de los acontecimientos históricos: para aquella fecha las esperanzas de que el desenlace de la Segunda Guerra Mundial hubiera hecho justicia a las expectativas democráticas de España se habían desvanecido. Este desen-

gaño tendría un paralelo sarcástico en la noticia «bomba» que reciben los comensales del banquete de despedida con que se abre *Historia de macacos*: una reunión de los prohombres de una colonia europea exiliada «en el África tropical», a quienes se les informa de que todos y cada uno de ellos han sido «defraudados» por una pareja de aventureros.

Otros paralelos bastante concretos cabría establecer entre este relato y las circunstancias vitales de su autor. Para empezar, nauseado por el peronismo y «deseoso de respirar otros aires distintos de aquéllos», Ayala emprende en 1950 una gira de conferencias en cuyo curso fue contratado por la Universidad de Puerto Rico como profesor de ciencias sociales, iniciando así, según cuenta en sus *Recuerdos y olvidos*, «una etapa muy agradable y fecunda». Coinciden, pues, hasta cierto punto sus propias vivencias de exiliado europeo, miembro de una especie de colonia intelectual en un país tropical, con las de sus personajes ficticios, escasamente integrados en su correspondiente sociedad. Este ánimo de extranjería, registrado previamente en otras ficciones ayalianas, determina en algún modo el distanciamiento que se advierte en su actitud frente al cuadro que observa. (¿Cuántas veces no nos hace sentirnos, como el autor en su «Divagación pompeyana», *turistas* –bien sea «payasos», bien sea «intelectuales»– en una especie de «limbo» histórico [1957; *Los ensayos*]?)

Sin duda su inmersión en un ambiente tropical, a juzgar por tres breves «Postales puertorriqueñas» enviadas en 1950 a *La Nación* de Buenos Aires (*Los ensayos*), marcó en seguida una impronta que después se haría patente tanto en *Historia de macacos* como luego en el par de novelas caribeñas, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, y aun en el lírico «¡Aleluya, hermano!» (1960; *El jardín de las delicias*). En una «Nota a *Historia de macacos*» redactada por el autor como introducción a este relato en la antología *Mis páginas mejores* (*Confrontaciones*), explica «las fuentes de inspiración de la novelita», tema al que

volverá diez años después en sus *Recuerdos y olvidos*. «En Puerto Rico —escribe ahí— y en medio de muchos y diferentes quehaceres, preocupaciones y aun diversiones, escribí yo una serie de novelas cortas y cuentos o relatos más o menos breves, que enviaría para su publicación a las revistas de Buenos Aires y de México, y que luego habría de reunir en volúmenes.» También refiere las circunstancias de su publicación:

Una de esas novelitas, *Historia de macacos*, fue utilizada por varios de mis colegas para ofrecerme un homenaje amistoso, muy conmovedor. Ricardo Gullón, que la había leído en la revista *Sur*, donde se publicó primero, se confabuló con varios de los profesores más ligados a mí para hacerla imprimir en edición privada, y me sorprendieron con el obsequio de un librito primoroso, ilustrado por Zamorano; ilustraciones éstas que el dibujante cedería luego a la Revista de Occidente, cuyas prensas fueron las primeras en dar en España a la luz pública, o más bien a la penumbra, un volumen de narraciones mías encabezado por ella.

A continuación, desde un punto de vista que combina lo autobiográfico con la autocrítica, narra tanto la génesis del relato como otros detalles de interés que le conciernen:

La acción de *Historia de macacos* se desenvuelve, como saben los que la han leído, en un ambiente tropical y colonial; y sin duda la atmósfera del trópico que ahí transpira deberá bastante a la impregnación vital que a su autor le procuraba su residencia en la isla del Caribe. Pero fuera de ese elemento atmosférico, nada tienen que ver ni la acción misma ni los personajes con la realidad puertorriqueña. En otra oportunidad —se refiere aquí a la antes referida “Nota”—he aclarado que la «historia» sobre cuya base está montada y elaborada la novela, su argumento, es una anécdota ocurrida en Fernando Poo que le oí referir a mi tío Pepe García-Duarte, funcionario colonial que fue en Guinea. Pero la gente quiere siempre y a todo trance remitir la ficción poética a realidades concretas; y así, en Puerto Rico empezaron a cavilar, y conjeturar, y especular acerca

de quiénes podrían ser tales o cuales personajes de mi cuento (esto es, a qué modelos reales del inmediato entorno podrían responder), especulación enteramente vana, por mucho que la malicia se aguzara en busca de las más improbables asociaciones. Especulación vana, digo; y sin embargo tenaz, pues pude darme cuenta de que en labios de mis conocidos el título de la obrita se había transformada en *La isla de los macacos*.

Forastero en un país tropical que, por su lengua y cultura, le resulta sin embargo familiar; español exiliado integrado en una colonia formada por «esa rara especie de hombres que se llaman intelectuales, o filósofos, o poetas, y que tienen a gala, o a fatalidad, el alejarse de las cosas, salirse del embrollo de la situación, tomar distancia, formular preguntas impertinentes y embarazosas, perturbar, inquietar, estorbar, molestar, irritar y, con ello, concitar... la indignación y la hostilidad de sus conciudadanos, metidos éstos de cabeza, de hoz y coz, en la tarea de cada día» («Divagación pompeyana»), Ayala es consciente de la posibilidad de ser visto por otros como personaje raro y hasta divertido («¿acaso no le resultaba Sócrates un buen sujeto de comedia a su compatriota Aristófanes?», se pregunta al final de la citada «Divagación»).

Por último, habría que señalar el hecho de que éste fue para él un lapso de relativa tranquilidad personal, a pesar del ingrato panorama de la época (guerra fría, caza de brujas del senador McCarthy, etcétera), durante el cual continúa ocupándose de las cuestiones relativas al oficio de escritor, ya planteadas antes en su ensayo «¿Para quién escribimos nosotros?» (1948; *El escritor en su siglo*), y elaboradas ahora alrededor de la figura de Cervantes.

Los análisis que hace de las técnicas cervantinas pueden aclarar las que él mismo emplea en sus narraciones de *Historia de macacos*. «¿Cómo alcanza a crear tan plena ilusión de realidad?», había preguntado el Ayala crítico en «La técnica de la composición en

Cervantes» (1947; *Las plumas del fénix*), para afirmar que lo hace “precisamente, por efecto de la pluralidad de perspectivas que se consigue al agrupar en una estructura compuesta ámbitos imaginativos diferentes en principio inconciliables... La famosa ambigüedad cervantina –concluye poco después–, que empieza con los nombres, nos pierde en un laberinto de espejos por el cual nos deslizamos en pos de una realidad siempre elusiva». De modo parecido Francisco Ayala, seguidor moderno del autor del *Quijote*, irá creando a lo largo de los años una obra literaria rica en perspectivas engañosas, como ilustra bien *Historia de macacos*.

La historia del narrador

La multiplicidad de engaños que constituyen su argumento salta a la vista del lector desde la frase inicial: ante todo está el del narrador nada fiable que, hablando en primera persona, se introduce subrepticamente en la imaginación del lector, quien, todavía desconocedor del texto, propenderá a aceptar de plano cuanto se le quiera dar a entender. La realidad que luego, atando cabos, extraerá de su lectura, era también oculta por el momento para los personajes ficticios que la viven. Los múltiples planos –el texto redactado por el ficticio narrador; la variedad de supuestos documentos reales, tanto orales como escritos, de los que éste se sirve; y la novela misma– crean la ilusión de un orbe imaginario: ambiguo, fragmentado, misterioso y jamás abarcable en su totalidad.

El narrador empieza su relato con una larga frase donde, bajo sus falaces palabras, se deslizan una cierta cantidad de datos cuyo sentido sólo más adelante quedará claro:

Si yo, en vista de que para nada mejor sirvo, me decidiera por fin a pechar con tan inútil carga, y emprendiera la tarea

de cantar los fastos de nuestra colonia —revistiéndolos acaso con el purpúreo ropaje de un poema heroico-grotesco en octavas reales, según lo he pensado alguna vez en horas de humor negro—, tendría que destacar aquel banquete entre los más señalados acontecimientos de nuestra vida pública.

El tono irónicamente elevado que adopta aquí encontrará un contraste cómico en otras voces narrativas (diálogos, discursos, la prensa, etcétera) que vendrán después, así como en la procacidad de algunas de las situaciones. Es más: el inciso autoirónico, sin aparente importancia —«en vista de que para nada mejor sirvo»—, alude crípticamente a la que será una segunda «historia», implícita e importante: la autobiográfica de este modesto funcionario. El narrador, cuyo papel se reduce, por razones que más adelante se aclararán, al de mero espectador, está contemplando la posibilidad de redactar una historia de la colonia, cosa que al final habrá hecho, aunque no en «un poema heroico-grotesco en octavas reales». Aparte de esa insinuación autobiográfica, nos dirá muy poco acerca de sí mismo, aunque haciéndonos notar de varias maneras que es hombre culto: «Paso aquí por persona leída», escribe en un momento dado; y en otro se declara autor del literario mote «la *Ninfa Inconstante*», atribuido a la protagonista del relato.

La historia personal del narrador se despliega en un abanico de otras historias que en su conjunto componen la imaginaria realidad de la colonia africana. En primer lugar, tenemos la historia general que, si él se hubiera decidido, hubiese redactado en «octavas reales», pero que, de acuerdo con la época y ambiente, tendría que haber sido no un poema serio sino «heroico-grotesco».

La segunda historia —el texto que en efecto tenemos ante los ojos— es, claro está, creación artística del autor. Abarca la vida colectiva de la comunidad. Comienza con la «bomba», una bomba de tiempo cuyos elementos explosivos tendrán su efecto sensa-

cional al final del banquete. Termina, bastante más tarde, en un presente absoluto, cuando uno de los personajes principales, Ruiz Abarca, «borracho como una cuba, cayó roncando sobre un diván». La última frase del relato nos trae a la más rigurosa actualidad: «Allí sigue, todavía». El lector siente a cada momento que la verdad se le escamotea.

El texto completo puede ser entendido como un fragmento preparatorio (¿un borrador? ¿unos apuntes? ¿una lucubrición mental?) para la historia de la colonia que el narrador no llegó a escribir. La realidad total, que nos elude a todos —los lectores y los personajes mismos—, está modulada por la información de que cada cual dispone e interpreta a su manera. También las historias particulares del cuento crean una trama de engaños que nos envuelve en una inquietante atmósfera de dudosa comicidad.

Entre las otras historias registradas por el narrador —o sea, los hilos particulares del tejido argumental— va a deslizarse la antes aludida autobiografía suya de la que, en su momento, me volveré a ocupar.

Historias anecdóticas: la comedia de la vida

El argumento de *Historia de macacos* tiene mucho de «grotesco» y participa del «humor negro» que confiesa sentir el anónimo narrador. Las historias que narra —la de la estafa cometida por Robert y su cómplice, la encantadora Rosa, y la de la famosa apuesta entre Ruiz Abarca y el secretario de Gobierno, relacionadas entre sí— son dos episodios cómicos en que los demás colonos, incluso el autodenominado «observador neutral», se ven implicados en cuanto espectadores. Estamos como ante una pieza teatral.

Estos sucesivos divertimientos (dos actos de una misma comedia, a los que seguirá, como desenlace, un tercero) vienen a aliviar la aburrida existencia de unos

europeos autodesterrados en país africano. El lector que prefiera limitarse a pasar un rato entretenido puede disfrutar de este aspecto del relato sin ahondar en lo que hay en él de serio y grave desengaño. Tal lectura permite gozar, junto con el narrador, «figurante y comparsa», de «aquella comedia absurda» del banquete, cuando, invertida la situación, el presunto marido consentidor se revela autor de una farsa bien montada en provecho propio; y luego, del sorprendente desenlace de la apuesta de Abarca, escenas ambas centradas en sendas comidas. Una vez que uno y otro engaño se despejan, llegamos al final, cuando, desengañado y frustrado, Ruiz Abarca regresa de Europa.

Además de estas historias hay todavía otras de las que cada personaje será en algún modo protagonista. Dentro de este contexto más amplio, el argumento de conjunto resulta ser una trama donde cada actor es a su vez espectador de los demás, surgiendo así las múltiples posibilidades de interpretación que crean una sensación de ambigua inestabilidad, subrayada en el texto mediante el uso repetido de expresiones hipotéticas. Ni siquiera el narrador-historiador, que reúne y ordena información recogida de diversas fuentes, será capaz de establecer el cuadro completo: «ahora —escribe, tras la repentina muerte de una de esas fuentes (el enigmático Martín)—, a duras penas lograba juntar y reconstruir sus fragmentos». En cuanto a la teatralidad de la historia, el narrador expresa reiteradamente la sospecha de que, sin quererlo, todos los colonos europeos (excepto Martín) serían, sin darse cuenta, actores que representaban ante un silencioso público nativo (especie de teatro dentro del teatro):

Yo creo que esas gentes lo saben todo acerca de nosotros; no son tan primitivos ni tan bobos como aparentan; nosotros representamos ante ellos una entretenida comedia; miles de ojos nos acechan desde la oscuridad. A lo mejor, los negros estaban muy al tanto de la trama desde el comienzo; y muer-

tos de risa, viendo cómo Robert nos metía el dedo en la boca sin que se percatara nadie.

«Me maravillo —pondera el narrador, ya muerto Martín— de cómo el vejete, sin moverse nunca de su hamaca, así siempre, podía saberlo todo. Parecía que adivinara, o que los ojos y oídos de los sirvientes hubieran estado espiando a la colonia para tenerlo a él bien al tanto. ¿Sabría lo mío también?».

Historias sugeridas: la elusiva realidad

En ese ambiente de conjeturas se insinúan todavía otras vagas historias, como los antecedentes que condujeron a algunos «hombres solos», «resignados por necesidad extrema a este exilio». O sea, a una especie de limbo parecido al de los turistas descrito pocos años después por Ayala en su citada «Divagación pompeyana». ¿Por qué ha ido a parar allí cada uno de aquellos desterrados? El único caso del que tenemos testimonio directo es el del propio narrador, quien se confiesa —«una confesión en toda regla, una confesión general»— a Rosa en la intimidad. La conmovedora escena nos aclara las repetidas protestaciones de neutralidad del narrador y la declaración de no servir «para nada mejor» con que iniciaba su relato.

