PRÓLOGO

1. Dos novelas complementarias

Se ofrecen en este volumen las dos novelas extensas que el escritor granadino Francisco Ayala –nacido en 1906 [1]– publicó con posterioridad a la guerra civil española. Tras bastantes años de silencio narrativo, éste fue roto por Ayala en 1949, al publicar en Buenos Aires dos colecciones de relatos breves: *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero.* Nueve años más tarde, y también en Buenos Aires, aparece en 1958, *Muertes de perro.* Cuatro años después, en 1962 y en la misma ciudad, *El fondo del vaso.*

Hoy se publican conjuntamente estas dos novelas, por entenderse que entre ambas existe una muy estrecha relación de complementariedad, siendo, en cierto modo, *El fondo del vaso* continuación o, más bien, secuela –el propio autor lo ha apuntado– de *Muertes de perro.*

Con todo, conviene adelantar al lector que esa relación es cosa distinta de la que cabe percibir en novelas como *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona* de Ramón Pérez de Ayala, publicadas ambas en 1923; o en la otra famosa pareja novelesca del mismo autor asturiano, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* aparecidas en 1926. El que esas primeras y segundas partes aparecieran en un mismo año, y el que, editorialmente, se ofrecieran al lector –en los casos de *Los trabajos* y de *El curandero*– como explícitas «segundas partes» de las novelas anteriores, supone un rotundo contraste con el caso que ahora nos ocupa; ya que Ayala, al publicar en 1962 *El fondo del vaso* –Edito-

---

[1] Una breve biografía del escritor se encuentra al frente del *Prólogo* que Carolyn Richmond ha puesto a la edición de *El jardín de las delicias* y *El tiempo y yo* de Ayala, vol. 48 de «Selecciones Austral».

rial Sudamericana, Buenos Aires– lo hizo sin aludir para nada a la novela anterior. Únicamente en la solapa editorial de la citada edición argentina –y no en la portada– se establece una relación con *Muertes de perro,* al señalarse que *El fondo* «se mantiene en el mismo ambiente. En el mismo imaginario país, en la misma sociedad que soportó los desafueros, excentricidades y complejos del dictador Bocanegra».

Quiere decirse que la relación existente entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* es más sutil y compleja que la que pudiera percibirse entre novelas como las antes citadas, en las que su condición de primeras y segundas partes era algo tan explícito como ostensible, editorialmente considerado.

Téngase en cuenta, además, el considerable lapso de tiempo que medió entre la publicación de *Muertes de perro* –en 1958– y la de *El fondo del vaso,* en 1962.

Una primera y segunda parte de una novela que han de leerse como tales, aun cuando sea con títulos distintos, suelen aparecer con escaso distanciamiento editorial, según ocurrió con las antes citadas obras de Ramón Pérez de Ayala. Cuando no es así, es porque no importa demasiado esa continuidad entre dos partes de una misma acción, sustituida por una relación distinta, semejante a la que puede percibirse entre las dos novelas complementarias de Gabriel Miró, *Nuestro padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1925). Son, evidentemente, una primera y segunda partes, pero entre ellas no existe una relación tan estrecha como la perceptible entre *Tigre Juan* y *El curandero de su honra.*

Cuatro años mediaron entre la publicación de esos dos títulos mironianos, como cuatro años transcurrieron asimismo entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso.* ¿Podía pedirse a un lector de *El fondo,* en 1962, que recordase la lectura de *Muertes,* hecha en 1958? Con que recordara el ambiente –y no los detalles–, era suficiente para que ahora, cuatro años después, pudiera introducirse en lo ofrecido en *El fondo del vaso;* habida cuenta de que las primeras páginas de la nueva novela resumían lo sustancial de la anterior.

2. Cervantes y Ayala

Con frecuencia, los críticos que se han ocupado de estas dos novelas de Francisco Ayala han recordado el caso de los dos *Quijotes* cervantinos, el de 1605 y el de 1615; fijándose, sobre todo, en el hecho de que en el segundo de ellos se alude al pri-

mero como a libro publicado ya, muy leído y popular [2]. También en *El fondo del vaso* se alude a *Muertes de perro* como a un libro publicado y divulgado, que se propone refutar el protagonista y narrador de la segunda novela.

Pero más que esta cuestión me interesaba recordar ahora el hecho, tantas veces olvidado por los actuales lectores del *Quijote*, del dilatado lapso temporal que medió entre la aparición de las dos partes. Diez años pueden significar muchos cambios en la vida, en la sensibilidad y mentalidad de autor y de lectores. Con sólo imaginar que uno de aquellos pajes que, según dice Sansón Carrasco en el *Quijote* de 1615, figuraban entre los más entusiastas lectores del de 1605, con sólo pensar –repito– que uno de aquellos muchachos que en el año en que apareció la primera parte contara catorce o quince años, resultaba ya un lector adulto, de veinticuatro o veinticinco años, a la hora de situarse frente al *Quijote* de 1615, se tendrá una imagen adecuada de las muy profundas mutaciones que debieron de producirse en lectores como esos, no inferiores a las experimentadas por el propio Cervantes.

