

## De mitos y metamorfosis: Las constantes vanguardistas en la obra narrativa de Francisco Ayala

Carolyn Richmond  
City University of New York

**Abstract:** La trabada unidad de la por otra parte variadísima obra narrativa de Francisco Ayala (n. 1906) se manifiesta en ciertas constantes vanguardistas que se pueden rastrear en invenciones suyas empezando con las de la época de la vanguardia, pasando por otras redactadas durante su exilio bonaerense y terminando con las más recientes, textos que llegan a constituir entre sí una especie de *viaje*, épico-literario, en el tiempo: tanto el finito del ser humano, como el sempiterno tiempo de la humanidad. Como ilustración de ello, se analiza el papel desempeñado por los mitos, la metamorfosis y el cine en *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930); la *bajada a los infiernos* del pasado español recreada en *Los usurpadores* (1949); y la *eternidad efímera* alcanzada por fin en la proteica—y *sui generis*—recopilación de piezas titulada *El jardín de las delicias* (1971; última edición, 1999).

**Key Words:** Ayala (Francisco), literatura española, siglo XX, prosa vanguardista, mitos, metamorfosis, cine y literatura, viaje, clásicos, Biblia

Fácil les resulta a ciertos críticos—y son muchos todavía—explicar el cambio de tono en la obra narrativa de Francisco Ayala tras la guerra civil española dividiéndola en dos partes para luego dejar de lado—o, en ciertos casos, hasta desvalorar—los ocho textos vanguardistas de la llamada *primera época* recogidos en su momento por el autor en dos libritos complementarios que llevan como título el relato que respectivamente los encabeza: *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930). Dicha visión simplista que, según dije, sigue repitiéndose rutinariamente hasta el día de hoy, no sólo aparta la atención de estas creaciones únicas, consideradas sin embargo por algunos como la expresión máxima de la prosa vanguardista en lengua castellana, sino que viene a reforzar la idea de una especie de escisión en la producción literaria de Ayala, quien—de acuerdo con esta interpretación—sólo empezaría a redactar en el exilio argentino su obra de invención *significativa*: idea rebatida por él repetidas veces, sin que al parecer los partidarios de tal categorización le hayan prestado la atención debida.

Cuando en 1939 estableció su residencia

en Buenos Aires, Francisco Ayala era—como él mismo suele recalcar—un escritor conocido ya en su propio país: autor (aparte los antes referidos volúmenes) de dos novelas primerizas (*Tragicomedia de un hombre sin espíritu* [1925] e *Historia de un amanecer* [1926]) así como de numerosos artículos y ensayos, entre los cuales cabría destacar, por su estrecha relación con los escritos vanguardistas, los reunidos en su *Indagación del cinema* (1929), primer libro publicado en España sobre el arte cinematográfica. En vez de constituir una *etapa* en la producción literaria de Ayala *superada* por él posteriormente—según esa cuestionable crítica—tanto la deslumbrante calidad metafórica de la prosa de sus piezas vanguardistas como su temática y motivos recurrentes anticipan la venidera obra narrativa hasta el mismísimo momento actual. En efecto, la invención literaria de Ayala consiente ser vista en conjunto como una amplia empresa vanguardista cuyos fragmentos, *barajables* a la manera de piezas de un puzzle, como los “trozos de un espejo roto” a que se refiere al final de *El jardín de las delicias* (1971; última edición 1999), llegan a formar una sola obra, reflejo variado



pero único de su autor.

Vista desde esta perspectiva, la prosa vanguardista de Ayala introduce ciertas constantes que, a lo largo de más de seis décadas, se manifiestan de diversa manera en sus escritos narrativos. ¿Se puede calificar de *eterno* lo innovativo, que está, después de todo, en la raíz del arte de vanguardia? En cuanto se refiere a la larga tradición cultural del mundo occidental en la que, conscientemente, se basa la narrativa ayaliana, la respuesta no deja lugar a dudas: desde los grandes mitos e historias de la antigüedad grecorromana, combinados con los de la Biblia, y recreados e interpretados todos a su vez por los artistas del renacimiento y barroco hasta llegar, por fin, a la época actual, lo clásico va metamorfoseándose continuamente ahí en algo sumamente contemporáneo. En su obra se junta así lo *antiguo* con lo *moderno*.

### De mitos y metamorfosis: literatura y cine

Al abordar desde este punto de vista la obra ayaliana procuraré trazar una secuencia estético-vital, desde la primera época *vanguardista*—las piezas comprendidas en *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba*—hasta la última (las de *El jardín de las delicias*), pasando por *Los usurpadores* (1949), libro que integra quizá mejor que ningún otro intermedio el pretérito remoto con el presente más actual. En dicha recopilación de siete recreaciones literarias inspiradas en la historia española, precedida de un erudito—e igualmente ficticio—prólogo y seguido de un elegíaco “Diálogo de los muertos” (volumen cuyo contenido y estilo miran, tal como el dios Jano, desde el presente de su redacción hacia el pasado y hacia el futuro a la vez), pretendo mostrar los dos *polos* de la trayectoria literaria-vital de su autor, revelando cómo en ella aparece, según reflexionaría él mismo al final de *El jardín de las delicias*, una “imagen única, [...] la mía”. *El tiempo y yo* (1978, 1992) se titularía una colección de sus ensayos—publicada originalmente, dicho sea de paso, en un volumen doble junto con *El jardín de las*

*delicias*—, título que refleja la honda preocupación del autor a lo largo de su prolongada aunque, en cuanto humana, transitoria existencia, por lo efímero del acontecer: piénsese, por ejemplo, en la meditación acerca de la clepsidra, la “botella del Tiempo”, encapsulado a su vez dentro de “Magia II”, una de las *delicias* de *El jardín*. En su conjunto toda la obra narrativa de Francisco Ayala constituye una especie de *viaje*, épico-literario, en el tiempo: no sólo el restringido y perecedero del hombre, sino el sempiterno tiempo de la humanidad.