Esta secreta historia, expuesta no sin amarga autoironía, aporta una veta de autenticidad humana que contrasta con la grotesca comicidad social del resto de lo relatado. Es la desolación de un hombre que, en un momento excepcional, disfruta, no del sexo por el que ha pagado, sino de algo que quizá sea aun más arduo de lograr: un momento de compenetración humana. En cuanto a Rosa, la historia de esta enigmática mujer se desentraña más difícilmente. El narrador expresa sus dudas acerca de lo que ella, quejándose de sus circunstancias, le ha contado para sacarle a él también una

contribución económica. El tono de esas «tácticas» preliminares, sin embargo, cambiará al siguiente día, tras la confesión del impotente narrador. Ahora lo que ella le dice de sí misma va a parecerle mucho más convincente: «lo cierto es —comenta— que no daba la impresión de mentir». Para el lector, tanto las confidencias de Rosa como la manera en que trata al narrador en esa escena, la humanizan. Cualquiera que fuere la verdad acerca de la mujer, creo que llega a inspirar simpatía.

Quedan por mencionar dos historias más, que apuntan de manera incipiente: la de Robert y la del viejo Martín. En cuanto al primero, sólo sabemos de él lo que resulta de su actuación en el banquete y lo que opinan otros personajes, inclusive su cómplice Rosa. ¿Cuál será su verdad? ¿Qué significa la exclamación «¡Pobre hombre!», de aparente incongruencia, con que Martín se refiere a él? No menos problemático es otro comentario de este personaje: el relativo a Ruiz Abarca en relación con Rosa: «Mientras ella está lejos, y la gente duerme, y nosotros charlamos aquí, él derrama en su escondite lágrimas de fuego». Y todavía, en momento distinto, había profetizado: «Tendremos boda». Dado lo enterado de todo que Martín estaba, habría que preguntarse a qué boda se refiere su presagio...

Los antecedentes de este personaje, el más misterioso de todos, bajaron con él al sepulcro. Como Rosa y Robert, y el propio narrador, el «europeo más antiguo» de la colonia también podría considerarse hasta cierto punto un forastero en ella: «pertenecía y no pertenecía al mundo oficial: flotaba en una especie de limbo indefinido». Constituye una especie de eslabón entre los colonos y los indígenas. Hasta circula la «leyenda» de que fue el único blanco participante en «supuestos banquetes rituales» que «nadie había presenciado». Este «pobre Martín», cuya historia apenas se trasluce, desempeña un papel —casi simbólico— de profeta o adivino, emitiendo un aura mágica que hasta cierto

punto recuerda la del viejo clarinetista negro de «¡Aleluya, hermano!».

Las cuatro historias apenas sugeridas, juntas con las demás, otorgan a esta novela cómica una dimensión muy seria, hasta cierto punto triste, imprimiéndole, por momentos, una gran intensidad.

Una metamorfosis tropical

Sin otra pretensión aparente que la de escribir una fábula entretenida, Francisco Ayala ha creado aquí una obra polifacética que, según el ángulo desde donde se la mire, presenta un aspecto distinto. Los diversos niveles de interpretación que propongo en este último apartado son una indicación de su ambigüedad y fundamental problematismo.

La voz narrativa es, para empezar, la de un personaje cuya relación con los restantes y su posición dentro de la trama resultan tan interesantes como la trama misma. Persona de cierta cultura, en esa voz suya resuenan algunas alusiones clásicas que prestan un fondo universal al relato. Piénsese, por ejemplo, en el empaque con que ha iniciado el texto, cuya primera frase recuerda, aunque sea vagamente, el comienzo de los antiguos poemas épicos presuntamente imitados. No sugiero con esto que *Historia de macacos* parodie la poesía heroica; pero sí insisto en subrayar las referencias clásicas que respaldan lo que en la ficción poética viene a ser espejo de la eterna condición humana.

Quien perciba ahí el continuo, irónico, diálogo con los autores clásicos, obtendrá de la lectura un placer redoblado. Así el «banquete de despedida» que, tras su «campana africana», ofrece Robert a los «capitostes para festejar[...] su regreso “al seno de la civilización”» hace pensar en el que pudiera ofrecer algún Escipión a sus conmlitones, acaso en las páginas de un nuevo *Satiricón*... Y la «*Ninfa Inconstante*» trae a la mente no sólo

semejantes figuras mitológicas y el título de una novela contemporánea, sino también —dadas las actividades de doña Rosa— el oficio de las hetairas. Esta concentración de alusiones, que se abren en abanico ante los ojos del lector, enriquece el sentido de lo expresado en el texto. Son reverberaciones que estimulan la participación activa del lector, quien se sentirá implicado, no sólo emocional sino también intelectualmente.

Tomemos ahora una última varilla del abanico de sugerencias en *Historia de macacos*: los macacos de su título. Ante todo, la presencia de estos animales mismos. El relato nos hace oír los «gritos de los monos» que, «perforando con su estridencia el croar innumerable, continuo y cerrado de las ranas», llegan desde el «fondo de la selva»; y por fin aparece el mono asado en la mesa de la famosa apuesta. Dejando aparte a dichos animalitos, los seres de la especie humana muestran ser un reflejo de sus simiescos antepasados. Por lo demás, los europeos asocian mentalmente a la población indígena con los simios: unos y otros, anónimos y misteriosos habitantes de la selva, de la barbarie, que rodean —¿riéndose de ellos? ¿imitándolos? ¿o no haciéndoles, quizá, siquiera caso?— a los representantes blancos de la supuesta civilización.

Refuerza esta relación escalonada entre blancos, negros y macacos la «creencia» por parte de los colonos «de que para ciertas festividades que, poco más o menos, coinciden con nuestras Navidades, acostumbran los indígenas sacrificar y asar un mono, consumiéndolo con solemne fruición», lo cual, según los «sabidores», es «un vestigio de antropofagia» que, a juzgar por «testimonios indirectos o de indicios tales como haberse encontrado huesos mondos y chupados, “parecidos a los de niño”», no habría desaparecido... Según «la leyenda», el único blanco participante en esos «repugnantes festines» fue Martín (recuérdese que este extraño personaje-eslabón está descrito en el texto como «balanceándose en la hamaca», o sea, pendiente de los árboles). Otros «cuen-

tos habituales» tienen que ver con la misteriosa desaparición de un niño blanco, o bien con el «obsequio» hecho al primer gobernador por el «reyezuelo negro» de «un mono al horno, cruzados los brazos sobre el pecho como niño en sarcófago».

Tales creencias, contradichas por opiniones más «sesudas», constituyen el fondo para la narración de la apuesta de Abarca, quien, «al argumentarle uno con el parentesco más estrecho entre el hombre y el simio», arguye: «Ahí, ahí le duele. Lo que pasa es que a todos nos gustaría probar la carne humana, y no nos atrevemos. Por eso tantas historias y tanta pamplina con la cuestión de los macacos». Sus palabras revelan aquello que hay de bestial en todo *homo sapiens*. Este juego de reflejos permite preguntarnos a qué «macacos» se refiere el título: ¿a los simios asados? ¿a los salvajes indígenas? o más bien ¿a los educados miembros de la colonia, cuyas actividades no distan tanto de las que pueden verse en cualquier parque zoológico...? Y por otra parte, ¿quién se supone que eligió dicho título: el narrador o el autor?

Aparte de las referencias, tanto directas como metafóricas, a animales (por ejemplo, Robert ve a Abarca «como un sapo»; otro personaje tiene «ojos bovinos»; las esposas de los colonos constituyen un «corral de gallinas»; el día después del banquete los comensales andan «medio huidos, rabo entre piernas»; Martín recibe al narrador con «un gruñido»; un periodista es el «perro fiel y protegido» del gobernador; del pretendido matrimonio se diría a raíz de su partida que «[h]abían volado los pájaros», etcétera), desempeñan también un papel importante en el relato muchas referencias al tema de la comida. He aquí algunos ejemplos de tipo metafórico: la conducta de Robert «resultaba el bocado de digestión más difícil»; a la pareja se le ha permitido embarcar sin «vomitar los dineros que[...] se habían engullido»; «había sido el propio gobernador quien empezó el pastel»; como reacción a la dramática salida

de los Robert, comenta el narrador: «debimos desistir, acogernos al pasado; y nos pusimos a rumiarlo hasta la náusea»; a Abarca «la escena del banquete lo tenía humillado, y no podía digerirla»; muerto ya, Martín «no comería ya el pastel de ninguna boda; [...], estaba ya él comiendo tierra».

Además de servir como escenario respectivo para las dos comidas principales que constituyen el doble núcleo anecdótico del relato, el Country Club y la cantina de Mario lo son en general de gran parte de los acontecimientos de la colonia. Como es tradición universal, las comidas que se relatan son celebraciones, actos rituales derivados de las remotas bacanales y sacrificios paganos y cristianos (obsérvese la coincidencia de las festividades indígenas en que se consumía un mono, en lugar de un niño, con la fiesta de las Navidades). Estas dos vertientes ceremoniales relacionadas con la comida —la simbólica, o sacrificial y la placentera— se funden en el relato: una y otra son especie de comuniones en que la operación fisiológica de la ingestión de alimentos tiene trascendentales consecuencias.

Empecemos con la consumisión del mono asado, «acto sacramental» del que ha estado pendiente «la colonia entera». Cuando se sienta el comensal ante el plato donde «yacía[...] el macaco asado», el cantinero Mario sustrae el plato antes de que lo haya empezado, llevándoselo a la cocina para trincharlo. El sospechado «fraude» gastronómico, que recuerda en cierto modo el fraude económico perpetrado por el falso matrimonio, sugiere una conexión entre ambos engaños. El episodio de la apuesta deja entrever una sutil referencia (burlesca, claro está) al misterio de la transubstanciación: las «presas de carne» de mono, acompañadas de la siniestra cabeza riéndose «“con sus dientecillos”», han sido sustituidas, mediante un milagroso juego de manos, por otras no identificables. La escena culmina con una procesión, entre grotesca y —al final— conmovedora, encabezada por «el payaso de

Bruno Salvador» (nótese el apellido), quien lleva —cual el viático a un enfermo— «una fuente donde se ostentaban algunos miembros y la cabeza del zarandeado animal» a casa de Martín, ahora «tendido entre cuatro velas,[...] cruzadas las manos sobre el vientre, en el piso de la cocina», esto es, en una réplica del «niño en sarcófago».

También la previa comida profana —el banquete— proviene de una larga tradición cultural, en que lo físicamente ingerido es pretexto para un acto social: un brindis y, en este caso, el «discurso de réplica que tan famoso haría aquel evento social». Esa «curiosa pieza oratoria» suscitará una serie de transformaciones, o metamorfosis, que vienen a enriquecer nuestra lectura del texto. Recordemos el subsiguiente sueño del narrador. En «un sueño tan absurdo como todos los sueños —escribe— pero que reflejaba la impresión recibida durante la escena del banquete», no sólo aparecen alterados algunos detalles, sino que la encantadora Rosa —«la *Ninfa Inconstante*»— se ha convertido en una vieja. Mientras el narrador le achaca a este sueño un «sentido transparente» —el simbólico «hundimiento repentino de su prestigio social ante nuestros ojos»—, el lector no puede dejar de ver ahí todavía otra transformación simbólica. La escena del banquete, presidido por Robert, perverso manipulador, y por aquella diosa del amor que tantos favores ha otorgado a los mortales, está dentro del espíritu de la sátira romana. Así, pues, se ha producido ante los ojos del público la metamorfosis moral de la Ninfa mitológica en hetaira...

Y no termina aquí el juego de las transformaciones de tradición clasicista, pues, como raptada por el supuesto cornúpeto Júpiter, desaparece la *ninfa* en cuya persecución seguirá, más allá de los mares, el *sátiro* Ruiz Abarca, quien finalmente encuentra a la crisálida transformada, dignificada, en «legítima y fiel esposa» de su antiguo proxeneta: según cuenta Abarca, ahora Robert se había «“endosado los cuernos que nos tenía vendidos”».

UN ESPEJO RETROSPECTIVO: *ENCUENTRO**Reencuentro bonaerense*

«Mi Buenos Aires querido»: así, con palabras de tango, titula Ayala un capítulo de sus *Recuerdos y olvidos*, delatando el grado de simpatía de nuestro autor hacia esa ciudad donde, desde 1939, iría a pasar la primera etapa del exilio. Esa afinidad afectiva suya para con la capital argentina se percibe en sus evocaciones de la época: bajo los datos que suministra late una sensación de bienestar, y hasta de felicidad, a la que el escritor, reservado siempre, quizá se refrena en dar expresión.

Donde sí deja traslucir de modo inmediato semejantes sentimientos es en las quince «notas o notículas de fecha lejana», no destinadas en principio a su publicación, pero incluidas luego en una colección de escritos bajo el título de *El tiempo y yo*. Al dar a la imprenta dichos textos, Ayala es consciente de su importancia, pues ha comentado al final del prólogo:

Espero que el lector atento a mis escritos encuentre en las de los años cuarenta algún que otro atisbo acerca del proceso creativo de donde surgieron, junto con indicaciones varias sobre mis actitudes y estados de conciencia de aquellos años iniciales de mi exilio, tan cercana todavía la catástrofe española que lo provocó. Para mí ha sido curioso –para decir lo menos– el refrescar aquellas impresiones.

Además de proporcionar información personal, esas notas arrojan luz indirectamente sobre dos cuentos suyos redactados en 1952: *Encuentro* y *El colega desconocido*.

El primero de ellos presenta un Buenos Aires rememorado, recreado, reencontrado a través de la ficción: es el ambiente peronista del que terminaría escapando Ayala, en paralelo con otro Buenos Aires de época anterior: aquél cuyos destellos, aunque quizás algo

marchitos ya, encontraría la primera vez que arribó a la capital porteña (1936). En ambas imágenes se evoca un Buenos Aires todavía *querido* en el fondo.

Transformaciones temporales

Encuentro casi carece de argumento: se trata en efecto del encuentro casual de dos antiguos amigos, hombre y mujer, en una esquina bonaerense; de algunas reminiscencias en el curso de su conversación; y, otra vez en la calle, la despedida. El papel desempeñado por el narrador, escribiendo aquí en tercera persona, será fundamental: es él quien, entre los cortos trozos de diálogo anodino, registra algún que otro detalle, especialmente en los gestos e inflexiones con que se expresan los interlocutores. Así van exteriorizándose sus circunstancias, pretéritas y actuales, y, sobre todo, se revela la personalidad de cada uno en sus reacciones internas. Con esto el lector puede entresacar de lo dicho, de lo pensado y de lo no dicho su propia versión de la verdad, o sea, de una problemática realidad, asumiendo así la responsabilidad de interpretar el conjunto de la situación. El narrador no sólo recoge las palabras que pone en boca de sus personajes, sino que él mismo emplea un lenguaje lleno de metáforas y de alusiones para crear el telón de fondo que respalda la escena, trascendiendo así los reducidos mundos de los protagonistas.

