

La narrativa de Francisco Ayala: teoría y práctica

Ángel GARCÍA GALIANO

EL ESCRITOR Y SU ANGEL

Seguramente más de un lector que haya contemplado la bella portada que adorna y envuelve la edición de las obras completas —narrativas— aparecidas el año pasado (Alianza Editorial, 1993), se preguntará el porqué de ese ángel de Bernini como guardián o custodio de sus relatos. El lector curioso no deberá sino abrir el volumen, casi al final, por la página 1124 y leer el pasaje incluido dentro de *El jardín de las delicias* (premio de la crítica en 1972, sorprendente y justísimo galardón tardofranquista) intitulado *El ángel de Bernini, mi ángel*. Tema, el del ángel, recurrente y querido por Ayala, que da pie a algún otro escrito, dentro y fuera del *Jardín*. Volumen éste, por cierto, que presenta añadidos y alteraciones en el orden con respecto, incluso, a la todavía reciente y hermosa edición de la obra publicada en 1991 por Espasa Calpe en su colección Acanto. Hasta puede leerse ahora una tierna y emotiva estampa granadina, fechada en 1992, en la que, aparte de la consueata belleza a la que nos acostumbra su autor, aparece, con nombre propio y real, el de su acompañante. Bello homenaje crepuscular que manifiesta, además, la íntima fusión de vida y literatura, característica fiel y recurrente donde las haya en la obra de Ayala.

La lectura completa y sosegada de este volumen, amén de ser una aventura intelectual de primer orden y un encuentro con uno de los más grandes narradores que han atravesado el siglo, resulta, también, un sabroso recorrido cronológico por los ángeles de un escritor admirable. Conviene, sin duda, con don Francisco Ayala apelar a sus ángeles, esos seres de rizos rubios, inquietantes y bellos que, en forma de mujer solícita y esquiva, de mi-

rada penetrante, azul o negra, atraviesan su obra. Al enfrentarnos, pues, a este sin duda feliz (re)encuentro con los ángeles de Ayala, no debemos olvidar, es bien sabido, que nos hallamos ante un maestro absoluto en el arte de la «novela», así, con comillas, por aludir a su significado originario y cervantino de novela corta. Pues si Cervantes, con razón, se jactaba de ser el primero en «haber novelado» en lengua castellana, el abajo firmante no tiene ningún pudor en reconocer a Francisco Ayala, discípulo eminente del creador de las Novelas ejemplares, su preminencia absoluta en este género, tan intenso como difícil. El propio Ayala ha confesado (¿habremos de creerle en este caso?) que esta *summa* culmina y cierra definitivamente una aventura literaria comenzada en 1925 con la publicación de la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, novela de formación, juvenil y entusiasta, que encierra ya, como veremos en el epígrafe siguiente, muchas claves de su narrativa posterior, entre ellas, y no las de menor importancia, el arte de la sencillez y el talento del narrador para esconderse; proceso que continúa después con otra novela de formación, seguida de dos textos maravillosamente vanguardistas, tachonados de hallazgos puramente lingüísticos, suma de greguerías, frescor de entreguerras y surrealismo en flor: *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba*, a los que, tras el hiato de la contienda civil y la agonía del exilio, se ha de sumar, ya, una copia ininterrumpida de obras maestras, que se inicia con esa colección de «novelas» históricas que bajo el tema común de la ostentación de un poder no legítimo, *Los usurpadores*, recrea en prosa exquisita y un punto arcaizante varias de las más conocidas historias o leyendas peninsulares; bastaría leer *El hechizado* para advertir la maestría de su autor, o para extraer de ella las esencias de su arte narrativo: los subterfugios diegéticos para escamotear la figura del narrador, el desdoblamiento, el uso de fuentes diversas, el perspectivismo, la ironía, la finura.

Una lectura reposada como la que he hecho, y a la que invito al lector, permite saborear estos textos a la luz de toda una obra, de toda una vida de dedicación al arte de construir belleza con palabras. Reclamo, por si acaso, la atención hacia textos «menores» que, dado lo ingente del volumen, podrían pasar desapercibidos a los que acudan por primera vez a la obra de Ayala, tales como *Un pez*, o *Una Nochebuena en tierra de infieles*, de obligado cumplimiento para todos los que háyanse puesto en brazos de una agencia para realizar un viaje organizado más o menos exótico: se verán tratados.

Esta aventura literaria que parecía culminar en 1969 con la publicación en México de *Obras narrativas completas*, editada y prologada sabiamente por Andrés Amorós, ha visto sucesivos y felices añadidos desde entonces, que para fortuna nuestra, han contribuido a apuntalar, entre la crítica española sobre todo, la alta consideración que ya se tenía internacionalmente de nuestro novelista. Si España, como reza el tópico, es un país de frutos tardíos, el aserto se cumple nuevamente con don Francisco Ayala, a quien

sus ángeles rubios y rizados han conducido hasta una serena vejez, pletórica de frutos vitales y literarios, en donde, por fin, ha podido asistir a la justa acogida universal y al feliz reconocimiento cabal de su obra: ya no cabe en nadie la duda de que el exilio, la lejanía y las injusticias de unos y otros han demorado inútilmente la constatación, por fin, de que estamos ante un ejemplo soberano de escritor y de personalidad civil; la cómplice o estulta ignorancia interior y la distancia han servido solo para postergar una evidencia, pero al final no ha impedido que Ayala ocupe ya el lugar que tiempo ha le corresponde como uno de los grandes narradores del siglo.

Un somero recorrido algo más pausado por su obra nos explicará el porqué.

INTRODUCCIÓN: CONSTANTES DE SU PRODUCCIÓN LITERARIA

La publicación, a mediados del año pasado del magno volumen titulado *Narrativa completa* al que antes hacía alusión, acompañado por una reposada y diacrónica lectura del mismo nos confirma en la convicción de que estamos ante la obra de uno de los más grandes escritores españoles de todos los tiempos, y reafirma la aseveración del propio Ayala cuando en la introducción a *Mis páginas mejores* consideraba que toda su obra narrativa formaba parte de un conjunto único, sedimentado por la unidad de visión del mundo y —al margen de indagaciones concretas o la normal evolución estilística— la tenaz confluencia de técnicas narrativas que, desde sus primeros escauceos, apuntan a lo que podríamos denominar como acendrado y fecundo cervantismo. Efectivamente, al igual que en Cervantes, un nutrido tanto por ciento de los narradores de las novelas de Ayala son conscientes de su actividad literaria y, como tales, practican una profunda y no poco irónica crítica de su labor. Como en el autor del Quijote, en Ayala los planos de realidad y narración se proyectan muchas veces en sucesivas estructuras especulares, puestas en abismo, si se me permite el galicismo, desde donde los relatos adquieren contrapuntos y matices insólitos al filtrarse en una o varias instancias narrativas.