*Ars longa, vita brevis*. Pasado y presente, lo mítico y lo contingente, se *sobreimponen* de continuo en la obra de Ayala, como dos *planos* que momentáneamente se funden en un *encadenado* cinematográfico, siendo la imaginación del lector el equivalente del ojo del espectador ante la *magia* creada en la pantalla, “peligrosa sirena” de cuyo “terrible encanto”, según testimonio propio en su Introducción a *Indagación del cinema*, quiere, escribiendo el libro, *liberarse* su autor. En efecto, la lectura que quisiera desarrollar aquí de la obra ayaliana remonta precisamente a este cofrecillo de “Interpretaciones”, “Figuras” y “Notas de un carnet” cuya edición original concluía con un poema, único publicado por nuestro autor y titulado “A Circe cinematográfica”: especie de epílogo dedicado, como ocurriría cuarenta y dos años después en *El jardín de las delicias*, a alguna musa carnal. Como este texto en verso no sería reimpresso por Ayala en sucesivas ediciones del librito (incluido en *El escritor y el cine*), se reproduce a continuación:

### A CIRCE CINEMÁTICA

En sábana tendida

de agua feliz dispuesta en un cuadrado  
—alerta, no dormida:  
el pulso acelerado—  
escucha Circe al viento enamorado

que, en idas y venidas,  
desnudo de blancura y de recelos,  
al sujetar las bridas  
con juegos paralelos  
levanta por sus puntas los pañuelos.



Separa, diligente,  
compás tierno de vértice encendido.  
Cada rama hacia un frente  
(si con el pie perdido  
halladas y resueltas en un nido)

huyendo, como ríos,  
en dorado volumen prisioneras,  
sus esfuerzos baldíos  
—ondulantes maderas—  
baten un mar plegado, sin riberas.

Y aun antes que consuma  
su regreso tronchado la caricia,  
para borrar la espuma  
floreceda en delicia  
nuevo periplo con la esponja inicia.

Se trata aquí de unas liras—forma métrica que, como su temática mitológica, trae a la mente la tradición del renacimiento—cuyo contenido rebosa al mismo tiempo de una estricta modernidad: imágenes sugeridas por la pantalla cinematográfica que van transformándose, mediante una serie de metáforas, en una escena erótica entre la legendaria hechicera—capaz ella misma, según ocurre en Homero, de transformar en animales a los hombres—y el impersonal—o despersonalizado—viento. La escena está presentada en un primerísimo plano poético con una enorme osadía, encubierta sin embargo por la utilización de un vocabulario culto, otra característica de la prosa de Ayala. La fuerza de su escritura, como la del arte cinematográfico, reside justamente en la sugestión: en uno y otro ha de desempeñar un papel fundamental la imaginación del lector/espectador. Por eso quizá se sentiría atraído—seducido—el joven escritor, como el mítico Ulises, por los encantos irresistibles de su Circe. El escritor—intelectual, filósofo o poeta—, observará Ayala años después en su “Divagación pompeyana” (1957), se asemeja al turista, “volatilizado, incierto y como sustraído al tiempo ante la evidencia de aquella vida cuajada, cortada a la manera de una cinta cinematográfica que de repente se detiene”. Un viajero que, como el héroe homérico, volverá por fin tras una diversidad de *aventuras* al seno del hogar donde el “turista” quedará, según reza el título de la última pieza de la *Narrativa completa* (1993), por

fin “dormido”.

Las tres *piedras miliare*s del *viaje* literario de Francisco Ayala que ahora vamos a fijar no sólo apelan a la mitología sino que disponen todas de una estructura que recuerda hasta cierto punto (como ocurriera también en el antes aludido poema a Circe) el montaje cinematográfico: son colecciones de piezas diversas, fragmentos cuya unidad—la de la voz de su autor—ha de crear, y recrear, en su imaginación el propio lector. “Pero no he compuesto—al contrario: he hecho trizas— un libro de cine”, escribe Ayala al final de su Introducción a *Indagación del cinema*. Consciente de lo hecho por él, continúa:

Un libro que hubiera podido ser sistemático, enterizo, de una pieza. Pero que ha quedado reducido a un manojo de tirabuzones de celuloide; convertido en algo que—como la cabellera de una medusa—no tiene por dónde agarrarse; que puede escurrirse, deshilachado por la actualidad. (Hay que intentar el heroísmo transitorio: acaso haya en las palabras que se lleva el viento una voz que perdure, dormida en las ramas.)

Dados revueltos, puede saltar de ellos la suerte de una interpretación feliz. Encomiendo, pues, el azar de mi mano a la musa negra—que es la musa del cine—y vuelvo el cubilete sobre el mármol. A ver qué sale.

Tampoco quedarían *inertes* los textos de los dos libros vanguardistas, reunidos años más tarde (1971) en un volumen con prólogo de José-Carlos Mainer bajo el título de “*Cazador en el alba*” y otras *imaginaciones* y luego (1988) en la edición de *Cazador en el alba* con un estudio introductorio de Rosa Navarro Durán. De igual manera, los relatos de *Los usurpadores*, a los que se añadió, en 1950, un “fruto tardío” (“El Inquisidor”), enmarcados como están por un apócrifo “Prólogo” y un “Diálogo” elegíaco, son, en palabras del ficticio prologuista—guía y desafiador a la vez—intercambiables. Y *El jardín de las delicias*, obra dividida en dos partes, con subdivisiones internas, está epilogalmente calificado por su autor como los “trozos de un espejo roto” combinados a posteriori por él.