Si me he permitido recordar tan perogrullescas verdades, ha sido para mejor situar el caso de los dos relatos de Ayala, menos abultado que el de los dos *Quijotes* en lo que atañe al tiempo transcurrido entre la publicación de uno y otro, pero, a la vez, más significativo en lo que a diferencia de contenido se refiere.

Pues si en los dos *Quijotes*, pese a las diferencias de tono y de construcción, se repetían unos mismos unificadores personajes, en las novelas de Ayala sólo se mantiene ese «ambiente» común al que aludía la solapa editorial de la primera edición de *El fondo*. Los personajes son nuevos, habida cuenta de que los presentados en *Muertes de perro* murieron todos o casi todos.

---

[2] Andrés Amorós, en su *Prólogo* a las *Obras narrativas completas* de F. Ayala, Aguilar, Méjico, 1969, señala con referencia a la conexión de *El fondo* con *Muertes*: «El enlace con la anterior es múltiple y complejo: Igual que en la segunda parte del *Quijote*, los personajes se refieren a la primera novela como a una obra literaria con existencia real, independiente» (pág. 78). A la relación Cervantes-Ayala ha aludido extensamente Rosario H. Hiriart en su libro *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Madrid, 1972, especialmente en las págs. 11 y sigs., 88 y sigs. –sobre la relación de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro*, conectable con la establecida por Cervantes entre el *Quijote* de 1615 y el de 1605–, 203 y sigs. Con referencia a los relatos breves de Ayala, puede verse, asimismo, mi artículo *Cervantes y Ayala: el arte del relato breve*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 329-330, Madrid, noviembre-diciembre, 1977, págs. 311 y sigs.

3. Novelas abiertas

Con la acumulación de muertes a la que alude ya el título de la primera novela, cabría pensar que la narración quedaba cerrada y sin posibilidad de continuación. Pero, de hecho, *Muertes de perro* resultó ser una novela de muy clara estructura abierta, y tanto que, cuatro años después de su publicación, pudo generar la aparición de *El fondo del vaso* [3].

Y de nuevo cabría remontarse al ejemplo cervantino, si recordamos que en el *Quijote* de 1605 se había dado por muerto al hidalgo, transcribiéndose incluso los seis epitafios que le dedicaron los académicos de Argamasilla. Con todo, el hecho de que Cervantes, en el último capítulo, anunciase, junto con la muerte del caballero, la noticia de una tercera salida que le llevó a Zaragoza, dejaba abierta la posibilidad de una continuación: la del *Quijote* dado a conocer diez años más tarde [4].

Si a Cervantes no le costó trabajo resucitar a Don Quijote, pese a los epitafios argamasillescos, o, por mejor decir, posponer para más adelante la inevitable muerte de su personaje –descrita en las páginas últimas del *Quijote* de 1615–, Ayala se permitió un mayor sarcasmo a la hora de conectar el inicio de *El fondo del vaso* con las últimas páginas de *Muertes de perro*. Hay también una resurrección, más espectacular aún si cabe que la del hidalgo manchego, si pensamos en que, muy cautelosa e ingeniosamente, Cervantes dejaba abierta en el *Quijote* de 1605 la posibilidad de una nueva «salida» de su protagonista.

---

[3] Con referencia a la estructura abierta de estas dos novelas de Ayala, véase lo dicho por Keith Ellis en *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Gredos, Madrid, 1964: «La estructura de *El fondo del vaso* y el método singular e idóneo empleado por Ayala para relacionar esta novela con *Muertes de perro*, nos indican que bien puede seguir su camino hasta completar una trilogía, o una tetralogía, donde se nos descubran nuevos aspectos de este valle de lágrimas, empeorado aún por las humanas flaquezas, enlazando las obras entre sí por medio de este original sistema» (pág. 227).

[4] Sobre este punto véase el reciente *Estudio preliminar* que Juan Bautista Avalle-Arce ha puesto a su edición del *Quijote*, Alhambra, Madrid, 1979, dos volúmenes. En el primero de ellos y en la página 17 se lee: «Una de las profundas lecciones que aprendió Cervantes en el *Lazarillo* fue ésta de las formas abiertas. Porque, bien mirado, el final del *Quijote* de 1605, es un ejemplo clásico de las formas abiertas que abre tantos y tan fecundos interrogantes como el final del *Lazarillo*. La vida de don Quijote ha llegado a su fin natural, por ello "los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, *hoc scripserunt*". Los seis epitafios que siguen son otros tantos testimonios de que don Quijote ha muerto, y de que, por tanto, la novela se ha acabado para siempre; sus formas se han cerrado al máximo. Pero, con extraordinario toque, Cervantes las vuelve a abrir de par en par, cuando expresa la esperanza de narrar la tercera salida del héroe.»