Un ejemplo evidente, y sumamente transitado por los estudiosos de la obra de Ayala, sería *El hechizado*, el narrador inicial es un transcriptor o refundidor de la relación del Indio González Lobo, autor real o imaginario de un prolijo y fatigoso texto sobre los motivos de su venida a Europa, a la Corte, y sus intentos por adentrarse en el laberíntico desconcierto burocrático del final de los Austrias y personificado en el enfermo Carlos II: recuérdese que al lector, la tal relación solo le llega filtrada por el capricho editor del anónimo narrador, el cual se permite criticar el confuso y aturullado estilo de Lobo, la excesiva extensión del documento, su aburrida prolijidad morosa; sospecha, incluso, y así nos lo participa, del posi-

ble carácter apócrifo del texto, más que histórico, meramente literario: duda de que el Indio sea una persona real, sino él mismo un personaje de ficción. Llegado a ese punto, el lector siente el vertigo de dos espejos frente a frente, si Lobo no es autor, sino personaje, su peculiar Relación ha de ser un texto literario, escrito por quién. ¿Y no podríamos afirmar sin excesivo temor y temblor que ese narrador es un claro antecedente, como en esbozo, del ínclito Pinedo, el «autor» de *Muertes de perro*? Recuérdese el orgullo que siente por su tarea de escritor o historiador, casi tanto como el desdén con que desprecia las fatuas pretensiones literarias de Tadeo Requena, de quien transcribe, glosa y comenta su diario. Y si damos un paso adelante, advertimos en *El fondo del vaso* cómo se ahonda la conciencia crítica literaria al percatarnos de que José Lino Ruiz considera *Muertes de perro* como una novela-libelo escrita por Pinedo y como tal se apresura a enjuiciar y desenmascarar. Huelgan los ejemplos pues se trata de una palmaria constante de su obra, solo deseaba que se advierta cuanto antes esta punzante conciencia literaria (o metaliteraria) como vínculo de unión que enlaza toda su vasta producción narrativa.

Si como contrapunto a su obra de creación repasáramos ahora sus estupendos escritos sobre teoría y crítica literaria, concluiríamos con suma facilidad que toda la obra de Ayala apunta a una misma dirección: consciente, como Cervantes, de que el novelista debe ser dueño de una extraordinaria conciencia literaria, Francisco Ayala ha dedicado una fecunda vida de trabajo como crítico y teórico de la literatura a aprender, glosar y descubrir su propio universo narrativo; es sabido que las opiniones literarias de un creador, cuando analiza textos ajenos, provienen de la necesidad de explicar, defender, matizar su propia obra literaria, expresado more apotegmático vendría a ser algo así como, dime qué lees y te diré qué escribes: los autores a los que Ayala recurre una y otra vez son contados, Cervantes, Quevedo, Galdós, Unamuno, *El Lazarillo*... Al explicarlos se explica.

¿Cabe, en esta introducción apresurada al análisis de sus relatos y novelas, un esbozo sintético que perfila esa visión del mundo estructural y temática que unifique, como hemos apuntado, su mundo narrativo? Creo que sí, ya desde los títulos de sus obras todo apunta a una refinada y doliente conciencia cívica, el novelista parece advertir, desde sus primeros textos, allá en los años veinte, una crisis muy honda del hombre y la sociedad moderna, abatida y desarraigada, sin espíritu, usurpada de su conciencia de ser, sin proyecto, atomizada, envilecida: su obra está llena de personajes anodinos, sin sur ni norte, acorralados por la sociedad, fruto tragicómico de sus vaivenes, escasamente motivados, si acaso, por pulsiones punto menos que obscenas: falta un proyecto, individual y colectivo (y recuérdese que ese proyecto, razón vital, vectorialidad, es lo específicamente humano según Ortega y sus discípulos), seres desvaídos y sin meta, como el propio Lobo antes descrito, o su rey, como el Miguel Castillejo de su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (a fe que el título es signifi-

cativo!), o los personajes de su increíble y magistral *Historia de Macacos*, o la Matilde de *El as de bastos*, o el estólido protagonista de *Un pez*, o el patético, amable y desolado de *¡Aleluya, hermano!*

Idéntica crisis infiere Ayala de la sistemática, y creciente, desintegración de las relaciones personales, soledad, incomunicación, ausencia, malentendidos; recuérdese el premonitorio caso de *El mensaje*, encarnación fratricida del resentimiento y la crispación prebélicas. Sus personajes, en general, tienen graves problemas de comunicación, solitarios impenitentes que malarrastran su radical desapego frente a los demás y frente al mundo: buen ejemplo de ello sería, de nuevo, el narrador de *Un pez* o el Lino Rodríguez caribeño de *El fondo del vaso*: dicha sensación desoladora y de intemperie se acentúa, estilísticamente, por el constante recurso (¿Unánimo?) del que hecha mano Ayala, evitar elementos descriptivos que, de alguna manera, pudieran esponjar o aliviar la radical desazón de sus personajes. Este rasgo, la desolación culpable, llega, en algunas obras, a lexicalizarse, a materializarse verbalmente, explícitamente, en palabras-tema; tal es el caso de la animalidad, constante y leit motiv de toda su obra, baste echar un vistazo por los títulos, o el de la indigestión, en textos como los de *La cabeza del cordero*, al que me referiré después, o la náusea, como en *Historia de Macacos*, *Muertes de Perro* o *El doliente*. Náusea que es siempre prelude de un reconocimiento irracional (visceral) de la culpa, provocado, tal vez, por un encuentro casual que desata fantasmas reprimidos del pasado (*El encuentro*, *El colega desconocido*, *The last supper*) o surge a raíz de la ruptura de relaciones personales y el reconocimiento del personaje como desde fuera de sí mismo. Algo muy parecido podría decirse de otro gran motivo y una constante en sus páginas, el miedo, generador de muchas de las acciones, incluso crímenes, de los protagonistas de sus relatos, motor inmóvil y omnipresente en *Muertes de perro*, pues que por miedo actúan y asesinan todos sus personajes, miedo como imagen del mal social que socava las relaciones humanas hasta destruirlas y que envilece a las personas hasta extremos insospechados, incluso, por ellas mismas, que se sorprenden, a posteriori, de sus actos.