Nos encontramos, pues, frente a tres distintas creaciones literarias inquietantes y básicamente inestables que, como el dios



Proteo, van metamorfoseándose según la ordenación de sus textos y—ante todo—según la lectura de cada cual. “Ahora—escribe el Ayala lector de sí mismo en el epílogo a *El jardín de las delicias*—repasando las páginas del libro, vuelve todo ello a encenderse, a vibrar dentro de mí. Se encenderá y vibrará—continúa—también de alguna manera cada vez que alguien lo lea”. Aunque—tal como advirtiera la Introducción a *Indagación del cinema*—el contenido de las tres obras representativas de Francisco Ayala que se van a examinar pueda *escurrirse*, encuentran su unidad, sin embargo, en la *voz* de su autor. Emprendamos ya, sin más demora, en compañía suya, el viaje de nuestro *héroe*, viaje que, desafiando el tiempo, conduce hacia la inmortalidad del arte.

### Juegos olímpicos

Se es joven sólo una vez. Con el tiempo—si uno, como Ulises, tiene la estatura adecuada—, se va aprendiendo de la experiencia. Debajo de la brillantez metafórica de los *juegos* vanguardistas de Francisco Ayala yace una seriedad que raya en lo trágico. ¿Responde esto al carácter intrínseco del joven escritor o bien a la época histórica en que le ha tocado vivir? Tal vez a una combinación de ambos factores. Lo cierto es que, como la antes citada Introducción a *Indagación del cinema*, estos *tanteos* narrativos rebosan también de una gran madurez, tanto literaria como humana. Seguro de su pluma, Ayala se embarca en una aventura estética única cuyo resultado—ocho piezas escritas en una prosa de una gran originalidad y asombrosa calidad lírica—constituye, a juicio mío, la más valiosa joya de la prosa española de la época vanguardista.

Los textos en cuestión muestran una frescura juvenil junto con una gran seguridad y sabiduría, mezcla reforzada a su vez por la superposición de una intensa actualidad—lo transitorio y pasajero—encima de lo antiguo—lo eterno y permanente—: dos capas de lectura que dialogan entre sí mediante un continuo juego de transformaciones que va dando al texto una inquietante movilidad. El resultado estético:

unas piezas nerviosas, ambiguas, abiertas a la interpretación personal de cada lector, cuyos ojos—como los del espectador frente a la pantalla—han de *montar y traducir* para sí las imágenes que le ofrece en constante metamorfosis la blanca página. Aunque difieren en cuanto a la extensión así como en cuanto al papel desempeñado en ellas por el argumento propiamente dicho, las tres en que quizá abunden más alusiones a la antigüedad bíblica y mítica (“Susana saliendo del baño” [1928], “Medusa artificial” [1928], y “Cazador en el alba” [1929]), están compuestas todas por una serie de estampas—o fragmentos—visuales que apelan directamente a la imaginación de cada lector. Dichas perspectivas temporales, respaldadas por las alusiones mitológicas, confieren a estos *juegos* vanguardistas de Ayala una profunda seriedad.

El poema en prosa “Susana saliendo del baño”, de claro parentesco acuático-literario con “A Circe cinemática”, es una versión moderna y libre de la historia de Susana y los viejos (Daniel XIII), de la que existe en el Museo del Prado, entre otras, una famosa representación pictórica por el Veronés (1528–1588). De una gran plasticidad, con toques de color sobre un fondo donde, con la excepción de un jabón, domina lo blanco, el cuadro se anima por fin al empezar a salir Susana de su bañera, casi en *ralentí*, ponerse de pie sobre el tablero y, por fin, cubrirse con una especie de túnica. En esta serie de estampas donde, como en las greuerías ramonianas, las cosas se animan, los *voyeurs*—y con ellos, el lector mismo—llevados por el ojo de la *cámara* del escritor, que les ofrece una serie de *primeros* y *primerísimos planos*, estos *voyeurs*—digo—son, en vez de dos viejos, dos “grifos de níquel”, seguidos del “espejo, confinado en su eclipse de celuloide; del rizado lavabo en que se aburría un jabón negro, y del asiento redondo y vegetal”. La apelación a la vista, reforzada en dos ocasiones por el oído, nos invita, por asociación, a transformar la realidad en nuestra imaginación: contra este hermoso cuadro de eterna y clásica belleza femenina, interpretado muy acertadamen-



te por Navarro Durán en su antes citada introducción como una especie de nacimiento de Venus, asoma una vez y otra, sin embargo—"la cabeza muerta [...] sobre bandeja de cristal", "la esponja [...] naufragó", "la cabeza: mojada y trágica medusa"—el recuerdo de nuestra mortalidad.

Parecidas transformaciones de la cabeza y cuerpo femeninos otorgan a "Medusa artificial"—relato estrechamente relacionado con el que se acaba de comentar—, una sensación de oscilación e inestabilidad. Asimismo se combinan aquí, dentro de un ambiente muy contemporáneo, alusiones bíblicas con otras mitológicas, y un humor que fluctúa entre lo juguetón y lo negro. Dividida en cinco apartados, cada uno con su título, esta versión libre y moderna de la aventura de Perseo con la Gorgona hace que el héroe, de nombre Godofredo, sea padre de dos hijas comparadas a su vez con las *madres* más famosas—y opuestas—de la Biblia: la mecanógrafa, cuya "anunciación" por el peluquero Gabriel consiste en advertirle que la convertirá "en una mujer fatal" y que "cualquier hombre que la mire se quedará de piedra" (buen ejemplo del tipo de juego de palabras característico del texto), y su hermana, "la Eva doméstica, sin Paraíso y sin Serpiente".