Dentro de una sencilla trayectoria circular, la conversación nos hace asistir a una serie de mutaciones tras de las que una y otra vez se manifiesta ese vacío tan característico de la visión ayaliana del mundo. Después de los saludos y unos cuantos comentarios triviales, los personajes del cuento —Nelly y Vatteone—, sentados en un bar ante sendos whiskies, «sintieron, de pronto, que ya no tenían nada que decirse». Y pocas cosas se dirán en efecto, aunque sí, mediante un proceso asociativo, cada

uno de ellos recuperará atisbos del otro y, al mismo tiempo, hará autorreflexiones acerca de su propia vida. El juego es sumamente complejo: sobre la base de un pasado antiguamente compartido en parte, y en parte no, se yergue, en una especie de contrapunto, este presente muy fugazmente compartido de nuevo: el tiempo del actual *encuentro*.

La técnica de suscitar el pretérito mediante un proceso de rememoración asociativa había sido empleada ya por el autor en uno de los relatos de *La cabeza del cordero*, que presenta algún punto de coincidencia con *Encuentro*: me refiero a *El regreso, novella* redactada en la capital argentina el año 1948, «el primer intento», escribe Ayala en «Dámaso Alonso en Buenos Aires» (1948; *El tiempo y yo*), «de transformar en invención literaria mi experiencia de Buenos Aires». Se proponía desarrollar ahí el tema de «la proyección imaginativa y nostálgica del pasado personal, junto con el dolor de aquella ruptura», una ansia que, para él, «no deja de ser un espejismo». Entre las técnicas narrativas aplicadas a ese relato se encuentra, junto con la evocación del pasado por vía asociativa (recordemos que, según consta en *Recuerdos y olvidos*, poco después de llegar a la Argentina había leído Ayala «por segunda o tercera vez, entera, la obra de Proust»), también lo que pudiéramos llamar un curso de mecanismos mentales paralelos, donde el personaje, mientras habla de una cosa, va pensando al mismo tiempo en algo diferente. Dichas técnicas serán utilizadas a su vez en *Encuentro*. Todavía otra nota de *El tiempo y yo*, «*Ballo in maschera* o el tango del ayer» (1948), presenta dentro de un marco porteño —una fiesta «con mucho whisky», «en este Buenos Aires tan deteriorado»—, el reencuentro después de «ocho o nueve años» de un grupo de exiliados españoles que se había ido «angostando, diluyendo, enrareciendo, desde entonces acá, hasta disolverse», cual «verdura de las eras».

He aludido a la relectura que hizo Ayala, recién llegado a la Argentina, de la obra completa de Marcel

Proust. Fruto de ella fue un comentario publicado en *La Nación* en 1940 y recopilado actualmente en *Las plumas del fénix*. Se titula «Proust en la inactualidad», y fue «resultado –dirá años después en *Recuerdos y olvidos*– de mis reflexiones sobre el contraste entre los frágiles recuerdos del tiempo ido, buscados por el autor, y recobrados para nosotros, y los brutales, atroces tiempos en que a la sazón habíamos entrado y estábamos sumidos ahora». Toda la obra, escribe ahí, hablando siempre de Proust:

está construida sobre preocupaciones cardinales que son nuestras. La preocupación por el tiempo, el tiempo irreversible y único, el tiempo que domina sobre el espacio y lo transforma ¿no corresponde, por ejemplo, al rasgo esencial del pensamiento moderno? Pues el secreto de la técnica novelística de M. Proust está en su manera de hacer evolucionar a los seres a lo largo del tiempo; captarlos, no en sí mismos, sino en el tiempo; hacerlos transformarse en el curso del tiempo, a través de las circunstancias. El tiempo llega a ser clave y motivo de la obra, verdadero protagonista...

Tanto en el relato *Encuentro* como en la obra creativa completa de Francisco Ayala el tiempo será preocupación fundamental.

El ensayo termina con una nota de angustia que sugiere todo lo que ha significado, íntimamente, para Francisco Ayala en ese momento de su vida la relectura de Proust:

a la vez que confirmamos la vigencia esencial de Proust –dice–, la nueva lectura nos deja la impresión inquietante de pertenecer por entero a un orden cultural cuyas claves hemos perdido y que sentimos cerrado ante nosotros; de que está situada en el lindero de un período hacia el que se vuelve angustiosamente, queriendo retenerlo mediante la evocación –de un tiempo buscado no bien perdido– [...] Y de ahí el ansioso aferrarse al recuerdo, la angustia por retener lo que, con el tiempo, huye; el temor a la vida que delata esa constante evasión hacia el pasado...

Aunque, ni en su tono ni en su extensión, ni —claro está— en su propósito artístico, se parece el relato *Encuentro* a la creación proustiana, cabe rastrear no obstante en él intuiciones estéticas que recordarán este comentario suyo.

El cuento ayaliano refleja de manera sumamente condensada la sensación del paso del tiempo «irreversible y único». Ambos personajes han coincidido en dos épocas distintas: el momento de su presente, casual y efímero encuentro (por indicaciones tales como los detalles referentes a la reciente prosperidad económica del anfitrión o por su discursete político se supone que estamos en pleno auge del peronismo, es decir, en los últimos años de la década de 1940) y el período rememorado de su amistad pretérita que, también por detalles como el de la edad que tenía Vatteone entonces («en sus veinte años» según Nelly) y su edad actual (ella le ve como «un cuarentón»), se podría situar quizá a finales de los años veinte, la alegre década de entreguerras. Pasado y presente —un pasado recordado en el presente— se contrastan y yuxtaponen, pues, en *Encuentro*, relato donde también, como en la obra de Proust aunque de modo diferente, el tiempo «llega a ser clave y motivo». Lo que capta Ayala en su cuento no es la evolución continuada de los personajes sino, mediante veladas vislumbres, la transformación sufrida por ellos al cabo de unos veinte años y el consiguiente cambio de las circunstancias.

Este contraste temporal es acentuado mediante repetidas alusiones a la diferencia de edad entre uno y otro personajes, más joven él que ella («¡Quién sabe los años que tendría ya! —piensa para sí Vatteone—. Desde luego, bastantes más que él, conqu...»). El paso del tiempo, que tantas alteraciones ha traído en la vida de cada uno, se nota muy bien en su físico: ella está ahora más flaca que entonces y él más gordo, condiciones éstas que reflejan en el respectivo aspecto corporal sendas posiciones. La antigua mujer de buena cotización en la vida galante,

célebre entonces por sus «pieles opulentas» —de donde el mote *Chajá*—, le parece ahora a Vatteone un «pájaro desplumado», pobre y «hecha una lástima...», mientras que a ella este individuo a quien había llamado, años atrás, «“un bobito”» con «“cara de niña, de muñecona, boneca...”» —de ahí su apodo el *Boneca*—, un «muchachote, cara redonda y ojos hermosos» al que prestaba, a veces, «pequeñas cantidades, cuya devolución nadie, por supuesto, esperaba», se le aparece ahora «reluciente y orondo, bien fardado, dándose aires de doctor». (Esta antigua relación en cierto modo materno-filial, subrayada más de una vez en el texto —hasta puede haber algo de subconsciente en la exclamación con que se abre el relato, «—¡Nelly! Pero, ¿sos vos, Nelly? *Mamma mia!*»—, se trasporta en cierto modo al presente, pues ella es más madura y comprensiva y él un mequetrefe vanidoso que, además se complace en ofrecerse, vanamente, a devolverle algún favor de antaño: «“El pasado no se olvida, y[...] Quería decirte que, en fin, si alguna vez precisás algo de mí, no dudés. Estoy en la guía del teléfono; o si no, me llamás a la Secretaría de Fomento Industrial.”») Vatteone está en la cumbre de su prosperidad; la de ella es cosa pasada.

El *encuentro* mismo sirve para hacer evidente el vacío. Sienten que no tienen nada que decirse; las únicas palabras que intercambian son de una banalidad total. «—¿En qué estás pensando?» le pregunta él; a lo que contesta ella: «—En nada». Pero sus pensamientos discurren por la siguiente línea:

Que en qué pensaba, le había preguntado él; y ella había respondido que en nada. Era verdad: pensar, no pensaba en nada. Lo tenía ante sí, extraño; se lo representaba tal cual había sido, y le sonreía por un instante a aquella imagen del ayer en la cara abotagada y vulgarísima de este cuarentón lleno de aplomo. *El Gordo* ya no era más *Juancito Boneca* (¡ni qué tenía que ver!) sino el señor Vatteone —¡muy señor mío!—, caricatura espesa de aquella nauseabunda edad de oro que se le vino de repente a la boca; otarios, pendejas,

pobres donjuanes de *cabaret*, su reino precario, el catedrático, Pepe Sieso, Saldanha gargajiento, el chino Ávalos (don Martín Ávalos, con sus poesías y sus letras de tango) y el *Boneca*, mi lindo Julián.

Estos recuerdos agridulces del pasado compartido, a los que se mezclan las experiencias de su triste y monótona existencia actual de mujer casada con un inválido, contrastan en tono con el minucioso y despiadado recorrido mental que del aspecto ruinoso de esta mujer tan venida a menos ha hecho su antiguo amigo Vatteone, personaje fatuo para quien lo exterior es tan importante (el último gesto suyo, con que se cierra el cuento, es arreglarse «la corbata, satisfecho, ante el espejo de una vitrina»), procurando a la vez mantener las convenciones mediante una conversación hueca, con preguntas superficiales, mientras elude reconocer la condición de su propio matrimonio de interés con «*la Beba*, su señora, gruesa, blanca y pomposa», una mujer «platuda».

Ha comenzado el relato desde el punto de vista de Vatteone, cuyo tono de voz —no se describe; el lector lo detecta en las frases mismas— basta para que conteste ella: «—¿Tan cambiada me encuentras?». El *leitmotiv* del cambio operado por el transcurso del tiempo en la apariencia física de los personajes se manifiesta también a través del proceso mental de Nelly: «La transformación del *petit farceur* simpático[...] hubiera sido —pensó Nelly— muy previsible: bastaba dejarlo madurar; ya en sus veinte años estaba prometido el señor Vatteone que *voilà*,[...] de cuerpo entero». A continuación, repasando su propia vida, reflexiona acerca de su marido: «¿Quién, en cambio, hubiera podido prever la metamorfosis de Muñoz, su marido,[...] su decadencia en la apatía actual, su empantanamiento en una paciencia irritante?»

Estas palabras pertenecen a un breve monólogo interior de la mujer, hacia el final del relato. Su apreciación de las transformaciones experimentadas por cada cual se extiende también a otros personajes: antes se había

acordado del repentino deterioro de su antiguo protector Saldanha. Para colmo, mientras leemos el cuento va produciéndose ante nuestros ojos la evolución de uno y otro personajes: la de Vatteone, quien pasa de ser un tipo divertido y ligero para convertirse en un ser bastante odioso; y la de Nelly, quien crece hasta alcanzar una gran dignidad. Mientras la trayectoria social de Vatteone ha sido ascendente —lo que por ironía comporta un descenso moral—, la de Nelly ha ido cuesta abajo desde el punto de vista económico, pero acompañada de su regeneración interior.

«“Cada cual su suerte”», había pensado, para cavilar en seguida acerca del destino: el suyo y el del hombre que, casándose con ella, le había dado «“un estado más digno, un nombre honrado”». Pero quizá «“eso era algo que estaba ya en mi suerte...”». Poco después, vuelve a repetirse: «“Esto estaba en mi suerte, sí; y también en la de él”». En su resignación ante el destino, esta antigua prostituta, menospreciada ahora por su antiguo protegido y actual anfitrión, ha ido alcanzando, para el lector, una modesta, pero aplomada, dignidad.

Creación y recreación: el poder de la palabra

Desde su ambientación geográfica y temporal hasta su significación esencial, desde la imagen que ofrece cada personaje de sí mismo y del otro hasta la que de cada uno de ellos nos hace concebir el narrador de *Encuentro*, todo llega a nosotros a través de un lenguaje manejado con gran esmero. El vacío de la incomunicación está creado mediante una gran riqueza verbal, que estimula la imaginación del lector, invitándole a participar en la (re)construcción de las situaciones apuntadas en el texto. Así, los recursos estilísticos con que el escritor crea en su evocación épocas y ambientes, incita a la recreación que de ellos debe hacer el lector por su cuenta. Veamos ahora algunas muestras del poder sugestivo de la palabra.

De lo temporal a lo eterno. Según quedó indicado, *Encuentro* tiene un emplazamiento geográfico y temporal muy concreto: el Buenos Aires entre la década de los veinte y la de los cuarenta, y el lenguaje empleado por el autor es apto para suscitar la atmósfera correspondiente. Se trata de un idioma siempre comprensible para cualquier lector de habla castellana, pero con inflexiones marcadas por los usos locales de una ciudad cuya población está compuesta en su parte más considerable por descendientes de una copiosa afluencia inmigratoria de procedencias diversas. El empleo del *vos* como forma de tratamiento de confianza y demás peculiaridades verbales, el uso de la interjección *che*, la utilización de nombres regionales como el del ave llamada *chajá*, y leves ecos de lunfardo caracterizan lingüísticamente a los hablantes, algunos de los cuales, además, revelan en su habla sus antecedentes o su posición social (ciertas expresiones de Vatteone, o las que se recuerdan del refinado brasileño Saldanha).

Bajo esta ambientación verbal, que hace amena y divertida la lectura del relato, descubre el lector las significaciones más hondas que oculta y que han quedado apuntadas. Por lo demás, puede detectar ahí los ecos —con frecuencia irónicamente modulados— de la gran tradición literaria. Asoma en algún momento el tema nostálgico del *ubi sunt* con la evocación por parte de Nelly de «otarios, pendejas, pobres donjuanes de *cabaret*», que rememora aquellos «dichosos tiempos» y «aquella nauseabunda edad de oro». También la visión del mundo como teatro pertenece a la tradición clásica. Así, al retratar a Vatteone: «“Un poco menos de carne, unos kilos rebajados, algunos años más y[...] ya tenés la tragedia convertida en sainete”» o como «espectáculo de sí mismo», «fantasmón rozagante»; y aun al calificar de «puro teatro» las «escenas tontas de celos» que le hacía a Nelly.