Este desdoblamiento de los personajes, con una enorme capacidad para verse desde fuera, que se percibe también desde su primera novela y que es un nuevo y radical rasgo estilístico y constante estructural en la narrativa de Ayala, hace de sus personajes entidades doblemente autónomas, pues escapan no ya de las manos del autor sino de sí propios: ellos mismos se sorprenden al verse y juzgarse desde fuera. Veamos algún ejemplo. En *San Juan de Dios*, don Fernando se percata con estupor de sus repentinos sentimientos de piedad y afecto para con su primo y encarnizado enemigo; en *La campana de Huesca*, Ramiro el monje siente terror de sí mismo (con lo que anticipa sin duda el cruel desenlace) cuando es arrancado del convento para acceder al trono; en *La cabeza del cordero*, todos los protagonistas de los relatos, víctimas o verdugos de la guerra civil, sufren ese proceso de

enajenamiento y como de contemplación en un espejo del callejón del Gato: es la nueva estética que proclama Valle Inclán, los héroes contemporáneos son, a la vez, trágicos y cómicos, de una ridiculez altanera, de un orgullo fatuo. (¿Habría que insistir en estudiar las relaciones de Ayala con la estética del esperpento? Ayala mismo se desmarcó de esta influencia al afirmar que él, frente a autores como el citado, o Cela, Quvedo, Asturias, se preocupa por el hombre concreto, cosa que no parece suceder en estos cuatro escritores de pluma fulgurante. Puede ser cierto que si no se han visto más claras concomitancias con Valle es porque en Ayala los personajes, fieramente contenidos, nunca dan un paso más allá del precipicio, en su condición tragicómica asumen un patetismo humano, no guiñolesco: nunca ingresan en el taller de las marionetas, mantienen su dramática condición de seres autónomos y dolientes: véase un ejemplar nuestro de lo que digo en el texto que lleva por título *Un ballo in maschera*, de *El jardín de las delicias*). Lo ha explicado muy bien Estelle Irizarry en su conocido ensayo: «Ayala se distancia de sus personajes y hace que ellos se distancien de sí mismos también. Su manejo magnífico de esta técnica crea un escorzo de perspectivas en el fondo del cual se traslucen criaturas en crisis.»

Para nuestro novelista, la razón de ser del intelectual, más aún en épocas de crisis, es dar razón del mundo y del ser humano desde su particular observatorio. Como ha afirmado el propio Ayala, la literatura no suscita solamente emociones estéticas, sino que transmite siempre, a la par, una explícita interpretación de la realidad: el novelista universaliza lo presente, lo concreto, para ver de captar con ello lo perdurable. Ello se puede hacer revistiendo de presente un argumento del pasado, o literario, caso de *El rapto*, auténtica novela cervantina transportada a los aires modernos de la emigración, o asumiendo la crítica de nuestro presente en formas y argumentos del pasado, como sucede en todos los relatos de *Los usurpadores*. La novela moderna, anticipada genialmente en *El Lazarillo*, consagrada en Cervantes, trata de la vida cotidiana como problema abierto, de ahí la necesaria persecución, constatación —con los recursos técnicos pertinentes, aquí elucidados— de lo problemático, misterioso, enigmático, laberíntico, ambiguo del ser humano y sus relaciones sociales, en el más amplio sentido que un sociólogo de profesión y alcurnia puede dar a este último sintagma. Ese clima de seria preocupación moral es precisamente el que convierte sus novelas en «ejemplares».

BREVE ANALISIS DE SU OBRA

Primeras novelas: el aprendizaje

En 1925 aparece, en pleno frescor de entreguerras, imbuido del novecentismo ambiental, asimilado de hoz y coz por el joven y precoz novelista,

su primera y significativa incursión en el arte de narrar, nos referimos a la ya citada *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, relato en forma autobiográfica y con un protagonista, Miguel Castillejo, que bien podría considerarse como el alevín prototípico de los mejor singularizados personajes de Ayala. Algo muy parecido debe decirse de la técnica narrativa elegida, veamos: el narrador, ese autor espurio tan de Ayala, que filtra las historias y provoca sesgos impensados en la narración al juzgarla siempre como a mitad de camino entre escritor y personaje, recibe una extraña carta de Castillejo, vago conocido suyo, el cual por deber ausentarse camino de un largo viaje, nombra albacea de sus memorias al narrador, quien, junto a Durán, amigo común, asiste (y nos la ofrece) a la lectura de tan bizarro como inopinado escrito, auténtica autobiografía de Castillejo, de la que se deduce una desdichada infancia, por lo poco agraciado y aun deforme de su físico, como por su condición de huérfano solitario. Sufre, con dolor lacerante, las burlas de una muchacha que lo llevan al borde mismo de la enajenación: cree que le han robado el espíritu, loco y desvalido vagabundea por España; a punto de cometer un asesinato en venganza por la afrenta que sufrió, decide ausentarse, temeroso de sí, hasta que recupere la razón.

Al margen del interés comparativo y técnico que la sola lectura del argumento y la verificación de la estructura suscita, al ponerla en relación de cercano parentesco con el resto de la obra posterior de Ayala, lo cual sería suficiente para atender este primerizo relato con la consideración entusiasta que merece, resulta que su lectura nos delata también una muy cercana estirpe cervantina, si se quiere aún en bruto, en trazos gruesos, al advertir en don Cornelio a un Quijote ruin y paródico, grotesco, cuya mujer, por cierto, la temperamental doña Mariana, abandona a su cónyuge para entregarse en brazos de Sancho Martínez. Diríase que estos brochazos qui-jotescos emparentan a Ayala con Cervantes también indirectamente, quiero decir a través de mediadores decimonónicos, Galdós, Alarcón, los costumbristas españoles, como se puede colegir de un gusto por el retrato realista y canónico, incluso para los personajes secundarios, inusual en su narrativa posterior. Junto a ello se advierten recursos absolutamente propios y de una gran modernidad, como el uso del punto de vista: recuérdese que asistimos a un relato autobiográfico filtrado por otro narrador, el cual nos da cuenta en tercera persona de la vida de Miguel a partir de lo que ha leído en sus memorias... estilema estructural ayaliano donde los haya, como ya se ha puesto aquí ampliamente de manifiesto. Recurso que implica no solo una concepción de la novela, sino de la sociedad, del mundo en fin del que el novelista quiere dar cuenta. Otros rasgos cervantinos evidentes son la misma titulación de los capítulos, el recurso al manuscrito, fórmulas de atenuación de la omnisciencia y perspectivismo; por supuesto, el tema de la locura, pero también la inclusión de relatos intercalados.