Presentado, sobre un fondo sonoro de ruidos específicos, mediante un *montaje* de técnicas cinematográficas variadas (una serie de travellings—piénsese en el paseo de la protagonista ante los escaparates de la calle—) así como una diversidad de planos, incluso el rostro de la protagonista "en gran plano" y un primerísimo plano del ojo de la muchacha (que anticipa, dicho sea de paso, el famoso ojo de *Un chien andalou* de Buñuel), junto con otras alusiones específicas—tal la corriente que la conduce "hacia el estanque helado del escaparate, como el *film* conduce a la estrella sobre el *écran*"—el relato tiene una continuidad argumental: "Mari-Tere, Taquimeca" sale de su oficina a las seis; se hace una "ondulación [...] permanente"; *mata* figurativamente a su padre cuando, por fin, se produce "el temido accidente" de cruzarse las miradas de uno y otro (instante seguido de

un "trasluz" y la primera aparición del coro, que anuncia "una tragedia precipitada"); el "martirio en la cocina" de un besugo, "arlequín de los mares, mitad rojo y mitad nácar", ejecutado por Tere mientras la contempla desde la puerta su padre, cuyos "dedos crueles" la *martirizarán* a ella después, al sujetar su cabeza para mirarle de cerca una supuesta mota; y una "expiación" final cuando, tras meditar en un bar "el posible final de su tragedia" (como el "ardid de Perseo", según el coro), se venga su progenitor clavando a un maniquí vestido con la ropa de Tere, "una aguja larga en las entrañas homogéneas del maniquí".

Tragedia y comedia se funden en esta pieza dominada por los sentidos, sobre todo el de la vista (de ahí, junto con el tema del poder de la mirada, la importancia de lo cinematográfico en un ambiente saturado de inquietante voyeurismo por parte de los objetos tanto como del alucinado padre—todavía otra conexión con "Susana saliendo del baño"—. Dentro del torbellino de metáforas y de continuas metamorfosis que van aumentando alrededor de la transformación central—el cambio de peinado de la protagonista (nótese el adjetivo "artificial" en el título), dentro de los múltiples espejos—recuérdese el escudo usado por Perseo como espejo para poder matar a Medusa—, hierve una turbia y violenta sensualidad que recuerda la morbidez decadentista de fin de siglo: repetidas son, para dar sólo un ejemplo, las imágenes que recuerdan a la gorgona decapitada así como, por asociación, a la "cabeza muerta" de Susana en el otro relato. (Al salir de la peluquería también Tere es "salvada del naufragio, [...] pero convertida en medusa"). Y si, por asociación, la imagen de una cabeza "sobre una bandeja de cristal" de aquella pieza trae a la mente la del Bautista en la historia de Salomé (tema—recuérdese—desarrollado por Oscar Wilde), también en la actitud asumida por Godofredo hacia su hija podríamos encontrar quizá un eco de la perversa atracción ejercida sobre su padrastro por la bíblica tentadora. Bajo el espíritu alegre del último texto de *El boxeador y un ángel* yace una extraña, y trágica, sexualidad.



El tercer texto, “Cazador en el alba”, es bastante más extenso y más complejo que el anterior, ya que se trata de una serie de escenas relativamente inconexas—aunque sí con una cierta lógica temporal interna—presentadas a lo largo de siete capitulillos que, bajo la apariencia de relatar algo real, recrean en cambio la actividad subconsciente del soldado Antonio Arenas mientras, en un hospital militar, está sufriendo una fiebre altísima. De ahí el aura onírica que envuelve estas páginas donde, mediante un brillante despliegue metafórico, se juntan lo moderno con lo antiguo, lo cómico con lo serio.

El estado alucinatorio del protagonista está recreado artísticamente mediante una técnica fragmentaria parecida al montaje cinematográfico. De ahí el papel básico del lector, que ha de interpretar por sí mismo—tal como lo haría, quizá, un psicoanalista si, en lugar de estar acostado el soldado Arenas en una cama de enfermería hubiera estado en el sofá—lo cual daría lugar, quizá, a una lectura freudiana de las alusiones mitológicas del relato—. Sin embargo, ni los médicos ni las enfermeras que rodean su cama parecen tener idea de lo que está pasando por su cabeza: viven en el mundo *real*. Tanto el enfoque de la *cámara* del narrador (la amante Aurora en la cama retratada *en picada* “[d]esde la alta perspectiva de los dioses y los aviadores” [V], por ejemplo; o las varias escenas de paseos por delante de escaparates; o bien, desde la perspectiva del paciente, la “mirada de plomo”, “mirada pendular, de ojo clínico”, rostro que “[s]e fue acercando, hasta asomarse al suyo pálido, con el ademán de quien se asoma a un estanque” [I]), todo esto, tanto como el uso de blanco y negro para las escenas *reales* en contraste con los colores de lo soñado por el protagonista, está reforzado a lo largo de la narración por numerosas alusiones específicas al arte cinematográfico, de las que puede servir de ejemplo el siguiente párrafo:

Salió a la calle. Dejó atrás—imperfecto pretérito—el edificio rojo, mudo, del cuartel, con sus cuadras oscuras y sus garitas—esas quietas palomas—en la puerta. Cada vez más reducido, arrinconado en el fon-

do, conforme el protagonista arribaba al gran plano, rasgado en sonrisa, de una libertad, mejor que recuperada, nueva. (VI)

(Las referencias al cine en el texto, dicho sea de paso, van acompañadas por otras a las artes plásticas, especialmente la fotografía—retratos, publicidad—, así como por una constante apelación a los demás sentidos.)