Lo dicho y lo no dicho. Me he referido a lo dicho, lo pensado y lo no dicho en cuanto afecta al papel activo que corresponde al lector. Quisiera señalar aquí otro aspecto complementario de la técnica narrativa empleada: el del papel que desempeña la vista. *Lo dicho* en el cuento es muy poco (sorprende observar la parquedad de las palabras pronunciadas en voz alta por los personajes, si se las aísla del conjunto del texto); *lo pensado y no dicho*, más abundante en cambio, establece una serie de paralelos y superposiciones desde cuya perspectiva uno y otro personajes van revelándose al lector. Pero, ¿cómo tiene efecto esta revelación más allá de las palabras que pronuncian? En gran parte, a través de la vista. En primer lugar, la continua inspección visual que hace cada uno del otro mientras se hablan, registrando detalles exteriores —la ropa, la mano, los huesos, la cara, la figura...—, crea una imagen doble del interlocutor: quien ahora está ahí y, como en una especie de espejo mental, el de antaño. Esto en cuanto a la apariencia corporal; otra cosa es el alma. Los ojos de Nelly, que fijamente miran a Vatteone durante toda su entrevista, le desazonan desde el comienzo, funcionando casi como la voz que acusa a una conciencia turbada: «Sentía sobre sí esa mirada de Nelly —leemos hacia el final— que antes le había repasado la ropa de arriba abajo, y tanta insistencia le molestaba ya. La calma azul de la mirada “flor de lino” le parecía crítica, impertinente», mientras que ella «se limitaba a contemplar la cara grandota, las narices gruesas y las cejas peludas que tenía enfrente...». *Encuentro* termina cuando ofrece el hombre una improbable ayuda económica a su antigua amante: «Él no le quitaba el ojo de encima, observando en su mejilla tirante un músculo que saltaba», mientras que Nelly, a su vez, «tenía la vista clavada en el suelo». Como último toque vemos a Vatteone, que se para a arreglarse la corbata «ante el espejo de una vitrina».

Un último tiempo musical

Tanto la aludida presentación contrapuntística de dos épocas, que en sí misma significa un movimiento nostálgico, como la evocación del lenguaje típico porteño de esos tiempos, invitan –si esta licencia se me permite– a comparar *Encuentro* con la composición de un tango. El ambiente –un bar, dos vasos de whisky–, la conversación de antiguos amantes con la rememoración de un pasado irrevocablemente cancelado, aquel pequeño escrito que antes cité, titulado por Ayala «*Ballo in maschera* o el tango del ayer», y sobre todo las abundantes alusiones, más o menos claras, algunas de ellas muy expresas, a la letra de determinados tangos («[...] se le vino de repente a la boca; otarios, pendejas, pobres donjuanes de cabaret, su reino precario, el catedrático, Pepe Sieso, Saldanha gargajiento, el chino Ávalos [don Martín Ávalos, con sus poesías y sus letras de tango] y el *Boneca*, mi lindo Julián») quizá justifiquen semejante atrevimiento mío.

DE LA ANÉCDOTA A LA CREACIÓN POÉTICA:

*EL COLEGA DESCONOCIDO**«Sobre el oficio del escritor»*

Bajo este título redacta nuestro autor en el verano de 1948 algunas meditaciones breves acerca del papel correspondiente al escritor en aquel momento histórico-social, textos incorporados luego a *El tiempo y yo*. Desde la perspectiva de hoy, y dentro del desarrollo de la obra de Francisco Ayala, esas notas son apuntes para tres ensayos que poco después dedicaría al tema. Hacia la misma época escribió también un cuento de apariencia simple pero de fondo complejo donde convierte tales preocupaciones intelectuales en una

consumada obra de ficción. Se titula *El colega desconocido* y está fechado en 1953.

Volvamos a 1948, año previo a la publicación de los volúmenes *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, cuyos respectivos *Prólogo* y *Proemio* responden igualmente a las mismas inquietudes. Es un año fecundo, en que, además de las cuatro *novelle* de *La cabeza del cordero*, redactará las referidas meditaciones, entre ellas la titulada «Sobre el oficio del escritor». Tras observar que hay que «librarse» del «fárrago discursivo» en la «literatura de invención», concluye Ayala: «Cada contenido pide su adecuado estilo, y esto que vale para los grandes apartados de los géneros literarios puede también decirse del concretísimo contenido de cada obra, de cada párrafo.» Esta consciencia de estilo está muy presente en *El colega desconocido*, cuyo narrador en primera persona va reajustando su estilo durante el proceso creativo para adaptarlo a lo que el contenido exige.

Aparte de esta atención a la técnica narrativa, el cuento ficcionaliza ciertas preocupaciones acerca del oficio de escritor paralelas a las que muestra por entonces Ayala en su obra ensayística. Cierta divertida experiencia recordada bajo el título «El gato en la conferencia» da paso a una caracterización devastadora del público que suele asistir a tales actos, público «cuyos miembros se interesan, indiferentemente, ya por el arte polinesio, ya por la física de los quanta, ya por la nueva constitución yugoslava, ya por la filosofía y la práctica yogui, ya por la legislación ecuatoriana sobre el control de cambios». Se trata de la fragmentación de la cultura, y al mismo tiempo de su abaratamiento, en una sociedad que disfruta de «los progresos de la democracia». Sociedad tal constituye, en efecto, el fondo socio-cultural de *El colega desconocido*.

Otros dos escritos de Ayala de ese año presentan aspectos conectados con este cuento. «Entre palomas y ratas», breve reflexión acerca de la «densa población

de palomas» de Buenos Aires, así como la de ratas, «no menos prolíficas ni peor nutridas», que «habita de ordinario los sótanos, vertederos y cloacas de la ciudad, pero que a veces asoma, impávida, a la superficie», ambas alimentadas por la ciudad. (Todavía en otro lugar escribiría: «Entre cielo y subsuelo, mientras tanto, una espesa humanidad –nosotros– se aglomera, se afana, se desvive», [«Cartas del lector», en *El jardín de las delicias*]). Semejante comparación vuelve a aparecer en *El colega desconocido* cuando Pepe Orozco dice: «Así, por un monstruoso error de perspectiva, por una increíble aberración, nosotros “los escritores de su grupo” estaríamos viviendo en sótanos y cloacas, mientras despreciábamos desde ahí la ciudad del aire libre y de la luz, poblada por gentes que nos parecían inferiores».

También cabe aquí una referencia a «El millón de Ivanes», meditación sobre la «multitud de homónimos» de Ayala, quien escribe: «¡No somos nadie!, pensé, abrumado; y me sentí por vez primera tan anónimo en mi nombre propio como cualquier José Pérez o Manuel Rodríguez...» De igual manera que nuestro escritor, el imaginario Orozco se da cuenta de que alguien lo confunde con otros de su mismo apellido; y luego, en cuanto a la profesión, de la existencia de una especie de escritores que serían para él «colegas desconocidos».

Otros temas relacionados con este oficio que aparecen en el cuento han sido desarrollados a la vez en los tres aludidos ensayos de la época. «Para quién escribimos nosotros» especula acerca del destinatario de la escritura (preocupación que aparece asimismo al final del cuento); de la intromisión en la actividad cultural por parte del Estado, que hace de ella «instrumento para sus propios fines» (la lista de invitados a la fiesta de la embajada en el cuento); y sobre el hecho de que «todos los escritores “los auténticos, se entiende” viven hoy en exilio, dondequiera que vivan», implícita y desolada conclusión del cuento.

El contenido de este relato coincide también con algunas apreciaciones en «El escritor de lengua española» (1952; *El escritor en la sociedad de masas*), donde se examina el tema de la fama literaria: «el escritor pide estimación, solicita a la Fama. Pero, al mismo tiempo, no deja de comprender que de ella es vano querer hacerse criterio, ni cabe tomarla por medida en las obras[...]. La solicita, pues –aunque sea con el mínimo acto de publicar sus escritos–, y la desprecia». «Se escribe para alguien –concluye–, siempre. El escribir implica la existencia de destinatario». Semejantes preocupaciones y paradojas se encuentran en *El colega desconocido*, donde también aparecen motivos apuntados en el ensayo «El escritor en la sociedad de masas» (1953), tales como el de la literatura para «minorías especializadas» frente a una «literatura barata al alcance del vulgo» («élite» versus «masa»), y el aspecto comercial de la literatura con el papel de los medios de comunicación en la vida contemporánea.

Desde lo concreto hacia lo universal

Lo dicho hasta aquí no implica en modo alguno que *El colega desconocido* sea un mero vehículo para incorporar y transmitir las ideas del autor. Se trata de un cuento que, partiendo de un supuesto incidente, ofrece de modo condensado el retrato de la vida literaria de una indeterminada capital hispanoamericana. El estilo, con sus toquecitos de francés o de latín (para insinuar una atmósfera de cierto esnobismo), es rigurosamente clásico. Describe el relato una búsqueda personal del literato Pepe Orozco, búsqueda que llegará a ser obsesiva antes de alcanzar su objeto. Hay dos argumentos paralelos que confluyen en una última confrontación: el de la crisis por la que pasa Orozco –presentada desde el punto de vista de un amigo suyo, el narrador– y el de la obra de ficción en que éste

convierte con su relato la larga experiencia compartida por ambos amigos.

La historia de Orozco, autor de «firma consagrada», se nos da, pues, en palabras de otro escritor. Cabe dividir el relato en cuatro apartados: una introducción o «preámbulo» de tono *filosófico*; el incidente (presenciado por el narrador); las tribulaciones derivadas a lo largo de «algunas semanas», o bien de «semanas, y aun meses»; y una conclusión que nos trae al presente, sirviendo para, superada la crisis, cerrar la historia devolviéndonos al punto de partida.

Preámbulo. En los dos primeros párrafos del cuento se introduce el tema de la «fama literaria», se ofrece un retrato físico y profesional de Orozco, y se pondera la significación que para él tiene el incidente ocurrido. Esta introducción tiende a crear una sensación de desconcierto, pues el narrador oscila de continuo al suministrarnos información, haciéndonos difícil, si no imposible, la interpretación de lo que en seguida narrará. Para empezar, el retrato de Orozco —«maduro en años, grueso de carnes ... “joven maestro” todavía —pese a sus canas, quizás algo precoces», es poco respetuoso; y también emplea alguna ironía al caracterizarle como «uno de los más brillantes del Parnaso americano», «ya infaliblemente destinado a cosechar todas las glorias, laureles y galardones con que la sociedad suele premiar el mérito acreditado en el ejercicio de las letras».

No tenemos por qué fiarnos del narrador en su primera mención de la experiencia perturbadora sufrida por su amigo: quita importancia a lo que califica como «más bien un suceso trivial, de sesgo resueltamente cómico»; pero la objetividad de la frase con que pasa a relatar la anécdota tal cual le «aconteció presenciar los hechos» prepara al lector para tomar más en serio lo ocurrido a Pepe Orozco.

Episodio. El segundo apartado nos conduce ya al incidente: tiene lugar durante «una fiesta de Embajada».

No es cosa extraordinaria: unos amigos se han aislado, «conversando en grupo aparte», y el agregado cultural se les acerca para presentarles a un «extraño», dejándole abandonado entre ellos. Tras un silencio embarazoso, el recién llegado entra en conversación con Orozco, procurando buscar algún punto de contacto. Quiere saber si Pepe tiene parentesco con dos militares del mismo apellido —recuérdese aquí el citado texto «El millón de Ivanés».

Que el desconocido no reconozca el nombre del célebre José Orozco les deja sorprendidos; y aun más el que, al saber que es escritor, tampoco le reconozca, contestando en cambio: «—¿Escritor?... ¡Formidable! También yo soy escritor». Serían, pues, personas del mismo oficio que se ignoran recíprocamente. Sigue una serie de intercambios exploratorios de los que resultará que son, en efecto, escritores ambos, pero pertenecientes a ámbitos literarios distintos e incommunicados entre sí. Entra aquí en juego el tema de la fama literaria.

Consecuencias. El siguiente bloque de texto constituye el núcleo del relato. El desconocimiento que tiene el autoproclamado escritor, Stéfani, del prestigioso Orozco ha desencadenado en éste una crisis que le lanzará a rastrear en busca de la personalidad de ese su desconocido colega. De «la pequeña odisea de sus tanteos, aprensiones y erráticas dudas» nos dará noticia el narrador, quien, para ello, transpone a la tercera persona lo que su amigo le ha contado. Debemos fijar nuestra atención en las palabras que emplea. Al anteponer el adjetivo *pequeña* al término *odisea* magnifica por un lado el caso mientras que por el otro lo ha rebajado irónicamente. Igual ocurre cuando, con alusión a la *Divina comedia*, habla de «su descenso a los infiernos literarios, donde, quizá por haberse aventurado sin guía, estuvo a punto de sucumbir». También hay alguna ironía malévola en las palabras del narrador cuando apela a metáforas que apuntan hacia lo militar o lo político para describir los temores de Orozco a

una «conjuración literaria» que destruiría «el orden legítimo de las letras».

Este narrador no se contenta con relatar la historia protagonizada por su amigo sino que, en cuanto discute con él la situación, asume un papel de cierta importancia. Propone, por ejemplo, «el siguiente sofisma: que nosotros debimos de parecerle al hombre “Stéfani, el colega desconocido” tan absurdos como él nos había parecido a nosotros», un «juicio pirrónico» que llegaría a preocupar a su amigo mucho más de lo que esperaba, llevándole a emprender aquella famosa odisea. Así, podría afirmarse que él, que se ha definido a sí mismo como «persona que se muere por analizar y discutir, o, como algunos afirman, por llevarle la contraria al lucero del alba», participa también, de manera vicaria, o quizá como oficioso guía, en la aventura.

Consta ésta de tres fases que van desde la curiosidad burlona hasta la final «reacción saludable», pasando por momentos de angustiosa obsesión. Su «descenso a los infiernos literarios», frase que despierta en nosotros resonancias clásicas, desde la rapsodia XI de la *Odisea* hasta la cueva de Montesinos en el *Quijote* pasando por Virgilio y Dante, contrasta súbitamente con una metáfora muy llana: «excursión al suburbio de las letras», que conduce a minusvalorar la figura del «colega desconocido», un autor de *best sellers*, el «“filósofo del corazón”», quien pierde así su interés como individuo para convertirse en el representante de «otro campo de las letras» ajeno a Pepe Orozco y el círculo de sus amigos. Las preocupaciones que en torno a ese sujeto se manifiestan de ahí en adelante son ya de envergadura filosófica y corresponden a las expresadas en los ensayos de Ayala. A consecuencia de su descubrimiento, Pepe Orozco prestará ahora atención al «imperio» de la prensa popular de todo tipo, que llega «a multitudes incalculables», así como a «esos poetas, dialoguistas, autores de *sketches*» y «pergeñadores de novelas» radiofónicas que llegan a «una inmensa canti-

dad de seres humanos»... Preocupaciones semejantes encarnarán por último en una nueva experiencia, ésta de tipo doméstico y mesocrático. El distinguido escritor debe concurrir a «una de esas enojosas celebraciones familiares», donde, en una escena animada, casi de sainete, cobran vida todas aquellas realidades mediocres que le habían preocupado.