Apenas un año después se publica su segunda novela, *Historia de un amanecer*: en un país sin nombre, asolado por una dictadura, un grupo de

personajes asiste a la ejecución de un insurrecto, condenado por atentar contra el príncipe: conocemos así a don Nazario y sus discípulos, los idealistas y tenaces demócratas Abelardo y Darío, ansiosos hasta la inmólación personal por un cambio de régimen. Se trata de su novela más resueltamente de tesis y, por decirlo de algún modo, menos suya, por la total ausencia de ironía, una acción abstracta en exceso y generalizadora, por la unívoca visión narrativa de un casi omnisciente autor en tercera persona que se inmiscuye en los avatares de sus personajes, toma partido y hasta guía al lector en las simpatías hacia unos u otros. Novela idealista, rezuma bondad y fervor, no presenta ninguna progresión de su autor con respecto a la anterior. Estos personajes idealizados y puros, como Crisanto, el hombre de acción, o Abelardo, podrían ser como el contrapunto angelical de los abyectos sujetos que recorren *Muertes de perro*, su otra novela sobre una dictadura y los intentos para derrocarla, frente a esta juvenil aportación, encontramos allí seres perversos, ajenos a cualquier sentimiento de piedad, en donde, como se verá en seguida, lo que brilla por su ausencia es la bondad o el idealismo, la generosidad o la más mínima chispa de solidaridad: la dictadura ha sido capaz de envilecer a sus verdugos o víctimas hasta extremos animales, ya solo rezuman miedo y odio.

Las vanguardias

En 1929, en plena y feliz efervescencia de las vanguardias, surge en Ayala el entusiasmo de la experimentación, el atrevimiento lúdico en busca de la jitanjáfora, la greguería, la metáfora futurista, el arte por el arte puro, deshumanizado y delcitoso que se autosostiene. Con esta nueva retórica cargada de imágenes sensoriales, el tono juguetón puramente estetizante e imaginativo surge *El boxeador y un ángel*, que introduce y da título a una colección de cinco relatos o *esquemas*, como los bautizara el propio autor. Efectivamente son cuentos esquemáticos, cubistas, sin anécdota, en donde el desparpajo lingüístico arropa incidentes triviales en los que domina el gusto de la prosa por la prosa y la búsqueda de la imagen percutiente en medio de un lúdico abigarramiento exótico, colorista y rico en afeites: como una sucesión continua de greguerías ultraístas, futuristas, creacionistas, que lo incorporan al grupo de adeptos a la nueva estética encabezados por Borges, Huidobro, Espina, Max Aub, etc...

Con idéntico espíritu innovador, vanguardista y sensorial, aunque tal vez con una mayor atención a la anécdota que se relata, surge en 1930 *Cazador en el alba*, que reúne dos novelas cortas, la que da título al volumen, una bella y melancólica historia de amor de un pueblerino en la gran ciudad, con mucho de Charlot y de cine de época en general, con imágenes atrevidísimas (cercanas al Alberti contemporáneo de *Yo era un tonto...*) y utilización una vez más de técnicas cubistas, del montaje cinematográfico, la geometría y la moderna tecnología para desplegar sus insólitas descripciones; acompañado

del enigmático y magistral relato *Erika ante el invierno*, modelo de concisión y mucho más contenido en el uso de la pirotecnia verbal, atrapado seguramente el propio autor por la magia triste y azarosa de la historia que cuenta, premonitoria, en su angustia, del final de los felices veinte, la irrupción sangrienta del odio y el fanatismo nazi, el terror y la guerra.

Los usurpadores, la cabeza del cordero: la madurez

Y es la guerra, las guerras, quienes callan temporalmente la pluma de Ayala. Ha de pasar el desastre de la crueldad fratricida, la muerte y el exilio, años turbulentos hasta que en 1949 Ayala dé a la luz *Los usurpadores*, en cuyo prólogo, y agazapado tras un irónico heterónimo que quiere hacer pasar por ajena la firma de F. de Paula A. G. Duarte, esto es, ocultando su nombre y apellido notorios bajo el cobijo de las iniciales, nos explica el tema de todos los relatos históricos o legendarios que presenta a sus lectores: el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación. Lo cual se matiza o expande en estos otros subtemas: la fruición del ejercicio del poder, la atracción que éste ejerce sobre el hombre, la naturaleza en sí del poder. Novelas, pues, «históricas» o, al menos, ambientadas en el pasado español, plasmadas en un castellano un punto arcaizante que ofrecen un prisma distanciado e inteligente de una realidad descarnadamente presente: desea evitar así en él mismo y en los lectores un apasionamiento partidista que hubiera sido tan letal para la literatura como hue-ro y sangrante para la política. Las magras medidas de este artículo me impiden dedicar mi atención a todos y cada uno de estos impresionantes relatos; el lector tiene, empero, excelentes análisis de los mismos en los prólogos a la edición de esta y del resto de su obra que han compuesto de forma magistral Amorós, Baquero Goyanes, Richmond, o las monografías de Ellis, Irizarry, Hiriart, Orozco o Escudero. Mi finalidad no es ni mucho menos exhaustiva, sino que mi interés se ciñe, más bien, a trazar el hilo conductor que une y vertebrata la obra narrativa de Ayala, sus ángeles: una corriente subterránea que, como dije, implica una particular visión del mundo y una lúcida fidelidad estructural y técnica.

Así en *San Juan de Dios*, el autor esconde su yo narrativo con un inicial «cuentan», dos veces reiterado, al que se acompaña un feliz uso cinematográfico de la estampa y el encuadre: la cámara se posa en el cuadro del santo, retrato que colgaba en la casa familiar de la infancia granadina del autor, la visión rememorante se introduce en el cuadro que adquiere vida y autonomía propias. Adviértase solo el magistral uso del punto de vista en este relato, desde la aparición del narrador y sus recuerdos infantiles hasta ese «cuentan» distanciado y elusivo, pasando por el uso de la primera persona en los dos protagonistas, que nos relatan el mismo hecho, cada uno desde su perspectiva, unido al relato del criado de doña Elvira que da cuenta también de su adversidad.