No sólo es *espectador* de lo narrado el lector, sino también lo es el personaje mismo. Antonio Arenas, quien, cuando “la fiebre le fue mostrando sus descabalados trozos de *film*, desplegó ante su vista sus catálogos y le ofreció a prueba sus mercancías”, vería las “realidades puras”. El subsiguiente *montaje* mental del protagonista, al atar “los vientos tráfugas, las imágenes rotas, las ideas sueltas” (I), va paralelo al proceso que habrá de seguir el lector. Dicho proceso—una mezcla de recuerdos remotos o más inmediatos—le trae, por fin, al presente, que “se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento” (VII), tras lo cual, en una de las más bellas páginas del relato, van juntándose dicho *presente* y el del dormido soldado. Éste empieza siendo *espectador* de sí mismo, paseando con Aurora, “pisando la carne fresca del campo, borrando otras huellas con sus huellas”, para pasar luego, dentro de “una sidrería oscura” con un ambiente surrealista (botellas que “se desangraban como gallinas degolladas”) y una atmósfera “densa de humo y de risas alcohólicas”, a un “sueño vínico”, hasta que, abandonando la cabeza en el regazo de la novia, se queda dormido. En este momento, el “mismo aire delgado que mueve las ramas tiernas del bosque, revelándola en la fuga, sacudió su cuerpo de gacela”, y se despierta el soldado Antonio Arenas habiendo “sentido en las sienes los dedos fríos de esa hora a que los cazadores suelen apostarse en el alba”.

Hasta este momento se ha mantenido a lo largo de la narración un paralelismo entre el estado físico del paciente, medio despierto a veces y otras completamente entregado al sueño (diferenciación no



siempre fácil), el ambiente del hospital que le rodea y sus alucinaciones. Todo el sueño—o los sueños—y recuerdos que constituyen el núcleo del relato son una especie de persecución y fuga sobre un fondo de alusiones militares y otras líquidas que a veces se combinan, como en el siguiente pasaje:

La sangre le trotaba en las arterias; pez cautivo, quería romper a coletazos la red circulatoria, y evadirse. Patrullaban por sus venas flechillas de 'aire comprimido': ahora lentas, ahora disparadas. (I)

Sugieren estas dos clases de alusiones los dos tipos de realidad que van entretejiéndose a lo largo de las páginas: la del estado real de Antonio Arenas, soldado del primer regimiento de Cazadores, y otra más *pura*—más surreal, digamos: “la carne rosa de las auroras boreales” o “lo que oculta el vientre de los estanques” (I)—. Dicho *privilegio* descomunal *eleva* al sencillo recluta hasta una estatura universal que va mucho más allá de sus humildes orígenes campesinos.

De ahí el papel fundamental desempeñado en el relato por el narrador, *intérprete* de su ingenuo personaje. Mediante una serie de transformaciones efectuadas con enorme fluidez estilística, irá creando una especie de héroe *malgré lui*, que se relacionará con los *dioses*. Las múltiples metamorfosis que se producen a lo largo de la historia carecen, claro está, de lógica—se trata, recuérdese, de captar un estado alucinatorio—, apelando en cambio directamente a la imaginación del lector. Irónicas a veces, otras veces no, las alusiones mitológicas engrandecen al protagonista al mismo tiempo que desde un punto de vista estilístico enriquecen nuestra lectura del texto.

Así, por ejemplo, los primeros paseos del recién llegado soldado por parajes “[l]lenos de fuentes y tranquilas diosas” le ofrecen “una olímpica sensación”; las mujeres le “son tan inaccesibles como las propias deidades del Olimpo”; un prostíbulo le abre un “paraíso incógnito”, aunque al “elegir belleza” entre tres muchachas no es un “nuevo París entre beldades celestes” (II); en un salón de baile, entre unas “Gracias meno-

res”, conoce a Aurora, con su “rosada frente”, la “estela” de cuyo perfume “ofrecía un rastro, un hilo de Ariadna para seguir sus giros en el laberinto de parejas”; los días de guardia, “[p]or las rampas del cielo bajaba el Amor [...] para jugar con Antonio a los dados”; Aurora, en la cama, “parecía una deidad marina” (V); y Antonio va a despedirse de su caballo en los establos que “cuántas veces, Hércules sometido, había limpiado” (VI).

A pesar del contraste irónico entre lo mítico y lo cotidiano el personaje de Antonio Arenas no está jamás puesto en ridículo por el narrador; al contrario, tales transformaciones le hacen más *humano*, más digno de compasión, más universal. Nosotros, los lectores, le hemos acompañado en su viaje por los *infiernos* donde, como Ulises en Hades, experimentó algo singular, pues “no todos han visto los latidos del cielo furioso, espoleado por los erizos brillantes que clavan en sus ijares largas espinas” ni han “galopado hacia los amplios horizontes de azufre, en cuyo límite se deshilachan madejas de humo...” (I). El soldado Antonio Arenas, mientras sueña, *supera la realidad*.