Esta segunda y última reunión social, que cierra el argumento, establece un paralelo con la inicial recepción diplomática, dando equilibrio a la estructura del relato. También en esta segunda ocasión va a confirmar Orozco que su gran prestigio literario es ignorado por los concurrentes, reparando ahora en el hecho de que el mundo de Stéfani coincide, por cierto, con el mundo de la gente que en este momento le rodea a él. «Medio oculto» en un rincón, constata que ese mundo es el mismo de aquellos consumidores de novelas sentimentales, prensa barata, populares programas de radio, etcétera —sin hablar de «canciones, tangos y boleros»— acerca del cual había tanto cavilado, mientras que, en su interior, rumía sobre el sentido de su propia vida. Sus reflexiones suponen un desengaño vital, estilísticamente reforzado por alusiones a la «lucha de vanidades» y por juegos verbales barrocos como: «sin tantas penas, péñolas ni penachos». Se reconoce visto por los demás en términos muy vejatorios: el gerente del periódico donde él trabaja le considera sólo como un empleado, y sus compañeros de redacción, quizá envidiosamente, como «un tonto engreído y presuntuoso, personaje menor al que se fingía respetar, y nada más». Se pregunta a sí mismo si, en vez de ser un «ilustre escritor», José Orozco no sería, en cambio, «un pobre diablo, y su vida entera una pura majadería».

Conclusión. Como en las obras clásicas, al llegar al final el desorden —interno en este caso— se apacigua, y se restaura el imperio de la razón. Vienen aquí unas consoladoras ponderaciones acerca de que «en arte, el valor se mide, no por la popularidad, sino por la calidad

intrínseca de las obras, cuyos quilates no pueden establecerse a través de compulsaciones democráticas, antes bien, por el acuerdo de los mejores a lo largo del tiempo». De acuerdo los dos amigos acerca del valor último del «juicio de la posteridad», el narrador no resistirá a la tentación de suscitar todavía una objeción, introduciendo con ella en el texto un último diálogo, cuyo tono intelectual es irónico.

¿Por que, después de todo –pregunta– quieren los escritores ser leídos, y aplaudidos?; a lo cual contesta Orozco que son «“debilidades humanas”». Para el narrador, sin embargo, en el publicar lo escrito está «el sentido de esa actividad», insistiendo sobre la importancia del destinatario de la escritura. Siguen aquí unas bromas amistosas, que cierran inconclusivamente el debate.

El arte de escribir

Es evidente que *El colega desconocido* no es simplemente una ilustración del tema de la fama literaria. Se trata de una ficción de intención estética que procura reflejar artísticamente el mundo de los escritores en la sociedad actual. Finge la voz de un narrador que desde su punto de vista particular está relatando una experiencia. Este narrador es él mismo un personaje del cuento, y personaje bien caracterizado. Si se expresa con cierta mordaz ironía benévola acerca de su amigo, también emplea la autoironía cuando habla de sí mismo (por ejemplo, «¡a mí, que cotidianamente hago gemir las prensas!»). Este personaje es, pues, también un escritor, a quien el autor ha encomendado que relate los hechos aplicando los recursos retóricos de que él mismo es maestro. Hay una intensa consciencia de estilo que conduce, por paradoja, a dar la sensación de espontaneidad y de una improvisación sobre la marcha. De ahí los continuos tanteos, vacilaciones y dudas para repro-

ducir los que en la práctica puede sentir un escritor en el desempeño de su tarea.

Dichas técnicas, destinadas a reforzar la perseguida impresión de realidad, ponen al mismo tiempo ante los ojos del lector avisado las fases del simulado proceso creador. Lo que primero salta a la vista son aquellas continuas matizaciones, especie de retoques y adornos estilísticos, incisos parentéticos y enmendaciones que, junto con una notable variedad de tonalidades a veces contrapuestas —desde el leve sarcasmo hasta la identificación amistosa; desde la burla hasta la cariñosa compasión—, establecen el texto que leerá el destinatario último: nosotros, los lectores del Ayala autor.

Esta lectura nuestra da acceso a diferentes planos. El primero es, obviamente, el del entretenimiento que supone el asomarse a descubrir un mundo particular —el de los literatos— y presenciar ahí episodios que pueden resultar divertidos. Pero tras de esto vienen las referencias culturales de que el «literato» narrador se vale para realzar su relato (valga de ejemplo la alusión a la *Odisea* contenida en la siguiente frase: «Por suerte, [Orozco] no había tardado mucho en recuperar la seguridad de que no cualquier brazo es capaz de tender el arco del gran arte»). El tercer nivel de lectura puede ser el de la descripción satírica de las condiciones sociales de nuestro tiempo, es decir, lo que corresponde al contenido intelectual que de otra manera ocupa la actividad literaria del Ayala sociólogo.

EXTERMINACIÓN EUCARÍSTICA: «THE LAST SUPPER»

El arte de bien matar o el espíritu exterminador

Con «*The Last Supper*», breve e inquietante narración situada en Nueva York, abre el Ayala creador un nuevo terreno geográfico-social que en años venideros culti-

vará más de una vez. Fechado en 1953, y redactado después de una estancia inicial en aquella ciudad, estancia que describe en sus *Recuerdos y olvidos*, este primero de sus relatos ambientados en los Estados Unidos, país adonde iría a vivir desde 1956, será seguido por cuentos como «Violación en California» (1961), «Un pez» (1963) y «Violación en Nueva York» (1977), así como por otros varios de los textos que se recogen en *El jardín de las delicias*. A diferencia de todos ellos, «*The Last Supper*» transmite una sensación, no tanto de conocimiento asentado y firme de aquella realidad concreta como más bien de búsqueda y descubrimiento (nótese que de los dos personajes femeninos del relato quien domina la conversación no es la mujer que desde tiempo atrás vive allí sino la forastera recién llegada).

Y ¿qué recordaría el Ayala memorialista, unas tres décadas después de haber llegado él mismo a la gran urbe, de aquellos «quince o veinte días» pasados allí entonces? «Mi primera impresión de la ciudad fue una impresión de muerte. Quiero decir que me parecía tropezar con la muerte a cada paso.» Dicha sensación que le persigue —un «extraño asedio» no atribuible a ninguna causa específica y que hace que vea, como en el soneto de Quevedo, «signos fúnebres» por todas partes— tiene su clímax cuando, al acercarse a un «grupo de curiosos que, en círculo, miraban hacia el suelo en silencio», vio a su vez el punto de interés: «una muchacha de acaso dieciocho o veinte años, que se había tirado por una ventana». Afectadísimo, volvió a encerrarse en su casa: «Aquello era una especie de persecución —escribe—; pero sin duda algo en mi fondo, algo siniestro que habitaba en mí, quién sabe qué, lo propiciaba». Dentro de una tonalidad completamente distinta, esa preocupación suya por la muerte se percibe también ahora en «*The Last Supper*».

La alusión al gran poeta del desengaño barroco no es nunca casual en Ayala, pues, dentro de su línea había subrayado también el lado grotesco de la muerte: «Aún

perdura en mi memoria –se lee en aquel pasaje de sus memorias– el repeluzno horrorizado que me produjo la entrada en un autobús donde yo iba de tres estantiguas, claudicantes y grotescas, quevedescas viejas, tres cadáveres emperifollados, emperejilados, enjoyados, amortajados... Figuras tales se me imponían, por más que, reflexivamente, procurase dominar el anormal exceso de mi reacción...». Las dos protagonistas del cuento en cuestión tienen algún parentesco con estas figuras fantasmales. Una –la antigua residente– aparece excesivamente bien nutrida, mientras que del físico de la otra no se nos dice por lo pronto nada, pero más adelante, en un punto crítico, va a ser asimilada con un perro. Ambas tienen en común el haber escapado de una común amenaza cierta de muerte.

La muerte es tratada aquí ya no como eventual experiencia de cada individuo, sino más bien como la eliminación sistemática y deliberada de una multitud: la fórmula del «infalible» raticida cuya marca presta título al relato remonta a un «campo de concentración». Si tenemos en cuenta los pasajes de la nota «Entre palomas y ratas», así como la «Carta del lector», en *El jardín de las delicias*, citados en el análisis de *El colega desconocido*, ¿no cabría también asociar la población de «prolíficas» y bien «nutridas» ratas que «habita los sótanos, vertederos y cloacas de la ciudad» con la terrible realidad histórica que este relato, tan tremendo bajo su aspecto grotesco, transparenta? Por lo pronto, la «espesa humanidad» que «se aglomera, se afana, se desvive» en la superficie de la tierra –las dos protagonistas de «*The Last Supper*» se encuentran por casualidad disputándose el uso de un retrete público– constituye el fondo general de la acción.

El problema de superpoblación que aflige al mundo actual (para un tratamiento humorístico de este tema, véase el «recorte» titulado «Escasez de la vivienda en el Japón» en *El jardín de las delicias*) dimana de las condiciones de la presente «sociedad masificada», problema

cuya solución, según escribe Francisco Ayala en la *Introducción a las ciencias sociales*, no es nada fácil. «Probablemente la causa principal del aumento de población —se lee en su capítulo X— haya sido el progreso técnico en el orden de la sanidad, eliminando la muerte ocasionada por una gran cantidad de enfermedades endémicas y suprimiendo el efecto devastador de las grandes epidemias que periódicamente asolaban a la población europea». Estas ventajas dan sin embargo lugar a la dura realidad actual; y también son muy duras las inferencias que nos permite este impresionante cuento, «*The Last Supper*», de la misma época del libro sociológico citado.

Problemática implícita

Este breve relato —su poca extensión debe aumentar su intensidad— es desconcertante: el lector no sabe al pronto cómo reaccionar. Se sitúa la acción en una gran metrópolis norteamericana donde, según las apreciaciones del Ayala sociólogo, han sido sustituidas las «estructuras fundamentales de la sociedad» por la «mera agregación de una multitud atomizada» (capítulo X), o sea, donde la probabilidad de topar, después de veinte años, con una antigua amiga recién llegada del viejo mundo, y para colmo ¡en el evacuatorio de un «bar-restaurante»!, son una entre cien mil. Situación tan azarosa, casi inverosímil, es el punto de partida. La señora que, «apremiada por incoercible necesidad», encuentra a su antigua amiga «instalada majestuosamente» en tan codiciado asiento, manifiesta su «sorpresa», producto de la muy ponderada «casualidad». Tan absurda circunstancia está presentada para realzar por contraste su comicidad mediante unos recursos estilísticos que, desde la primera frase —«Ocultos y extrañísimos son los caminos de la Providencia»—, ponen a contribución los lugares comunes de la tradi-

ción universal. La mezcla de un elegante vocabulario culto (por ejemplo, expresiones del lenguaje jurídico como «beata posesión» o «derecho de primer ocupante»), junto con exclamaciones coloquiales (la repetida pregunta retórica «¿quién “le” hubiera dicho...?»; «*troppo tarde* ya, ¡ay!»; «*oh, malheur!*»; «¡ufa!»; etcétera), para reflejar los sentimientos de la apremiada señora, dicha mezcla, digo, crea un contraste que subraya lo que tiene la situación tanto de inesperada y casual (el encuentro) como de común y (¡sobre todo en Nueva York!) providencial: el hallar dónde aliviarse de un fuerte apretón de vientre...

Lo cómico grotesco de la situación, expresado mediante un lenguaje de variadas tonalidades, desde lo burlesco hasta —en cuanto se trata de materia escatológica— el rodeo eufemístico, sugeriría a primera vista que nos hallamos ante una narración de carácter ligeramente satírico; y sin embargo, está muy lejos de serlo. Junto con una necesidad fisiológica en circunstancias por las que todos podemos haber pasado, se hallan luego en el texto momentos de honda trascendencia. Sometidos estamos a las debilidades de la naturaleza y, según se recordó en el análisis de *Historia de macacos*, somos en el fondo bestias humanas... En la combinación —y equilibrio— de nuestras pretensiones espirituales con lo más bajo de esta condición nuestra estriba no sólo lo bien logrado del cuento sino también, concurrentemente, el desasosiego emocional que al lector le ocasiona.

El narrador, su guía, a quien le corresponde contar, resumir, sugerir, presentar en directo (reproducir el diálogo) e interpretar (en otras palabras, traducir) a sus personajes, no es fiable (se sospecha que maliciosamente deja mucho sin especificar). Dicho narrador, que apela a sus eventuales lectores tratando con astucia de implicarlos, cumple a las mil maravillas su papel de engañador; pero tampoco les deja satisfechos en su engaño, pues aparte de lo que omite, les enfrenta, sin

expresamente decirlo, con aquello que quizá no quisieran ver. Y esto –lo que tal vez se prefiriera ignorar– no afecta tanto a los personajes del cuento como a lo que, a través de ellos, sospechamos de nosotros mismos.

El lector queda, pues, emocionalmente implicado desde el comienzo (¿no hemos sido acaso *voyeurs* de la íntima escena inicial?). Gran parte de lo no dicho, pero sí insinuado, se aplica no sólo a personajes y circunstancias concretas sino también a temas de la mayor importancia para el género humano en la sociedad actual, desde la cuestión de la «mentalidad capitalista como base de la mentalidad de masas», el «fenómeno de la propaganda», y la «uniformización y el anodamiento» del «hombre-masa» (*Introducción a las ciencias sociales*, capítulo XI), hasta el comportamiento de las gentes en situaciones extremadamente aflictivas ocurridas –tal es el caso en esta narración– durante la Segunda Guerra Mundial. Al lector le toca imaginarse lo inferido, hacer frente –si se atreve– a la tremenda realidad que se le impone. Mientras lee ha de extraer e interpretar la problemática implícita en el texto, que no es por cierto circunstancial, sino que, desde lo particular histórico, toca al fondo de la condición humana.

Armonía y discordia: una ambigüedad musical

«*The Last Supper*» tiene una estructura formal que podría calificarse de musical. Tanto las alternancias de tonalidades como las reiteraciones retóricas de los primeros párrafos encuentran eco a lo largo de todo el texto (nótese, por ejemplo, la repetición al final, tres veces, de las palabras «ya pasó», seguidas de «Ya había pasado», y –dos veces– «lo pasado, pasado está»). Empieza con una introducción, o preludio, donde el narrador expone el apuro de su protagonista, la recién llegada señora Trude, cuyo punto de vista se funde, irónicamente, en el tercer párrafo con el del sujeto

narrador. Ella deja entrever, entre otras cosas, un sentimiento de superioridad, contrapesado por destellos subconscientes de envidia, frente a su antigua «amiga de adolescencia», Sara Gross (apellido que corresponde a su gordura actual), quien no sólo la abraza desde una posición inferior —«su inmundo sitio»—, pareciendo que al mismo tiempo requiriera su ayuda para levantarse, sino que, en cuanto interlocutora, está limitada al papel pasivo de escuchar, asentir, preguntar y postergar la historia de su propia «existencia[...] insípida». A continuación se anima la acción haciendo seguir la escena de un intercambio dialogado, con lo que el elemento oral del cuento se intensifica.