Ya se ha hablado aquí de *El Hechizado*, para ejemplificar el nódulo ético y estético de su autor, digamos ahora que fue publicado aparte en 1944 y que Borges lo saludó como obra maestra. Al margen también de las ya descritas y geniales consideraciones técnicas, lo más atractivo del relato es observar el impulso que arrastra a un hombre desde un lejano extrarradio americano hasta el centro mismo del poder como objetivo supremo de su vida. Y, en segundo lugar, la visión que obtiene allí de ese mismo poder infatuado: un laberinto inútil y esperpéntico que rechaza en el mismo momento que, por fin, se le ofrece. Laberinto que se explicita en la propia técnica de construcción del relato, zigzagueante y divagatoria, morosa y dilatoria: el mismo serpenteo y reiteración del texto, que fascina y suspende, como fascinado y suspenso está Lobo, ansioso como el lector por llegar al final de sus anhelos. Si la moraleja final es el contraste entre lo mucho que le ha costado llegar allí y lo poco que le ha servido, júzguelo el lector de esta pequeña obra maestra.

De ese mismo año 1949 es la edición de *La cabeza del cordero*, verdadero cuadro monográfico sobre la guerra civil, sobre las consecuencias en seres humanos concretos de esa guerra, por mejor decir. El tema se universaliza, se estiliza, aparece el cainismo como fondo latente, como pulsión última y generatriz de la catástrofe. Es él mismo quien lo declara en el Premio: «Cuando, como en nuestro caso, se produce una súbita y descomunal mutación histórica, uno puede captar su propio pasado personal como algo desprendido, ajeno, y pronunciarse acerca de la suerte, no ya de las generaciones inmediatamente anteriores, sino también de su propia generación, con notable objetividad y hasta —por eso mismo— con un cierto aire de impudicia.» De esa suerte, la guerra civil queda, como tema, trascendida hasta un panorama ético más amplio, hasta el punto de que las narraciones expongan de qué forma perdura el fantasma de la guerra y sus demonios en los protagonistas de la misma: el pasado bélico se convierte así en un desagradable, nauseabundo, indigesto presente. En todas las narraciones, salvo *El mensaje*, de la que ya hemos hablado y que se desarrolla en un tiempo anterior a la guerra, hay una irrespirable atmósfera, el pasado se hace presente, omnipresente, hasta el punto de materializarse léxicamente en expresiones gastronómicas que aluden a la indigestión, la náusea, la muerte. Así, los personajes son auténticas almas en pena, desajustadas, sin norte ideológico o afectivo, como el José del relato que titula la serie, o el narrador de *El regreso*: desde su perplejidad patética vemos con claridad cómo la guerra frustra la trayectoria de un hombre, su proyecto (lo deshumaniza, pues, en el sentido más orteguiano), lo enajena, destroza su vida afectiva, de relaciones, de familia. La habilidad tremenda de Ayala hace que sean los propios personajes los que patentizan sus heridas en la más imprevista oportunidad.

Y lo más trágico, tras la lectura de estos relatos se puede constatar, palpable y físicamente, que la guerra, aparente y brutal catarsis, no ha lim-

piado las heridas, no ha curado la causa del conflicto, la impelente fuerza de las pasiones, los miedos, que siguen ahí latiendo: desde la soberbia hasta la cobardía o la hambruna, física y espiritual.

Historia de macacos

A partir de estas dos nuevas y sorprendentes entregas, el curso narrativo de Francisco Ayala adquiere un ritmo muy constante, se amplían los motivos, la prosa acuerda tonalidades y afinamientos de una progresiva estilización, pero lo cierto es que el lector asiste durante los siguientes treinta años a sucesivas y ampliadas entregas de un panorama narrativo de un refinamiento inteligente y una honda riqueza como pocos se han dado, en nuestra lengua, en el presente siglo. Es así como en 1955 y en España, en la *Revista de Occidente* y sin excesivos problemas de censura, aparece una nueva colección, la bautizada con el sorprendente título de *Historia de macacos*. Consta de seis nuevos relatos, muy distintos entre sí y poco relacionados con los volúmenes anteriores; no obstante, todos estos relatos poseen en conjunto un sutil denominador común, la frágil y universal debilidad humana, la culpable estulticia, el insondable misterio de las almas. Tal vez algún lector desavisado se haya preguntado, de la narración que da título a la colección, dos cosas: el porqué del plural, ya que a lo largo de la historia sólo aparece un mono, a la sazón el protagonista de la gastronómica apuesta, y la relación que existe entre las aparentemente dos tramas que conforman la novela. A lo primero ha de responderse, creo, sugiriendo que el título no alude tanto a los simpáticos mamíferos africanos como a los estóridos y aburridos habitantes de la tórrida y tropical colonia donde ha lugar la acción; en pocas palabras, el título en plural metaforiza sin duda la infrahumanidad de los personajes del mismo. A la segunda pregunta se ha de responder con unas palabras del narrador cuando explica la expectación que causa la apuesta y el olvido consiguiente del planchazo viril que provocó la confesión de Robert y su «mujer»: «Mas, no hay duda: a la manera de esos enfermos que solo abandonan una obsesión para desplegar otro síntoma sin ninguna relación aparente, pero que en el fondo representa su exacta equivalencia...» Es decir, glosemos, como si el propio narrador nos advirtiera de que el tema de su relato no es las repercusiones en la colonia del descubrimiento en Rosa no de una ferviente y sucesiva amante sino de una aplicada prostituta, ni tampoco la fantasmada de Abarca con su apuesta de merendarse un macaco, sino antes bien las estúpidas reacciones que ambos hechos provocan en una sociedad corrupta, dominada por la molicie y el excesivo calor en la sesera. Añádase a ello, como vínculo de unión entre ambas historias, que con las ganancias de la apuesta Abarca sale en busca de Rosa y se la encuentra casada de verdad con Robert, con lo que restituye en la colonia, aunque sea siquiera retrospectivamente, el perdido «honor» de machitos

adúlteros, ya no más engañados por la planificada frialdad mecánica de una meretriz y su compinche.