### Bajada a los infiernos

La segunda fase del viaje épico-literario de Francisco Ayala es representada por *Los usurpadores*, “ciclo” de relatos de inspiración histórica cuya “trabada unidad”, en palabras del apócrifo prologuista, no impide sin embargo una cierta fragmentación. En efecto, no sólo el juego de identidad del apócrifo F. de Paula A. G. Duarte sino también el comentario que éste hace al contenido del libro llegan a superar la especificidad de los casos más adelante narrados, destacando lo que hay en ellos de eterno y universal. Las *reelaboraciones* literarias que siguen constituyen versiones nuevas de historias—o bien, si se quiere, de unos *mitos* históricos—tratados anteriormente por diversos autores, lo cual los sitúa dentro del territorio del arte literaria, confiriéndoles inmortalidad, creando prototipos que permiten sublimar aquellas dolorosas “experiencias inmediatas” vividas por Ayala y



permitiéndole a él, en palabras de Duarte, “extraer de ellas su sentido esencial”.

La seriedad del tono adoptado en su prólogo por este “oscuro periodista y archivero municipal”, tan “viejo amigo” del autor, no resulta ser únicamente una máscara para llevar a cabo la especie de desintegración textual cuyas raíces estéticas podría remitir directamente a las técnicas de la vanguardia. En efecto, no sólo constituye esta ficción introductoria un juego literario—esta vez, de claros antecedentes cervantinos—, sino que lo que ahí se comunica llega a minar la identidad de los relatos en su conjunto, restándole a cada texto algo de su individualidad para otorgarle, en cambio, un mayor alcance universal al subrayar ante todo lo que detrás de cada uno yace de mítico en el más amplio sentido de este término. Así, al comentar “El Hechizado”—historia que podría considerarse una miniatura del *viaje* épico-literario del propio autor—insiste nuestro prologuista tanto en otras posibles interpretaciones literarias del mismo tema, rechazadas en su momento por Ayala—“las formas de *zar loco*, de *interrregno*, y de *sede vacante*”—como en lo que tienen todos los personajes del libro de “*hechizados*”, “*impostores*” y “*dolientes*”, una intercomunicación temática tan honda que, según él, las novelas “consienten ser barajadas, ordenadas y reagrupadas, como una mano de naipes, en conexiones varias”.

Es claro que, pese al irónico disfraz del prologuista, el tipo de fragmentación que aquí promulga está lejos del espíritu vanguardista; lo que sí se sugiere, en cambio, es una visión sombría de tal proceso, donde el tema que une a todos los relatos—“el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación”—viene a ser la causa misma de la negación de un proyecto de felicidad histórica, y por lo tanto, humana. A causa de los impulsos naturales, la condición trágica de la vida encuentra su única salvación en la dimensión espiritual, sobre todo mediante la belleza y la caridad—mensaje central, por cierto, de *El jardín de las delicias*—.

Respondiendo a la invitación insinuada por el prologuista a *barajar* los textos de *Los*

*usurpadores*, veamos cómo el orden en que fueron redactados revela su estrecha vinculación con los de la vanguardia, sugiriendo una especie de callada autobiografía del escritor Francisco Ayala, quien—recuérdese—hubo de emprender tras la contienda su propia *odisea* al Nuevo Mundo. Visto dentro de esta perspectiva, el rapsódico “Diálogo de los muertos. Elegía española” (1937) que pone fin al libro nos hace descender directamente, sin la compañía de un Ulises, a un *Hades* donde está sumida toda la humanidad, y espiritualmente vinculado con el Infierno cristiano de Dante. Las voces que emanan del fondo de la devastada tierra, inmenso cementerio de la humanidad, nos recuerdan la futilidad de la guerra, lo irremediable de la condición humana. En ese hermoso y patético *canto* de Ayala, las imágenes acuáticas y vegetales adquieren una fuerte carga simbólica: *pulvis es et in pulverem reverteris*. No sorprende que la redención se halle en la belleza humana—“un brillo de lágrimas insinuado en una pupila”—o bien en la naturaleza misma—“una rosa dejada en un vaso de agua” o “un rumor de oculta acequia”—.

En “La campana de Huesca” (1943) las metáforas vegetales adquieren un valor alegórico en que, combinada con el tema del destino individual, la idea de la descendencia simbolizada por el árbol genealógico infunde al texto un intenso valor poético que sugiere una fuerte conexión entre lo humano y lo vegetal: “las formas rugosas que las rocas y peñascos del mundo imponen a la impetuosa blandura vegetal de cada alma”; “El poder corría, por secretos cauces de sangre, de padre a hijo”; las venas de Ramiro estaban “hinchadas [...] de la misma sangre violenta y soberbia de los poderosos”; “el escándalo crecía y crecía en las conciencias con la pujanza lasciva de las setas”; “la familia había vegetado como asombrada, en círculos de mujeres y huérfanos”; la cabeza de la hija—“gran cebolla de raíces húmedas sobre que debía recaer la corona de Aragón”—en el parto, “al abrirse las entrañas como una grieta en la tierra”... Si tales imágenes recuerdan algunas de “Cazador en el alba”, también la espeluz-



nante descripción de las decapitaciones finales tiene ciertos antecedentes en la obra de vanguardia.

"El Hechizado" (1944), por su parte, combina la idea del viaje como misteriosa búsqueda con la imagen del mundo como laberinto, siendo su microcosmos, la Corte, "una maraña", mientras que "El abrazo" (1945), cuya acción está recordada por el antiguo ayo del rey don Pedro durante otro viaje—su propia fuga tras la muerte de éste a manos de su hermano—, contiene a su vez otras escenas de horrible violencia, incluso una en que la reina, tras haber mandado decapitar a su rival, levanta "a la altura de la suya la cabeza exangüe de doña Leonor: desencajada la boca, pegadas con cuajarones las grises mechadas de su pelo...". En "El Doliente" (1946), a su vez, la existencia resulta ser una penosa lucha por sobrevivir, subrayada mediante imágenes de caza: el rey don Enrique se siente espiado por "ojos innumerables, eran todos los seres del bosque, eran todas las gentes del reino"; y la acción de "Los impostores" (1947) viene a llenar el vacío dejado por el rey don Sebastián tras su malograda expedición de Alcazarquivir, cuando su "estrella [...] cayó, pues, segada en el furor de miles de alfanjes, para anegarse en un espeso charco de sangre".