Si el primer apartado ha tenido como motivo una necesidad fisiológica común —la de evacuar el vientre—, el siguiente se inserta en el marco de la actividad de ingerir, contraposición que se prestaría, sin duda, a aventuradas interpretaciones. Sin entrar por la vía de un análisis psicoanalítico, me limitaré únicamente a señalar que el emplazamiento social de la conversación que sigue es «un rincón del mismo bar» donde, «degustando sendas coca-colas», se han sentado a hablar las dos viejas amigas. Este diálogo resultará ser más bien un monólogo de Trude. Mediante una compleja alternancia de palabras en directo, reflexión interior y comentario introducido por parte del narrador, se compone un resumen de la vida de Trude, desde «el cuarenta y tres», en que cruzó el «charco» con su marido Bruno hacia La Habana primero y Buenos Aires luego, hasta «esta misma mañana», cuando llegaron a Nueva York. Unos veinte años de vida, resumidos en poco espacio, y redondeados con un comentario de Trude que revela ahora, en su expresión verbal, y no a través de sus pensamientos, cuál es su disposición de ánimo: «“qué quieres que te diga: cada vez que recuerdo aquel *cauchemar* pienso que, a pesar de todo, el *New World*...”».

Tras de esta insinuación, donde el tránsito entre el viejo mundo y el nuevo está oralmente subrayada por la

introducción, antes del francés y en seguida del inglés, pasamos al motivo principal de nuestra lúgubre y bufa pieza, anticipado en el título «*The Last Supper*». Todo lo dicho hasta ahora por la locuaz señora va apuntando hacia estas palabras, traducción inglesa propuesta para la marca dada en castellano al raticida que tanto éxito le ha procurado ya al matrimonio en Latinoamérica y que se quiere ahora patentar en los Estados Unidos. «“Tú, que conoces el país”», le pregunta a Sara, «“¿qué te parece? *The Last Supper*”». Tras escuchar la detallada explicación de este «gran hallazgo de Bruno [la marca], tan importante casi, o tal vez más, que la fórmula del producto mismo», su interlocutora termina sometién-dola a prueba oral: «Sara asentía, cada vez más convencida. Pronunciaba, susurraba casi, saboreando entre sus labios pesados, relucientes de pintura: *The Last Supper*, *The Last Supper*, y cada vez le gustaba más». Los verbos *saborear* y *gustar* enlazan con el tono grotesco de este pasaje central del relato: se había puesto «“de moda suicidarse con nuestro producto”», lo cual procuraba la ventaja de una «“publicidad gratuita”».

Viene ahora, a manera de contrapunto, un apartado que, emotivamente, profundiza el espanto sentido al leer lo anterior: el recuerdo de «“las cosas de *allá*”», o sea, de las experiencias sufridas por aquella familia durante la guerra: el «“*Konzentrationslager*”» donde Bruno pasó un año (y donde, «“con ayuda de una curiosa casualidad, dio con la fórmula del raticida”»); el haber sido obligada Trude a «“recorrer a cuatro patas y con un bozal en la cara todo el Paseo Central”»; y, por último, la «“infamia”» a la que sometieron a su niño..., más atroz al no osar declararla, por indecible. Este súbito *crescendo* emocional, que nos coge por sorpresa, alcanza todavía una culminación: «—Entonces, ¿tienes un hijo?», le pregunta Sara. «—Lo tenía —consiguió articular Trude», tras lo cual «ya no le salían más palabras, gesticulaba en vano». En este momento doloroso, Trude se transforma en el mismísimo animal que la habían

hecho imitar: «abría enorme la boca, igual que un perro, y rompía a llorar, a hipar, a sollozar, a ladrar casi».

Tras esta discordante nota siniestra, se restablece la armonía: «—Vamos, vamos, serénate, querida», le dice Sara, iniciando aquella repetición de variantes de «ya pasó» con la que se pone fin a este brote patético, cerrando también, al parecer, el relato. Pero en seguida sale de nuevo de la boca de Trude el mismo motivo espantosamente trivial: «“Perdóname, Sara. Decías que irá bien como marca *The Last Supper* para este país...”»

Se ha insistido hasta aquí en la importancia que en este cuento tiene lo oral. Las palabras pronunciadas en lengua extranjera acentúan, por su parte, la condición internacional de los personajes, creando una indeterminación lingüística que no debe pasarse por alto. Aunque nada específico se diga en el texto, el narrador da a entender claramente que esas amigas son judías de lengua alemana. Sabemos, sí, que Sara lleva veinte años viviendo en Estados Unidos, y que Trude tiene «el inglés enmohecido todavía por el largo desuso». El texto del relato, con un título en inglés, está redactado en español; pero ¿en qué lengua conversarían estas viejas amigas? Una vez más volvemos al papel de intérprete que corresponde al lector. A mí me parece que tal indeterminación lingüística está encaminada a caracterizar, por medios orales, la herencia —y tradición— cultural de unas gentes que han venido errando, desde los tiempos bíblicos, de país en país...

El pan de muerte para los pobres

«*The Last Supper*» es uno de los textos narrativos más difíciles, y mejor logrados, de Francisco Ayala. Breve e intenso, con unas alternancias de tono y estilo que dejan desconcertado, siempre de nuevo, al lector, enfrentándole con una realidad sumamente azorante, acerca de la cual las ideas preconcebidas o los prejuicios habituales

pueden resultar discutibles y quedar abiertos a posible revisión. La combinación de un contexto específico (época, lugares, acontecimientos históricos) con alusiones literarias pertenecientes a una esfera más alta, de carácter universal, nos transporta a un plano distanciado donde por un lado puede asaltarnos la risa sardónica, pero por el otro nos sentimos movidos a la compasión. En el fondo, vemos dibujarse el contraste entre el bien y el mal, que tan mezclados se dan en el fondo del ser humano. Partiendo de esta alusión al árbol de cuyo fruto comieron nuestros primeros padres, examinemos ahora algunos de los motivos del relato que pudieran resultarle incómodos al lector.

¿Qué es lo que nos incomoda en el texto? Quizá el prevalecimiento de las necesidades físicas y de las debilidades morales del hombre (soberbia, avaricia, envidia y gula) sobre los valores ideales con los que, falazmente, se pretende disimularlas. Donde mejor se aprecia esta turbadora confusión es en el motivo del sórdido raticida *La última cena*, cuya fórmula, por una «“curiosa casualidad”», descubrió en un campo de concentración alguien a quien su esposa califica de «“un gran *amateur*, un espíritu exquisito[...] Para las cosas de la cultura es una fiera Bruno; un verdadero fanático”», y cuya marca también había sido hallada por «“pura casualidad”»: Trude ha contado cómo su marido, reaccionando ante la noticia del bombardeo de Milán, decidió, a manera de «“revindicación artística”», hacer que esa obra, que se temía perdida, se conservase así para el mundo entero...

Nótese la atroz ironía: un matadero de seres humanos proporciona a una de las víctimas supervivientes la lucrativa fórmula de un producto para exterminar ratas y ratones, que además servirá convenientemente para que se suiciden algunos infelices desesperados; y ese producto recibirá como marca comercial una reproducción muy barata de la imagen famosa de aquella última cena de Cristo con sus apóstoles donde fue instituida la Eucaristía, pan de vida para los mortales. La presunta

destrucción (muerte) de una de las obras maestras de la humanidad, esa pintura de Leonardo, va a encontrar una resurrección artística, en verdad una inmortalidad *kitsch*, en la tapa de un raticida, pan de muerte no sólo para ratas y ratones sino también para «pobres criadas».

LA «IMITACIÓN» POÉTICA COMO CREACIÓN:
UN CUENTO DE MAUPASSANT

Texto y pretexto

Fechado en 1954, *Un cuento de Maupassant* integra e ilustra preocupaciones de su autor acerca de la índole de la invención novelesca, que habían tenido previa expresión discursiva en un estudio suyo del mismo año dedicado al *Quijote*. El texto de este cuento ayaliano, aparte de consentir una primera lectura «ingenua» —por lo demás en modo alguno desdeñable, sino al contrario muy aconsejable—, donde el interés se centre en su anecdótica comicidad, podría ser comparado también, advirtiendo la complejidad de su técnica y tratando de analizarla, con un juego de cajas chinas.

El cuento —el de Ayala, no el imaginario de Maupassant— está narrado por un joven escritor al que no se identifica, supuesto testigo y oyente dentro de una tertulia de literatos de su edad reunidos alrededor de un personaje mayor, «ilustre escritor» y «amigo» de los muchachos, quien ha sostenido un largo monólogo, interrumpido sólo para tomar un trago de cerveza u ocuparse de su pipa. Establécese en los tres primeros párrafos del relato el contexto social que servirá como marco para lo que ha de ser la narración, y también se fijan ahí las diferencias de edad que separan a los oyentes de ese hombre mayor a quien, al final, uno de ellos llamará «“maestro”». Los comentarios iniciales del narrador sugieren solidaridad generacional entre los jóvenes oyentes, que mantendrían

tal vez frente a él una actitud de reserva irónica, aunque respetuosa. Las primeras palabras del «maestro» (llamémosle así también nosotros) serán descritas después por el narrador como una «tirada» y «mero exordio», mientras que calificará como «de duración abusiva» una segunda pausa suya.

Comentarios por el estilo, introducidos casi a manera de apartes, indican una relación compleja entre el grupo del narrador con sus jóvenes amigos —el «nosotros»— y el «maestro», conscientes aquéllos de su papel de público receptor cuya «expectación» parece necesaria para que él se digne continuar. También se percibe su actitud de condescendencia. Al guardar hasta el final cualquier comentario directo de los oyentes, el narrador coloca a los lectores en el mismo plano que dicho grupo —el «nosotros»—, con lo cual asumimos, a nuestra vez, un puesto en el círculo de los espectadores oyentes.

Antes de llevar a cabo la transcripción, o sea, la imitación artística, a posteriori, del supuesto relato del «maestro», se hace notar que éste había formulado una advertencia: la de no ser «protagonista» en lo ocurrido, sino sólo «testigo» participante. También ha introducido el narrador por su parte un comentario acerca del verdadero protagonista del «cuento», Antuña, problemática figura conocida «un poco a la distancia» por todos ellos, y acerca de cuyo «aislamiento» existían diferentes opiniones: el hecho de tratarse de una persona algo enigmática —observa— «agregaría al cuento sal y pimienta, cualquiera fuese su contenido». Claro está que esos oyentes imaginarios disponen de una información acerca del tal sujeto de la que carecemos nosotros los lectores del cuento de Ayala, cosa que no deja de tener repercusión sobre la estructura del relato.

La narración que hace el «maestro» está dividida en tres partes, con una especie de coda. La primera —el «exordio» e introducción del tema— crea un marco filosófico-literario para lo que en seguida va a venir. Son unas serias consideraciones que, en boca del engreído orador,

provocan tal vez en el lector un cierto rechazo hacia éste por cuanto, pretenciosamente, tras haber despertado la curiosidad de los oyentes, posterga la entrega de los hechos que él ha anunciado como «un cuento de Maupassant», para extenderse a plantear el problema del derecho que pueda tener un escritor para apropiarse de lo que la realidad le ha ofrecido como un argumento en cierto modo perteneciente a otro.

Igual que en el juego de las cajas chinas, el pretendido «cuento de Maupassant» (es decir, el suceso que podría dar argumento a un cuento *à la manière* de Maupassant), es narrado por un personaje, el «maestro», en voz alta a beneficio de un grupo de sus amigos, y luego recogido por uno de esos oyentes suyos; pero, en definitiva, aparecerá impreso entre las obras de Francisco Ayala y bajo su firma de autor.

Es en la segunda parte —cinco párrafos largos— donde va a manifestarse abiertamente la personalidad de ese «maestro», conocida por sus jóvenes amigos, pero que nosotros los lectores todavía ignoramos. So pretexto de aportar alguna información de fondo acerca de la vida doméstica de Antuña para iluminar su carácter verdadero, el «maestro» va revelándose en cambio a sí propio, en toda su verbosidad, como un hombre crítico, sarcástico, quizá envidioso, desde luego egoísta y misógino. A través de su filtro le toca a quienes le escuchan y, en último extremo, al lector del relato formarse una idea de cómo es en verdad ese filósofo Antuña, presentado por su «amigo» bajo una luz tan poco favorable que deja concebir dudas acerca de la fidelidad del retrato. Según él dice respecto del matrimonio de Antuña, al casarse éste con «“aquella doncella sosa y áspera”», una «“borrica”», se convirtió en «“un Juan Lanas”», un «“perro amaestrado”» en las garras de «“la celosa arpía”», «“domadora”» con «“látigo”» que le hace «“perpetrar payasadas”», etcétera. En fin, tan transparentes son los sentimientos negativos del amargo «maestro» que, aun cuando nos deleitemos con la cali-

dad literaria de la descripción, no podemos dejar de sentir cierta reserva frente a su actitud.

Tras esas palabras orientadoras —el personaje mismo las ha calificado de «“digresión”»—, procede a «“nuestro cuento; o, mejor dicho, al cuento de Maupassant, del que Antuña es protagonista, y que yo quizá —dice el «maestro»— me anime algún día a transcribir como amanuense”». Sin embargo, en vez de ir directamente «“al grano”», cuando empieza a narrar el «“incidente”» que había tenido lugar en el Teatro Municipal entre Antuña, otro amigo de ambos llamado José Luis Durán, y sendas esposas, introduce una digresión más para subrayar lo acomodado de la posición de dicho amigo común, revelando con ello de nuevo el carácter envidioso de este «“solterón entrado en años”» —como él mismo se describe. El «grano» de la historia —lo que será el «cuento de Maupassant» referido por el «maestro»— está narrado en el estilo, no en verdad del invocado autor, sino en el del «maestro» mismo: una y otra señoras (las esposas de Antuña y de Durán) aparecieron en el teatro vestidas exactamente igual, lo cual traería unas consecuencias algo exageradas que en un cuento del autor francés hubieran sido tratadas con ligereza y espíritu de amable ironía. El «maestro», en fin, cuenta que, al enterarse del incidente, decidió intervenir, acudiendo en seguida «“para averiguar lo sucedido y buscar remedio”».