Técnicamente, *Historia de Macacos* es un prodigio de perspicacia narrativa, tanto por el uso de la primera persona elusiva, fundamental para posteriores entregas, como de la temporalidad: obsérvese solo que la historia, en una pirueta técnica de considerable dificultad, está escrita en presente narrativo desde el que se abarcan, evocadoramente, los distintos sucesos que han socavado la paz tórrida de aquellas lejanas latitudes. El narrador describe, recuerda y proyecta luego hacia adelante los distintos sucesos, en un sabio entrecruce de saltos hacia atrás o hacia delante, con lo que la narración se tensa sobre un eje dramático no necesariamente lineal, sino afectivo. Por lo que respecta al uso de la primera persona, como en *Muertes de perro* o *El fondo del vaso*, notamos cómo el protagonismo más o menos espectador, más o menos ajeno a los hechos, del narrador hace alentar la sospecha y la desconfianza en los lectores, se intuye que hay una fundamental falta de veracidad en lo que se relata, por ansias de autojustificación, para no desvelar miserias propias o ajenas, o por mero subjetivismo tendencioso. Es más, se puede arribar a un punto en que el lector, ayudado con extrema sutileza por el autor, llegará sin duda a contradecir y desenmascarar al narrador. Un cuento, en fin, para leer con morosidad y delectación, para disfrutar con una media sonrisa siempre abierta entre los labios.

Insisto que, sin poder determe en todos los textos, llamaré la atención entonces sobre otros dos títulos de este libro, intensos en su aparente trivialidad, al borde de la tragedia sin perder la compostura, ambos unidos por la casualidad del reencuentro entre viejos amigos: el primero se titula precisamente *Encuentro*, cuya acción se desarrolla en Buenos Aires, escrito en una omnisciente tercera persona, relata el tropiezo de dos antiguos colegas de pandilla; ella, violenta, desea zafarse cuanto antes de su amigo, al que responde con evasivas: se ve que no le va bien en la vida, al final no se casó con su novio, un chico apuesto y millonario, sino con un camarero. La trivialidad de su conversación se nos ofrece en contrapunto con el monólogo interior de ambos, la verdad de lo que, tras tantos años, ambos piensan el uno del otro y, de rebote, sobre sí mismos: realidad escondida que desenmascara la aparente verdad de lo que, testigos del encuentro, escuchamos. Pequeña obra maestra que ataca de nuevo el tema de la insinceridad en las relaciones humanas, el orgullo, el miedo, los odios contenidos, el rechazo de uno mismo que provoca el alejamiento de los demás.

El segundo cuento lleva un título en inglés, *The last supper*, la última cena: encuentro casual en Nueva York de dos antiguas compañeras de colegio, aquí no habrá diálogo sino monólogo, Sara se limitará a escuchar a Trude, su huida de Europa, su casamiento feliz con un hombre culto y emprendedor, sus éxitos con la invención de un contundente matarratas que lleva por nombre el título del cuento. Nos basta escucharla a ella, nuevo re-

lato en primera persona, filtrado por una tercera impersonal y ajena, para advertir ciertas incoherencias en la felicidad de Trude, la ocasional narradora de sus hitos: de hecho, solo hará falta una pregunta de su interlocutora, Sara, a propósito de su terrible pasado en los campos de concentración nazis (donde murió su hijo y su marido aprendió la técnica de los venenos) para que su aparentemente exitosa amiga esté a un tris de perder la compostura y desmoronarse. Desde la cámara oculta de esa tercera persona imparcial y objetiva que asiste a esa presuntamente inocua conversación de cafetería, Ayala es capaz de revelarnos profundos pliegues del alma humana, dormidos terrores sofocados por la histeria del éxito, miedos atávicos adormecidos con el tráfago de la superficialidad autocomplaciente, sutilezas increíbles de la debilidad humana, de su fragilidad.

Las novelas caribes

Tuvieron que pasar más de treinta años para que Ayala diera a la luz una nueva novela larga. A pesar de la distancia temporal y los cambios en el mundo, es fácil emparentar temáticamente esta novela titulada *Muertes de perro*, publicada en 1958, con la anterior de seis lustros atrás: ambas tratan el tema de la dictadura en un país anónimo. Pero aparte de esas concomitancias en el contenido, poca más relación encontraremos con su juvenil y bisoña *Historia de un amanecer*. *Muertes de perro* elabora magistralmente el tema de los dictadores hispanoamericanos: en un país caribeño dominado por la satrapía de Antón Bocanegra, un historiador inválido, Luis Pinedo, se dispone a hacer acopio de una serie de documentos que den cuenta de las tiránicas vicisitudes de su república, ferozmente esclavizada por el cacique: este narrador se nos declara como imparcial y fidedigno, fiel testigo de los presentes y luctuosos sucesos históricos. Asistimos así, desde su mirada, a la ola de crímenes y traiciones que se suceden hasta el derrocamiento de Bocanegra.

Si ya advertimos en *El hechizado* —relato fácilmente emparentable con esta novela— que la propia disposición laberíntica del texto reflejaba físicamente el contenido de la narración, el caos de documentos usados al albur por Pinedo, el desorden temporal y la dispersión narrativa son imágenes del mismo caos en que sobrevive el país. Ante esta situación, con un narrador que desaparece obligando a su entramado a subsistir por sí mismo, el lector ha de tomar parte activa en el relato, atar cabos, enlazar historias, llegar al fondo de la anécdota, en una suerte de método detectivesco parecido a la resolución de un puzzle: Me explico: en no pocas ocasiones el lector de esta novela escrita por Pinedo tiene la sensación de que se le escamotean datos o de que se le sobrecarga con detalles epidérmicos, con distintas y contradictorias versiones sobre un mismo hecho, de tal suerte que casi siempre ha de rellenar con su perspicacia lo que falta, o evitar que los muchos árboles anecdóticos y prescindibles escondan el bosque de las

causas últimas y las responsabilidades; sucede, pues, con demasiada frecuencia en este libro, que las múltiples versiones sobre un mismo hecho hacen pensar que se nos abruma con datos para ocultar la simple verdad de las cosas, como si sobraran piezas en el rompecabezas. Pondré un solo ejemplo: el suicidio de Rosales, Ministro de Instrucción Pública, se nos relata a través de cuatro documentos tan dispares entre sí como pueden serlo un informe burocrático del embajador de España (personaje con un claro antecedente en *Tirano Banderas*, obra maestra del esperpento narrativo y predecesora en el tema tanto de *Muertes de perro* como de *Señor presidente*, de Asturias, con quienes emparenta), el cinismo impío con que lo narra Requena en su diario, la carta de una abadesa a su prima, cuñada a la sazón del ministro suicida, o, en fin, el relato de María Elena, la hija huérfana, humillada y seducida.