Una violencia semejante, ahora de hermano contra hermano, se encuentra asimismo en "San Juan de Dios" (1947), sólo que aquí se trata de unas manos cortadas, acto que permite—quedando vivos tanto el agresor como su víctima—una reconciliación final. En esta narración, igual que luego en "El Inquisidor" (1950), la violencia de alguien contra su prójimo termina haciéndole daño a quién la infligió. Y la posible salvación en éstos, así como en los demás relatos de *Los usurpadores*, rebosa de detalles que evocan la belleza y la caridad humanas. En su conjunto, podrían interpretarse como componentes, o *capítulos*, en un *viaje* exploratorio de Francisco Ayala, una *bajada a los infiernos* del pasado español que constituye una etapa importante en el proceso de su propia vida y autoconocimiento.

## La eternidad efímera

Con los paneles del Paraíso y del Infierno del Bosco en la cubierta, *El jardín de las delicias*, "arca de palabras" que contiene—en su última edición—más de cincuenta piezas fechadas entre 1941 ("Día de duelo") y 1992 ("Lloraste en el Generalife"), complementadas por unas treinta ilustraciones, continúa hasta el presente a su manera, tanto en su estructura de puzzle como en su riqueza metafórica y mitológica, la trayectoria vanguardista de Francisco Ayala. En esta proteica colección de textos diversos, cuya unidad se encuentra, según hace constar su autor al final del libro, en esa "imagen única"—la suya—, se recrean simultáneamente dos *viajes*: el vital—autobiográfico así como universal—, que se extiende desde la infancia hasta la vejez, y el épico-literario, que trae a la mente, una vez más, a Homero, Virgilio y Dante. Las continuas metamorfosis y referencias al arte que se dan ahí sirven para aumentar aún más el triunfo último de éste sobre la brevedad de la vida humana.

Con una diversidad de tonos, que se extiende desde la ironía e incluso el sarcasmo hasta el más hondo lirismo, e invitando siempre la colaboración activa del lector, Ayala presenta aquí lo eterno de la condición humana: en los ficticios *reportajes* acerca de la cotidianidad ("Recortes del diario *Las noticias* de ayer") y *conversaciones* entre personajes en su mayor parte anónimos ("Diálogos de amor") que constituyen la primera parte del libro, "Diablo mundo", así como en los íntimos *recuerdos* de la segunda parte, "Días felices", los cuales, pese a comunicarle al lector una fuerte sensación de realidad, son también obritas de ficción.

Los "Recortes", descendientes directos de las novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), presentan una serie de recurrencias de la vida actual que se extienden desde lo patético hasta lo cómico y grotesco: fragmentos que el lector—el de Ayala—ha de recomponer para sí mismo en una especie de *periódico* propio. En los "Diálogos de amor"—título éste que desde el principio introduce otro nivel de lectura: el



de la tradición humanística—, el lector-oyente ha de esforzarse más, recogiendo e interpretando para sí las múltiples dimensiones artísticas de unos textos atrevidos y grotescos cuyo contenido desmiente lo neoplatónico del título general. La carencia de narrador en ellos—pues se trata de dramatizaciones—alienta al lector a llevar a cabo en su propia imaginación las múltiples transformaciones artísticas que sugieren.

La participación activa del lector en “Días felices” ha de ser, en cambio, tan íntima, tan directa, que puede rayar en el voyeurismo (gran parte de los textos van dirigidos a una destinataria, no siempre la misma). Tras el *purgatorio* e *infiernos* de los apartados anteriores, nos acercamos aquí a un *paraíso* por cierto nada celestial sino sumamente terrenal, donde la presencia de la muerte, señal de la transitoriedad de la vida humana, va compensada por la belleza estilística y el sentimiento de la caridad. Aquí las alusiones a los grandes *mitos* de la antigüedad, reelaborados por la tradición occidental, se basan en un proceso asociativo tanto en el narrador, cuyos *viajes* le sitúan en España, en el Nuevo Mundo, y en Europa (sobre todo Italia), como también inducido en el lector. Algunas de las alusiones—como, por ejemplo, “esa rosa, [...] símbolo de tu mano”, o bien “[t]u corazón inmóvil, preso en la red de los cautelosos, aterrorizados, sutiles dedos vegetales, les cederá sus últimos jugos”, en “Día de duelo”—remontan al ya comentado vocabulario ayaliano. La mayor parte de ellas, sin embargo, reflejan las lecturas y experiencias culturales de un autor maduro, consciente de la fugacidad del tiempo y de su propia mortalidad. De ahí las recurrentes referencias a la experiencia musical (por ejemplo “¡Aleluya, hermano!” o “El Mesías”) y a las demás artes, siendo un excelente ejemplo de esto la serie de metamorfosis efectuadas en la pieza titulada “*Au cochon de lait*”: tras un espontáneo recital de la *Divina Comedia* por el camareero en un restaurante, y con el bullicio de la *comédie humaine* afuera, irrumpe en el sitio “la famosa Primavera” del cuadro de Botticelli:

escoltada por [...] un caballero, su gallardo esposo, que en el cuadro original figura bajo el atuendo de Mercurio, y que en la actualidad debe de ocuparse efectivamente en actividades comerciales. Ella, la Primavera de Botticelli, con esos ojos vivaces de tierna y alegre inocencia y la dulce inflexión del cuello sobre un hombro muy suave, ha aparecido allí llenando el espacio todo con su presencia.