En su calidad de narrador oral, el «maestro», en lugar de intentar una imitación de la prosa de Maupassant, da una versión propia (que es el núcleo del cuento de Ayala), en la que él mismo figura como personaje importante, juzgando, entremetiéndose y tratando de controlar. Respecto del cuento narrado por el «maestro», no termina ahí, sino que refiere lo que podría ser un no pedido consejo suyo a Antuña, al recomendarle como ejemplo a seguir para con su cónyuge la conducta de los protagonistas del conocido cuento de Don Juan Manuel y de *La fierecilla domada* de Shakespeare.

El joven narrador primario va a recubrir toda esta historia de cajas chinas dándole otra tapa más con una coda en la frase burlona de otro de los contertulios, Calvet, quien propone que la figura de Antuña es más bien la de un «"un personaje de Dostoievski"», que no del autor francés.

Del incidente al cuento: vida, literatura y tradición

Al principio de este análisis mencioné un estudio literario de Ayala rigurosamente contemporáneo de *Un cuento de Maupassant*. Publicado en *La Torre* en 1954, e incorporado luego, bajo el título de «Experiencia viva y creación poética. (Un problema del Quijote)», al libro *Experiencia e invención*, dicho ensayo se nos aparece en íntima relación con este relato imaginario. Al mismo tiempo calificaba yo de «serias» las ponderaciones literarias hechas por el «maestro» al comienzo del cuento. Olvidándonos por el momento de este personaje ficticio, o sea, separando del personaje que las enuncia sus ideas, creo que sería iluminador contrastarlas ahora con las expuestas en el mencionado ensayo.

No importa, dirá el Ayala crítico, si la fuente de una obra de ficción es recogida de la realidad por vía oral o por vía escrita, o tomada incluso de otra obra de ficción: «para el sentido esencial de la obra artística es indiferente que sus elementos —o *materiales*— procedan de la experiencia viva o de elaboraciones artísticas previas». En el «cuento de Maupassant» que en el de Ayala narra uno de sus personajes, el «maestro», los materiales proceden directamente de una experiencia supuestamente viva en el terreno imaginario donde habita el «maestro»; en cuanto al autor Francisco Ayala, ¿cuál sería la fuente anecdótica de su propio «cuento de Maupassant»? Queda abierta la cuestión, cuya importancia, sin embargo, hay que reconocer que es menor.

A propósito de la utilización por Cervantes de una determinada anécdota, discurre Ayala «sobre el tipo de su imaginación y sobre la manera como él concibe la obra de creación literaria», señalando, entre otras cosas, que «la creación del artista se produce dentro del sistema y de las tradiciones de su arte», lo cual, para el escritor, significa sus «vivencias personales vinculadas a las obras de arte que se encuentran, con él, en el mundo, que forman parte de su realidad». Existe con todo una diferencia entre el modo espontáneo en que el escritor puede incorporar a una obra suya sus propias experiencias «vitales» y la utilización de «experiencias literarias [que] reclaman de él una reacción muy reflexiva, consciente y alquitarada». Esta consciencia de la reelaboración de la tradición literaria, motivo introducido al principio de *Un cuento de Maupassant* como preocupación intelectual del «maestro», ¿no es lo que actúa en la base de esta historia cuando el «maestro» crea, hablando, una «nueva obra» al estilo de Maupassant o, como propone Calvet, otra posible en el estilo de Dostoievski?

Esto nos lleva a un último tema tratado por Ayala en su ensayo e ilustrado en el relato: el del «tratamiento adecuado del material» que cada «sistema literario» requiere. La novela moderna, que él caracteriza por «el propósito de alcanzar una expresión totalizadora del sentido de la existencia humana» para «suscitar en el lector la inquietud acerca del sentido de su propia existencia», es un «género híbrido, impuro, indefinido». La que «inaugura, en efecto, la novela moderna y[...] la agota al mismo tiempo» —*el Quijote*— reúne dentro de su «estructura» una «variedad» de «géneros», entre los que «no podría dejar de figurar también uno de la más vieja solera: el cuento». Tal como aparece en el ejemplo de Cervantes, este género alcanza, en miniatura, una complejidad parecida a la de la novela extensa: el argumento relatado «se carga de dramatismo, adquiere la tensa y azorante ambigüedad de todo lo humano: [...]

nos produce vértigo, nos asoma al abismo; y si nos reímos, es que nos estamos riendo, con risa trascendental, de nosotros mismos, y del Dios vivo». ¿No hay algo de esto también en *Un cuento de Maupassant*, relato de una gran ambigüedad, estilísticamente reforzada por la pluralidad de puntos de vista? Si reímos de los personajes —de aquellas dos amigas cuya discordia en el incidente tiene una comicidad patética; de sus maridos, distanciados repentinamente por una causa tonta; de la ridícula relación conyugal del matrimonio Antuña —situación que, por supuesto, no admite la fácil solución aconsejada por el cuento de la «tradición literaria»—; del solitario y empedernido solterón, el «maestro», que sólo sabe predicar; o de los jóvenes oyentes, mofándose acaso en su fuero interno tanto de los hechos que cuenta el «ilustre amigo» como quizá también de las histriónicas actitudes de éste—; ¿no estaremos riéndonos a nuestra vez de nosotros mismos? ¿de nuestras propias debilidades?...

Esto logra el arte literario del autor de este cuento a primera vista tan sencillo en su profundidad humana, que involucra al lector y no le permite nunca sentirse ajeno. ¿Un cuento de Maupassant? No. Ni tampoco de Dostoievski. Lo que tenemos ante los ojos es un cuento magistral de Francisco Ayala.

UN CUENTO EJEMPLAR: LA BARBA DEL CAPITÁN

Experiencia viva e invención poética

Francisco Ayala es autor de un estudio titulado «Experiencia viva y creación poética. (Un problema del *Quijote*)», cuya relación con *Un cuento de Maupassant* he tenido ocasión de señalar. La notable correspondencia existente entre su obra teórica y la narrativa sugiere un continuo diálogo en la creación de este escritor, que

convierte en experiencia viva sus lecturas de otros autores, integrándolas con vivencias distintas, desde las más personales o íntimas hasta las que le han llegado por vía indirecta, especialmente la oral, para crear con todas estas fuentes sus propias obras de invención.

Los análisis de los relatos que integran este volumen permiten advertir una creciente maduración autorreflexiva del autor en cuanto a la consciencia de su propia obra de ficción: un proceso en el que entran a jugar un papel fundamental las grandes obras literarias del pasado, especialmente las de Cervantes, con quien ha sentido siempre Ayala una honda afinidad. Él mismo declara en el citado ensayo que todos los novelistas, «a lo largo de cuatro siglos y medio, hemos estado reescribiendo el *Quijote*, con mayor o menor fortuna». Un particular problema literario que ahí mismo señala entre otros es el de la dificultad que presentan textos no sólo antiguos sino incluso también los más modernos por cuanto afecta a la captación de las alusiones histórico-culturales que, tan pronto como dejan de ser ya «*consabidos* puntos de referencia» común, tienden a esfumarse, a perder su valor de evocación, dejando apenas un eco débil e impreciso. Da como ejemplo, con referencia a su propia obra literaria, el apodo de «“la *damisela encantadora*”», tomado de «cierto valsecito» contemporáneo, el cual, utilizado por él —en efecto lo había hecho en el relato *Historia de macacos*—, puede ser entendido por sus inmediatos contemporáneos, pero «¿qué podría decirle a quien leyera esa novela cincuenta años después?»...

La cuestión del olvidado origen de muchas alusiones de la más diversa índole, junto con la sempiterna cuestión de posibles fuentes concretas de inspiración de una obra literaria, examinadas a fondo por Ayala en su ensayo, se ilustran de modo cabal —sin digresiones ni comentarios de tipo discursivo— en *La barba del capitán*, un cuento que, desde este punto de vista considero ejemplar, pues en cierto modo sigue los pasos que el

autor le atribuyó en aquel ensayo a Cervantes cuando componía su episodio del lavado de barba de Don Quijote en la casa de los Duques. Estamos, lo sé bien, en un terreno resbaladizo, pero si retenemos las ya citadas advertencias adelantadas acerca del tema por el Ayala ensayista, creo que veremos surgir un interesante paralelo entre la técnica narrativa empleada ahí por el autor del *Quijote* y la utilización que nuestro escritor contemporáneo hace de sus posibles fuentes, factuales y literarias, de inspiración.

Recordemos brevemente el argumento de *La barba del capitán*: en unos «días de espera», antes de casarse, una narradora innominada rememora desde su presente perspectiva de adulta un «episodio secreto» de su «infancia» cuando, «hija única del coronel», oyó contar –y comentar– «la historia famosa de la barba del capitán, o la historia de la famosa barba del capitán»: una «chacota cuartelera» en que, en medio de una borrachera, el capitán Ramírez se dejó rasurar la barba, acto de inesperadas consecuencias a la mañana siguiente: su mujer, al despertar, ve «a su lado aquella cara afeitada que no conocía, va y pega un salto de la cama y empieza a gritar socorro desde la ventana...» Este segundo episodio termina con una escena escandalosa en que el capitán, desnudo, «se puso a perseguir» a su mujer, también desnuda, hasta que, «forzando la puerta, irrumpieron los vecinos». Tal es, en resumen y linealmente expuesto, el argumento –la «“historia absurda”»– que, según dice la narradora al comienzo, «hoy puedo pensar, y decir, y escribir» (nótese la alternativa de posibilidades expuestas –no sabremos nunca a cuál de ellas corresponde el texto que leemos nosotros...)

Lo que me interesa aquí no es seguir el proceso por el que la narradora va exponiendo sus recuerdos, sino más bien el que pudiera haber seguido el autor Francisco Ayala para armar la redacción de este relato suyo. Al intentarlo, voy a permitirme –lo advierto de antemano, pues se trata de unas cuantas especulacio-

nes mías— ciertas libertades que no suelen tomarse los críticos eruditos; siguiendo el tipo de comentario que Ayala hizo de la burla en casa de los Duques, me arriesgo a ofrecer una pequeña exploración de posibles fuentes de experiencia literaria y viva en la invención de *La barba del capitán*.

El núcleo del relato —el episodio de la barba rasurada, con las consecuencias dichas— parece haber sido, como lo sería aquél en que se inspiró Cervantes para el episodio en cuestión, una anécdota real: quizá algo que habría oído referir una vez el autor; quizá, como en el caso de la burla cervantina, «uno de tantos sucedidos que se cuentan y celebran y repiten una y otra vez, en tertulias y corrillos»... No importa, pues lo que aquí pretendo es aproximarme al proceso creador. Esas posibles experiencias vivas vendrían a juntarse a la experiencia literaria representada por el modelo cervantino.

Parece interesante observar que la burla del *Quijote* analizada por Ayala, una graciosa «ceremonia» a la que, en el capítulo XXXII de la segunda parte, someten al hidalgo cuatro doncellas, es un «extraordinario lavatorio» público de las barbas en el curso del cual, tras jabonarle bien, la «doncella barbera», fingiéndose en la necesidad de buscar más agua, deja ahí expuesta delante de todos aquella «extraña figura». Ayala conjetura y cree demostrar que una tal anécdota, recogida antes por el memorialista Don Luis Zapata, debió de llegarle a Cervantes «de viva voz», y no a través de esa versión escrita. Por mi parte, pienso que dicho episodio hubiera podido sugerirle a Ayala la posibilidad de ensayar un procedimiento algo parecido con el material anecdótico de que a su vez disponía: la «trampa» en que cae el capitán y el espectáculo que se produjo a consecuencia de ella recibirán en nuestro autor un tratamiento literario detrás del cual quizá se encuentra aquella reflexión suya sobre antecedente tal.

Aceptando la probable hipótesis de que *La barba del capitán* haya tenido como base una anécdota real,

Ayala habría introducido en su relato alteraciones conducentes al propósito de su reelaboración artística. Si Cervantes operaba sobre un personaje ya sustancialmente establecido dentro de su novela, el autor actual se ciñe a las características de un cuento, cuyo protagonista sería un personaje tan plano como el sujeto de cualquier sucedido pintoresco, de tal manera que el interés de la acción para los eventuales lectores se desvía del sujeto hacia la figura de la narradora, iluminada por la descripción de sus reacciones, pretérita y actual, frente al caso sucedido.

Por «experiencia viva» entiende Ayala también, como sabemos, las suministradas por la lectura, dando lugar a la reelaboración de «temas, argumentos, detalles de ejecución, formas y estilos» recogidos de «la tradición literaria». En *La barba del capitán* se detectan dos motivos tomados de dicha tradición. El primero es la evocación de un tiempo pasado, que melancólicamente hace la narradora casi «en vísperas» de su boda, estableciendo con ello una superposición de perspectivas con el momento actual. El segundo es la proyección de la escena cómica en que el capitán persigue a su mujer, desnudos ambos, sobre la imagen gráfica frecuente en la iconografía occidental del escenario paradisiaco: la narradora recuerda una «lámina» de su «*Historia sagrada*», «grabados» y cuadros de los museos con «la tan repetida escena del pecado original». Es significativo que éste fuera precisamente el ejemplo traído a cuenta por el Ayala ensayista al comparar en términos generales el proceso creativo del poeta con el del artista plástico: «Tal cual el pintor —escribe en el referido ensayo— que reproducía siempre de nuevo la Sagrada Familia o la escena paradisiaca del pecado original», el poeta ha de servirse a su vez de la tradición literaria, reelaborándola para producir «una nueva obra» que exprese, en efecto, «su personalísima intuición de algo universal». En *La barba del capitán* la imagen del «capitán Ramírez en el acto de taparse los ojos con ambos

manos, abrumado, y a su lado Eva, desnuda, medio oculta por las ramas del árbol,[...] pero una Eva con el cuerpo exuberante de la capitana», constituye la actualización, desde la perspectiva de la niña que por entonces era esa narradora, de esta escena bíblica de nuestros primeros padres –imagen que, a lo largo de los años, siempre, «por rara asociación de ideas», le ha hecho recordar al capitán «y la desgraciada anécdota de su barba»–, sirviendo para realzar lo que puede haber de universal y eterno en el fondo del relato.