Los documentos, cartas, informes, el diario de Requena, funcionan en la obra como auténticos monólogos interiores, formas de saber la interioridad de los personajes del drama sin caer en la omnisciencia inverosímil, del mismo modo que la técnica del manuscrito permite a Ayala dar cuenta de la abyección moral en que se haya sumido el país, la postración corrupta de toda una sociedad, gracias a la falta de pudor que exhiben los personajes, pues todos ellos escriben amparados bajo la estricta confidencialidad de sus informes, cartas, diarios. Esta descomposición absoluta, fruto de la pérdida de valores morales y del miedo, provoca en estas gentes el recurso a las ambiciones más elementales, al provecho propio caiga quien caiga: al no existir un credo universalmente aceptado, estos seres espectrales y malvados se dejan ir a la deriva. Baste percatarnos de la catadura de Bocanegra, ese fantoche ridículo, letárgico y abúlico, un bufón sanguinario, suspicaz e intolerante que verifica su patriotismo por el consumo feroz y sin tregua de aguardiente nacional.

Como dije arriba, *Muertes de perro* es una obra maestra, también, o además, por la forma en que se usa el tiempo narrativo: al igual que en *Historia de Macacos*, todo ha concluido cuando la novela comienza, y desde esa primera persona de presente se van evocando, cronológicamente, los sucesos más relevantes de la tragedia; para lograr el suspense, el narrador echa mano de una secuenciación más emocional que estrictamente diacrónica, además de lograrlo por la forma perspectivista de elegir o comentar los documentos que van dando cuenta de los hechos. Ayala se sirve de distintos registros lingüísticos, diastráticos y diafásicos, así como de la ironía y el anticlimax. Igual que en la obra precedente, el autor nos ayuda sutilmente a poner en duda las aseveraciones del narrador, personaje que se jacta de imparcial, preservado por su invalidez de la violencia que le rodea, ajeno a la ola de crímenes y ambiciones: el final de la novela nos enseñará a poner en duda esa virginal declaración inicial de principios.

En 1962, con la publicación de *El fondo del vaso*, Ayala nos sorprende con una vuelta de tuerca más en la construcción de su particular y fecundo

universo narrativo. Novela no continuación de la anterior exactamente, pero sí emparentada: comparten ambiente, país, algunos personajes y un cervantino recurso similar al que une las dos partes del Quijote: se critica *Muertes de perro* como una novela publicada y notoria, cuyo autor Pinedo es puesto en tela de juicio por su partidismo y parcialidad. El narrador, José Lino Ruiz, personaje citado en aquella se propone, ante la lectura de tamaño libelo, rehabilitar la memoria del, parece ser ahora, no tan perverso Bocanegra. A pesar de que en el presente narrativo del texto, el país disfruta de una suerte de democracia, vemos en seguida que se sobrevive en similar estado de depravación. Por otro lado, Lino Ruiz, al subrayar la realidad literaria de lo narrado en *Muertes de perro*, consigue que el mundo en ella relatado adquiere una mayor consistencia real, del mismo modo que los personajes, autosuficientes, como independizados del autor a través de estos múltiples filtros, consiguen crear un universo autónomo con verdadero sentido de libertad y responsabilidad para organizar los materiales con los que, casi sin percatarse, van dando sentido y forma a las novelas de Ayala.

Puede decirse que *El fondo del vaso* es el cúlmén de la ambigüedad, tanto por la técnica perspectivista empleada en el juego de narradores, como por el carácter inconcluso y trunco de lo que se narra; recuérdese que Lino Ruiz no es un literato y pide la ayuda y la pluma de Rodríguez para redimir la memoria de Bocanegra; que la segunda parte del texto esconde al autor en la anonimidad de unas noticias recogidas en la prensa, que dan cuenta del asesinato de Rodríguez jr. y de las sospechas sobre su autoría; y que la tercera y última parte es una entrada en la conciencia del preso desde la que asistimos a su torturado presente, su absurdo pasado, su inexpiable culpa, las dudas sobre su inocencia al confrontar su versión con la de la prensa; añádase a ello que en esta novela todas las historias quedan a medias, ni Lino prosigue con su restauración de la memoria de Bocanegra, ni los periódicos terminan por confirmarnos las noticias sobre el asesinato, ni descubrimos al final si Lino es o no culpable, ni el porqué de lo sucedido.

Con la admirable estilización de siempre, volvemos a advertir una vez más que los narradores, gracias al arte elusivo y distanciador de Ayala, no son conscientes completamente de lo que dicen, como si siempre dejaran traslucir mucho más de lo que aparentemente relatan, como si no fueran total y absolutamente poseedores del verdadero y vasto significado de lo que cuentan, con lo que, por consiguiente, la sola lectura entre líneas de estos textos es la que depara un placer infinito a los lectores, conscientes con Ayala, que tan sabiamente lo ha manifestado, de lo difícil que puede llegar a ser el conocimiento de la verdad, llegar, en fin, al fondo del vaso.

Gracias a un estilo sobrio, sin afeites, adelgazado, Ayala vuelve una vez más sobre su tema preferido: la soledad y los afanes del hombre en sociedad. Ese estilo acendrado, depurado, sin concesiones, recompensa al lector atento mediante la riqueza del universo relatado, la ironía, el virtuo-

sismo estructural, la sutileza de las almas descritas. Su visión del mundo deja traslucir la preocupación por la flaqueza del hombre, su cobardía, egoísmo o codicia, causantes de universales conflictos; la culpable estulticia, los remordimientos que, al final, siempre afloran, todo ello cae bajo la aguda mirada de su irónico estilete. Porque la piedra de toque de todo gran estilo es que el lector lo advierta como irremediable, esa mágica sensación de que las palabras se van ordenando solas, como si estuvieran predestinadas de antemano y brotaran ante nuestros ojos en ordenada sucesión, como movidas por un resorte, con la convicción clara de que ese era su sitio desde siempre: a estas alturas de su biografía literaria, don Francisco Ayala ha elevado el listón a lo más alto.