Es claro que el primero de aquellos dos *viajes* a los que se aludió al comienzo de este apartado—el que constituye la vida, no sólo del ser humano sino también de cada organismo, animal o vegetal, de la tierra—es por su misma naturaleza finito, como inmutable resulta ser a su vez el paso del tiempo, cuya fugacidad resuena a lo largo de las páginas de *El jardín de las delicias*. Pero también la muerte—ese final tan decisivo—puede, mediante un proceso de transformación, llevar a una especie de *vida nueva* que en nada anula sin embargo la mortalidad de los entes en cuestión. Varían, según las matizaciones de cada parte del libro, las tonalidades. Por ejemplo, los cadáveres trocados de dos azafatas norteamericanas en “Un *quid pro quo*, o *who is who*”, ficticio recorte del diario *Las Noticias*, da lugar a una burla macabra: “¿No habría operado ahora el *mortician*—pregunta al final el narrador—un milagro semejante al que antes produjera el *beautician*?” La *re-creación* en el diálogo “Exequias por *Fifi*” de otra perrita con el mismo nombre—mediante un *coito* llevado a cabo, de un modo que ha de imaginarse el lector, por una pareja de homosexuales—resulta ser, en cambio, sencillamente grotesca.

Las transformaciones a las que se alude en “Días felices” son, en cambio, de una tonalidad lírica. En “Día de duelo”, por ejemplo, el recién iniciado proceso de descomposición del cuerpo de la madre está evocada, una vez más en términos vegetales, como una vuelta a otra *vida*—*pulvis es et in pulverem reverteris*—que sugiere al mismo tiempo una especie de *resurrección* primordial: “Ya estás en contacto, desde la muerte, con todo lo que quiere vivir, brotando de la tierra, y hunde raíces y extiende brazos y respira y palpita”. La transmutación recreada en “El querubín difunto” también parte de la materia prima, “la blanda piedra



rosada" del renacentista palacio Fonseca de Salamanca—, recuerdo tal vez del barro del que creara Dios a Adán, pero aquí el efecto del tiempo "ha convertido en agujeros negros la boca, la nariz y los ojos" de uno de los querubines que decoraban la escalera, "prestando al mofletudo angelote la apariencia espectral de una calavera", con lo cual un elemento decorativo de *alegría* se transforma, en una fotografía revelada a posteriori, en "el retrato desesperado al niño muerto, antes de su entierro".

Un último ejemplo—de la también última pieza del libro—, ilustra de modo cabal el proceso en cuestión. Se trata de "Mímesis, némesis", un poema en prosa brevísimo—dos párrafos apenas—donde, mediante una evocación de la belleza de una "extática mariposa" guardada por un coleccionista en "su pequeño sarcófago de cristal", sugiere una vez más el narrador, no sólo la inevitable vuelta a sus raíces tras la muerte de todo lo que forma parte de la Creación, sino también lo que tiene este proceso natural de auténtica transformación: a primera vista, "por el reverso, las alas simulan una hoja seca, con sus tonos ocres, sus nervaduras, y hasta—alarde virtuoso de la naturaleza artista—esas manchitas de moho y esos agujeritos del follaje otoñal"; luego, acto continuo, este *parecido* se convierte, mediante una segunda metamorfosis—tras la original del gusano en mariposa—en una partícula de la naturaleza misma: "ahora, inmóvil—escribe Ayala— eres tú la hoja muerta con cuya engañosa apariencia solías proteger tu vida contra los pájaros voraces"....

**E**n cada uno de los tres ejemplos que se acaban de comentar terminan por juntarse, de modo armónico, uno y otro *viaje*: el que simboliza la vida e inevitable muerte, dentro del transcurso del tiempo, de cada criatura, y el recreado por me-

dio de los grandes mitos de la humanidad—en este caso, el bíblico de la génesis y consecuencias del pecado original—, evocado a su vez, y así inmortalizado, por el arte: aquella cadena de los clásicos de la que constituye un *eslabón* moderno el propio *jardín de las delicias*. La *eternidad efímera* que ha dejado Francisco Ayala a la posteridad tanto en esta obra como en las demás a que nos hemos referido en este estudio, es una afirmación, y una celebración literaria, de lo perdurable de la creación artística más allá de la muerte.

## ■ OBRAS CITADAS

- Ayala, Francisco. *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*. 1925. *Narrativa completa* 17–162.
- . *Historia de un amanecer*. 1926. *Narrativa completa* 163–269.
- . *Indagación del cinema*. 1929. *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra, 1996. 9–46.
- . *El boxeador y un ángel*. 1929. *Cazador en el alba y otras imaginaciones* 85–128. *Cazador en el alba* 112–159.
- . *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Pról. José Carlos Mainer. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *Cazador en el alba*. 1930. Intro. Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza, 1988.
- . *Los usurpadores*. 1949. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Cátedra, 1992.
- . "Divagación pompeyana". 1957. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Pról. Helio Carpintero. Madrid: Aguilar, 1972. 325–332.
- . *Muertes de perro*. 1958. Ed. Nelson R. Orringer. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *El fondo del vaso*. 1962. Ed. Nelson R. Orringer. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *El jardín de las delicias*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *El jardín de las delicias y El tiempo y yo*. Pról. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- . *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*. Madrid: Alianza, 1992.
- . "El turista dormido." 1992. *Narrativa completa* 1275–1276.
- . *Narrativa completa*. Madrid: Alianza, 1993.
- . *El jardín de las delicias*. Madrid: Alianza, 1999.