«El tiempo y yo», según la narradora

La preocupación por el tiempo, tan característica en la obra de Francisco Ayala, se hace notar mucho en *La barba del capitán*: el pasado –«el tiempo ido»–; el presente, «cuando –dice ella– rememoro desde el umbral de una nueva vida los tiempos idos»; y esa «nueva vida», todavía por vivir, que es el futuro. En su encrucijada vital –el «ahora»– su memoria recupera un pasado ya bastante remoto –el «entonces»–. Los contrastes temporales, registrados en una serie de vaivenes mentales, constituyen el tejido mismo del relato, donde la narradora crea, en su rememoración autobiográfica y con la materia prima del episodio protagonizado por el capitán Ramírez, una historia de su vida recóndita. El recuerdo de esta anécdota, argumento del relato de Ayala, repercute en la subconsciencia de esa joven a punto de casarse, sugiriéndole, por la alusión a la escena del pecado original, ciertas correspondencias entre su actual estado de ánimo y el de aquel entonces.

Ella es así la verdadera protagonista de un relato, la significación de cuyo contenido se eleva a arquetipo de experiencias universales. Desde el tierno enamoramiento pueril, con los inconscientes celos que su visión hostil de la esposa del capitán delatan, y el deseo de proteger (pues «los hombres son siempre como niños»)

a un hombre para quien ella misma «no existía», hasta la manera infantil de espiar a los mayores escuchando sus conversaciones, lo vivido por la narradora pertenece a un fondo de común experiencia humana, haciendo del curioso y divertido episodio sólo el pretexto argumental para expresar algo mucho más serio. Lo que interesa aquí es, pues, el proceso, mental y emocional, por el que la narradora pasa, suscitando en nosotros los lectores reacciones de empatía.

De la narradora al autor: Cómo se lee un relato de Ayala

Al calificar de *ejemplar* este cuento he querido subrayar que, mediante un proceso armónico basado en técnicas narrativas de gran complejidad, el breve texto, cincelado estilísticamente a la perfección, ofrece una muestra de cómo, según Ayala, se compone una obra de ficción. He hablado hasta aquí de la narradora, pero no hemos de olvidar que ella es un personaje más inventado por el autor: un ente de ficción. Y que el discurso de ella constituye, en cierto modo, un paralelo del proceso seguido por el autor mismo en la redacción del texto. El engaño artístico ofrece aquí una lección ejemplar.

¿Con qué sensación nos deja este cuento? Acaso nos deje el melancólico placer de revivir algún incidente de nuestra propia infancia, con la nostalgia del paraíso perdido. Y en todo caso proporciona el placer de una anécdota bien contada.

III. COLOFÓN

La Advertencia a esta edición de *Historia de macacos* hacía notar que los análisis de los seis relatos que la componen vienen a ser un solo ensayo. Al llegar ahora al final, convendría quizá matizar esa afirmación.

El propósito del estudio preliminar ha sido doble: someter los textos mismos a una inspección intuitiva y crítica para extraer de ellos y poner de relieve su originalidad artística; y en segundo lugar, evidenciar, mediante el comentario de las narraciones —no en la disposición que Ayala les dio en volumen en el año 1955, sino en un orden cronológico según la fecha de su redacción— la estrecha correspondencia en que se encuentra su respectivo contenido con las circunstancias vitales y las preocupaciones intelectuales de su creador en aquel momento.

Aunque la visión que el lector pueda desprender de la detallada indagación llevada a cabo resulte tal vez algo distinta de la que en él hubiera dejado su previa lectura de los textos en la equilibrada distribución que en el libro tienen, los resultados presentan idénticas constantes: variedad de material argumental, de tonalidades y de técnicas narrativas; gran complejidad en todos los casos bajo una aparente sencillez; audacia temática dentro de una suma elegancia formal; reelaboración original modernísima de la gran tradición literaria; y, sobre todo, una invariable consciencia estilística por parte del autor.

Para terminar: si por las causas señaladas al comienzo de este estudio el libro *Historia de macacos* no ha recibido antes de ahora tanta atención crítica como otras obras más leídas y estudiadas de Francisco Ayala, es de esperar que la presente edición ayude a poner remedio a situación tan injusta.

CAROLYN RICHMOND

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

OBRAS DE FRANCISCO AYALA

I. OBRAS NARRATIVAS

a) Libros de ficción

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

Historia de un amanecer, Madrid, Castilla, 1926.

Historia de un amanecer [y *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*], Madrid, CVS Ediciones, 1975.

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

Cazador en el alba, Madrid, Ulises, 1930.

Cazador en el alba y otras imaginaciones, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Cazador en el alba [y *El boxeador y un ángel*], Introducción de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza 1988.

Los usurpadores, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.

———, Barcelona, Andorra, 1970.

———, Barcelona, Seix Barral, 1971.

———, Madrid, Iberia Líneas Aéreas de España, 1986.

———, Madrid, Alianza, 1988.

———, Edición de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra, 1992.

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

———, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1962.

———, Edición de Keith Ellis, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1968.

———, Barcelona, Seix Barral, 1972; 2ª ed., 1982.

- , Edición de Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra, 1978; 2ª ed., 1989.
- , Madrid, Alianza, 1983; 2ª ed. 1992.
- Los usurpadores y La cabeza del cordero*. Introducción de Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Historia de macacos*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. (Para más información acerca de este libro, véase la sección b) de esta Bibliografía.)
- Muertes de perro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958.
- , Madrid, Alianza, 1968; 6ª ed. 1991.
- , Introducción de Miguel García-Posada, Semblanza biográfica de Alberto Cousté, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- , Prólogo de Justo Navarro, Madrid, Debate, 1990.
- , Edición de José-Carlos Mainer, Barcelona, Vicens-Vives, 1992.
- El fondo del vaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.
- , Madrid, Alianza, 1970; 4ª ed. 1986.
- Muertes de perro y El fondo del vaso*, Prólogo de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe, 1981; 2ª ed. 1991.
- El as de Bastos*, Buenos Aires, Sur, 1963.
- , Madrid, RENFE, 1989 (recoge «*The Last Supper*» y «Encuentro»).
- Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1965 (recoge «Historia de macacos» y «Encuentro»).
- El rapto*, Madrid, La Novela Popular, 1965.
- , Edición de Phyllis Zatlin Boring, New York, Harcourt Brace, 1971.
- De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.
- Cuentos*, Edición del autor, Madrid-Barcelona, Anaya, 1966; 2ª ed. «*El Inquisidor*» y otras narraciones españolas, 1970.
- Obras narrativas completas*, México, Aguilar, 1969 (recoge el volumen *Historia de macacos*).
- «*El Hechizado*» y otros cuentos, Introducción de José Luis Cano, Madrid, Magisterio Español, 1972 (recoge «Encuentro»).
- «*El rapto*», «*Fragancia de jazmines*» y «*Diálogo entre el amor y un viejo*», Edición de Estelle Irizarry, Barcelona, Labor, 1974.
- De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias*, Barcelona, Seix Barral, 1982 (recoge el contenido del volumen *Historia de macacos*).
- El jardín de las delicias*, Barcelona, Seix Barral, 1971; 2ª ed. 1972.

- , (edición ampliada) y *El tiempo y yo*, Prólogo de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; 2ª ed. 1991.
- , Madrid, Mondadori, 1990.
- , Introducción de Andrés Amorós, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- De triunfos y penas*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- El jardín de las malicias*, Introducción de Rafael Conte, Madrid, Mondadori, 1988.
- Relatos granadinos*, Edición, selección y prólogo de Juan Paredes Núñez, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1990.
- Relatos*, Edición, notas y actividades de Rosa Navarro Durán, Madrid, Bruño, 1992 (recoge «Historia de macacos» y «*The Last Supper*»).
- Narrativa completa*, Madrid: Alianza, 1993 (recoge el volumen *Historia de macacos*).

b) *Historia de macacos*

- Historia de macacos*, Santander, 1954 (edición no venal de cincuenta ejemplares).
- Comprende:
- «Historia de macacos»
- Historia de macacos*, Madrid, Revista de Occidente, 1955 (1ª edición).
- Comprende:
- «Historia de macacos»
 - «La barba del capitán»
 - «Encuentro»
 - «*The Last Supper*»
 - «Un cuento de Maupassant»
 - «El colega desconocido»
- Primera publicación de: «Historia de macacos», *Sur*, 215-216 (septiembre-octubre 1952) 24-59.
- Historia de macacos*, Buenos Aires, Compañía Fabril, 1964.
- Comprende:
- «Historia de macacos», fechado 1952
 - «La barba del capitán»
 - «Encuentro», fechado 1952
 - «*The Last Supper*», fechado 1953
 - «Un cuento de Maupassant», fechado 1954
 - «El colega desconocido», fechado 1952

Historia de macacos, en *Obras narrativas completas*, México, Aguilar, 1969.

Comprende:

El texto de *Historia de macacos*.

Historia de macacos, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Comprende:

El texto de *Historia de macacos*.

De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Comprende:

El contenido del volumen *Historia de macacos*.

«*Historia de macacos*», Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991 (edición no venal).

Comprende:

«*Historia de macacos*»

Historia de macacos, en *Narrativa completa*, Madrid, Alianza, 1993.

Comprende:

El texto de *Historia de macacos*.

2. MEMORIAS

Recuerdos y olvidos 1. Del paraíso al destierro, Madrid, Alianza, 1982.

Recuerdos y olvidos 2. El exilio, Alianza, Madrid, 1983.

Recuerdos y olvidos 1. Del paraíso al destierro 2. El exilio 3. Retornos, Madrid, Alianza, 1988.

3. ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

Indagación del cinema, Madrid, Mundo Latino, 1929.

Histrionismo y representación, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

La invención del Quijote, Puerto Rico, Universitaria, 1950.

Breve teoría de la traducción, Madrid, Obregón, 1956.

Experiencia e invención, Madrid, Taurus, 1960.

Realidad y ensueño, Madrid, Gredos, 1963.

Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid, 1970.

El «Lazarillo»: reexaminado. Nuevo examen de algunos aspectos, Madrid, Taurus, 1971.

- Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Prólogo de Helio Carpintero, Madrid, Aguilar, 1972.
- Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- El escritor y su imagen*, Madrid, 1975.
- El escritor y el cine*, Madrid, Ediciones del Centro, 1975; Madrid, Aguilar, 1988 (edición ampliada).
- El tiempo y yo* (junto con la edición ampliada de *El jardín de las delicias*), Prólogo de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; 2ª ed. 1991.
- Palabras y letras*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984.
- La retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- La imagen de España*, Madrid, 1986.
- Mi cuarto a espadas*, Madrid, El País/Aguilar, 1988.
- Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza, 1989.
- El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.
- El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza, 1992.

4. ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

- El derecho social en la Constitución de la República española*, Madrid, M. Minuesa de los Ríos, 1932.
- El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*, Buenos Aires, Losada, 1941.
- El problema del liberalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.
- , 2ª ed. ampliada, Puerto Rico, Universidad, 1963.
- Oppenheimer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Historia de la libertad*, Buenos Aires, Atlántida, 1943.
- Los políticos*, Buenos Aires, Depalma, 1944.
- Razón del mundo*, Buenos Aires, Losada, 1944.
- Ensayo sobre la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Jovellanos*, Buenos Aires, Centro Asturiano, 1945.
- Jovellanos en su centenario*, Edición Carmen Castañón, Ayuntamiento de Gijón, 1992.

- Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947, 3 vols.
 ———, Madrid, Aguilar, 1959; 1968.
 ———, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
El escritor en la sociedad de masas, México, Obregón, 1956.
 ———, Buenos Aires, Sur, 1958.
Tecnología y libertad, Madrid, Taurus, 1959.
Ensayos de sociología política, México, Universidad Nacional, 1951.
Introducción a las ciencias sociales, Madrid, Aguilar, 1952.
 ———, Madrid, Cátedra, 1988.
 ———, Introducción de José Luis Abellán, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.
Tecnología y libertad, Madrid, Taurus, 1959.
De este mundo y el otro, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 1963.
España a la fecha, Buenos Aires, Sur, 1965.
 ———, Madrid, Tecnos, 1977.
Hoy ya es ayer, Madrid, Moneda y Crédito, 1972.

ESTUDIOS SOBRE FRANCISCO AYALA E HISTORIA DE MACACOS

- Álvarez Sanagustín, *Semiología y narración: El discurso literario de F. Ayala*, Universidad de Oviedo, 1981.
 Aljavar, César, «Historia de macacos de Francisco Ayala», *Cuadernos*, París, 23 (marzo-abril 1957), 108-109.
 Amorós, Andrés, "Prólogo", *Obras narrativas completas de Francisco Ayala*, México, Aguilar, 1969, págs. 40-54.
 ———, *Bibliografía de Francisco Ayala*, Madrid, Bibliotheca Hispana Novissima, 1973.
 Baquero Goyanes, Mariano, "Cervantes y Ayala: El arte del relato breve", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330 (noviembre-diciembre 1977), 311-326.
 Blanco Amor, José, «América en la narrativa de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 247 (julio 1970), 269-273.
 Castroviejo, C., «Francisco Ayala: Historia de macacos», *Hoja del Lunes*, 5 junio 1972,
 Díaz, Janet W. y Ricardo Landeira, «La "historia dentro de la historia" en tres cuentos de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330 (noviembre-diciembre 1977), 481-494.

- Ellis, Keith, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964.
- Escudero Martínez, Carmen, *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala*, Universidad de Murcia, 1989.
- Fortes, José Antonio, Juan A. Hernández y M. Sánchez Garrido, «Documentación. Francisco Ayala: Una bibliografía», *Suplementos Anthropos*, 40 (septiembre 1993), 65-85.
- Fortes, José Antonio, coord., «Francisco Ayala», *Anthropos* 139, (diciembre 1992).
- Francisco Ayala. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1991*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1989.
- Hiriart Rosario, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Eliseo Torres, 1972.
- , *Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala*. Madrid, Ínsula, 1972.
- , *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Irizarry, Estelle, *Teoría y creación en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971.
- , *Francisco Ayala*, Boston, Twayne, 1977.
- Joly, Monique, «Francisco Ayala: Ensayo de interpretación de su obra narrativa posterior a la guerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330 (noviembre-diciembre 1977), 366-383.
- Martínez Herrarte, Antonio, «"Historia de macacos" o el descenso a los infiernos», *Ínsula*, 25:302 (enero 1972), 4-5.
- Marra-López, José Ramón, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Mermall Thomas, *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- Richmond, Carolyn, ed., «Francisco Ayala: Antología de su producción literaria», *Suplementos Anthropos*, 40 (septiembre 1993), 3-64.
- Río, Ángel del, «Francisco Ayala, narrador», *Revista Hispánica Moderna*, 22:3-4 (1956), 308-309.
- Sánchez Trigueros, Antonio y Antonio Chicharro Chamorro, *Francisco Ayala, Teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial, 1992.
- Soldevila Durante, Ignacio, «Vida en obra de Francisco Ayala», *La Torre*, 42 (abril-junio 1963), 105-128.