Los nuevos y últimos relatos

Y sin embargo, desde entonces hasta hoy, con una fecundidad y joven madurez envidiable, Ayala ha seguido ofreciendo a sus lectores, a ritmo pausado y constante, sucesivas muestras de su magisterio en las que nuevamente aborda sus temas más recurrentes: en *Un pez*, relato fechado en 1963, se nos esboza con irónica agudeza la crisis existencial que puede provocar la irrupción de un hecho inopinado en una vida muelle y programada para la indolencia abúlica; o en *El prodigio* (1961), el derroche trágico con que se puede desperdiciar una pura inteligencia cuando viene desprovista del mínimo instinto para la acción, tema este, por cierto, la disociación entre inteligencia y acción, que resume perfectamente el leit motiv de su segunda novela, *Historia de un amanecer*.

La publicación en 1965 de *El rapto* nos introduce de nuevo en una historia de raigambre exquisitamente cervantina, se trata ni más ni menos que de la variación sobre un cuentecillo puesto en boca del cabrero Eugenio, en la primera parte del Quijote, capítulo 51, ya recreado también previamente por Azorín en su obra *Castilla*. Ayala conserva para su «novela ejemplar» el mismo nombre del protagonista, Vicente de la Roca, y la emparenta con otro texto cervantino, la novela de *El curioso impertinente*, pues sabe crear un triángulo similar al que allá se forjara entre Lotario, Anselmo y su mujer. Si allegamos a estos datos un artículo del propio Ayala del mismo año, titulado «Los dos amigos» (publicado en *Revista de Occidente*, nº 30, Madrid, 1965) en que analiza los orígenes tradicionales del cuento, tendremos buena parte de los cabos a nuestra disposición. Señalaré aquí tan solo que en la versión de Ayala el interés de la trama se desplaza, como suele ser norma en él, hacia el retrato psicológico de su protagonista: con el rapto no pretendió nunca aprovecharse de la mujer, sino demostrarle a su amigo que las mujeres nunca merecen la pena, por volubles y superficiales: aquí se acentúan las insinuaciones homosexuales que sugería Cervantes en su Anselmo curioso e impertinente, o en el Loaysa de *El celoso extremeño*, otro «lindo» de catadura y porte cercanos al Vicente de Ayala.

La sobriedad con que Ayala trata el escabroso tema, recreación y personal interpretación de varios relatos cervantinos, puede hacernos decir de él lo mismo que Ayala alababa en Cervantes en el citado ensayo: «todo esto, que en un autor de nuestros días sería el centro de interés para cualquier ficción novelesca o dramática, en la obra de nuestro clásico, donde sirve de subsuelo al problema ético que nos plantea, queda implícito.»

El jardín de las delicias

A esta magna colección de relatos, novelas, ensayos, hemos visto añadirse como en estrambote el ya citado volumen que lleva por título *El jardín de las delicias* (1971-1992), proteico y enjundioso puzzle de recuerdos, relatos, retratos, visiones, sueños, cartas, noticias apócrifas... generador, se diría, de un nuevo género literario, clasificado como «inclasificable» por la crítica, cuajado de estampas asombrosas, finísimas reflexiones sobre el misterio desasosegante de los amores imposibles, el paraíso inasible de la infancia, la desazón insensata de la ausencia, el sórdido rencor de los desengaños, la plenitud del instante transido de serena y sencilla belleza... temas todos ellos recurrentes en Ayala, como si cada vez que echa mano de la pluma fuera para ir directamente al fondo de las cosas y de las personas; libro, en fin, moteado de pequeñas obras maestras, verbigracia, *¡Aleluya, hermano! o Tu ausencia*. El libro, cuya barroca estructura presenta una densa complejidad de retablo, consta de piezas muy heterogéneas, escritas en épocas distantes entre sí, cada una de ellas concebidas y redactadas con plena autonomía para, luego, pasar a engrosar este volumen siempre «in progress», verdadero testamento literario del autor, obra de una rara originalidad y bizarra belleza. Un buen número de los textos que pasaron luego a conformar el proyecto fueron escritos antes de 1970, de hecho aparecen reunidos y organizados por el autor como última parte de las *Obras narrativas completas* de 1969 que, para fortuna nuestra, no lo fueron, pues a ellas sucedió la primera edición, en 1971 de este libro que, como dijimos, ha visto desarrollarse y transformarse hasta, literalmente, la fecha misma de publicación del volumen que aquí glosamos, la edición en 1993 de *Narrativa completa*, ya diferente a la inmediatamente anterior versión de *El jardín*, de tan solo dos años antes. Su estructura abierta, y sin perjuicio de unidad orgánica, nos manifiesta que es susceptible de indefinidas adiciones, y responde a la propia concepción del mundo y de la vida humana, así como de la expresión artística que ella trasmite, por decirlo en palabras de su editora Carolyn Richmond.

En un nivel profundo, la pluralidad de voces y visiones quedan hilvanadas por el propio yo del escritor, disfrazado en ocasiones de periodista, como en la serie *Recortes*; en otras la voz narrativa se confía a los diversos protagonistas de las historias; hay veces en que el yo se adelgaza hasta adquirir, por la materia evocada, tonos eminentemente líricos, de una expre-

sión profundamente subjetiva, auténticos poemas en prosa, sin anécdota. A trancos, podemos toparnos también con la voz misma del escritor como autor, que acentúa el carácter metaliterario de su texto, y se permite juzgar sus escritos en un velazqueño juego de espejos que desdobra en tres la personalidad del autor, a saber: la de quien redactó los fragmentos, la de quien los organizó como libro, la del que ahora los juzga como un todo. Como vemos, genio y figura. Otro tanto podría decirse de sus temas, recurrentes, la solidaridad, la soledad, las relaciones del ser humano con su entorno, el arte, la escritura, el anhelo de reintegración en un paraíso, la redención humana, tema que no es sino la otra cara de la moneda del tantas veces tratado por Ayala en su obra de la corrupción moral del hombre: no se dan el uno sin el otro, así lo ha explicitado el propio Ayala con unas palabras que sirven de colofón a este recorrido por su magna obra narrativa: «Yo acepto, como verdad básica del mito del pecado original, la naturaleza corrompida del hombre; pero —cuidado— también admito, y reflejo en mis escritos, la redención. Basta pensar en *El fondo del vaso*, o en aquella nostalgia del Paraíso que diversamente se hace presente en mis obras de imaginación.»

Sin duda que su ángel guardián, el que ha acompañado a Francisco Ayala en su trayecto a lo largo del siglo, ese ángel de Bernini rubio, bello y romano, le está señalando con el dedo las puertas del Edén.