El sarcasmo manejado por Ayala, a la hora de presentar *El fondo del vaso* como «secuela» de *Muertes de perro*, se basa en la resurrección de unos personajes dados por fallecidos en las primeras páginas de *Muertes*, en el capítulo segundo, cuando Pinedo, el narrador, hace recuento de algunos de los muertos en los primeros días de la revolución que derrocó al dictador Bocanegra: «O ¿cómo no suponer, por ejemplo, que al majadero de José Lino Ruiz (Dios le haya perdonado) lo que le costó el pellejo fueron –pues ¡qué otra cosa iba a ser!– sus ufanas series de interminables carambolas en el Gran Café y Billares de la Aurora; y al gallego Rodríguez, sus gramatiquerías puntillosas en las columnas de *El Comercio*?»

Justamente ese José Lino Ruiz, sólo aludido en esta ocasión, y tan de pasada, en *Muertes*, será el protagonista y narrador de *El fondo del vaso;* ayudado inicialmente –en la tarea de corrección de estilo– por el otro supuesto difunto: el gallego Rodríguez.

El sarcasmo se completa y afila, si tenemos en cuenta que quien alude a tales muertos, Pinedo, el narrador de *Muertes de perro*, el que, al final de la novela, estrangula al nuevo dictador, Olóriz, el Pinedito que se diría único superviviente entre tantas truculentas «muertes de perro», será evocado en las primeras líneas de *El fondo del vaso* como realmente difunto, ejecutado tras el proceso que se le siguió por el asesinato de Olóriz.

Con esa inversión de planos –el muerto es quien vive; el que nos contaba las defunciones de tantos y tantos personajes es quien ha muerto– se incia *El fondo del vaso*, enganchándose así a la anterior novela e independizándose a la vez de ella, según Lino va avanzando en la redacción de un texto que, de pretender ser, inicialmente, una réplica a *Muertes de perro*, pasa a convertirse en algo totalmente desligado ya de tal intención.

Se ve, entonces, que las dos novelas de Ayala se relacionan, efectivamente, con los dos *Quijotes*, pero, a la vez, se caracterizan por un muy distinto modo de conectarse entre sí. Imaginemos, a esta luz, una posible continuación del *Lazarillo de Tormes* en la línea de lo que fue la estampa o artículo azoriniano, *Lo fatal*, en que el nuevo protagonista del relato no fuese el mozo de muchos amos, sino uno de éstos, el escudero del tercer tratado, según lo evoca Azorín en esas recordadas páginas de *Castilla*.

Tal procedimiento tendría algo que ver con el manejado por Ayala, a la hora de conectar *Muertes* con *El fondo*. Son, no tanto una primera y segunda parte de una misma novela, como dos relatos complementarios, de los cuales el que funciona como

secuela del otro, se caracteriza por una inversión de planos narrativos tan radical que, de hecho, implica un nuevo punto de vista, opuesto al de la anterior novela.

4. Galdós y Ayala

En el gusto de Ayala por la elaboración de las que hemos llamado «novelas complementarias» pudo influir, y tal vez decisivamente, el ejemplo de Benito Pérez Galdós, sumado al de Cervantes. Así, resulta muy significativo el que Ayala cite conjuntamente a los dos grandes novelistas en su estudio *Los narradores en «Las novelas de Torquemada»*, al decir: «Y así, el recurso de introducir en la segunda parte de éste [el *Quijote* de 1615] como objeto de consideración y discusión la historia de la parte primera, es decir, el libro titulado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, está recogido y sabiamente empleado por don Benito en una obra de su madurez, *Halma* (1895), que, como es sabido, engarza con *Nazarín* y viene a ser en cierto modo continuación y término a las aventuras del también quijotesco sacerdote andante» [5].

Otras dos novelas galdosianas cabría recordar aquí, muy significativas asimismo: *La incógnita*, novela en forma epistolar aparecida en 1888, y complementada luego en 1889 por *Realidad*, relato en forma dialogada, teatral. La muerte de Federico Viera es *La incógnita*. Esta primera novela ofrece, a través de las cartas que, desde Madrid, escribe Manolo Infante a un amigo en Orbajosa, las diferentes interpretaciones –perspectivas– que de esa muerte se han dado, coincidentes las más en presentarla como un crimen. En *Realidad* Galdós nos describe a través de la objetividad del diálogo, de su contextura dramática, la verdadera explicación del suceso: un suicidio. Se trata, pues, de dos novelas complementarias que repiten una misma historia: un drama de adulterio. Es un doble juego perspectivístico: *La incógnita*, visión del problema desde fuera, desde el enfoque social, la opinión pública; en *Realidad*, visión de ese mismo problema desde dentro –desde las almas de los personajes, que conocemos a través de sus palabras, de sus monólogos–, es decir, desciframiento del enigma planteado en la anterior novela.

Con el manejo de estas novelas complementarias, Galdós se convierte en un precursor de algunas técnicas narrativas muy

---

[5] F. Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 73.

actuales, como la manejada por Joyce Cary en su trilogía novelesca, *La boca del caballo, Sorprendida* y *El peregrino,* o la utilizada en el famoso *Cuarteto de Alejandría* por Lawrence Durrell. Cada una de las cuatro novelas –*Justine, Balthazar, Mountolive, Cléa*– supone una perspectiva distinta de unos mismos hechos y personajes. La clave perspectivística del conjunto vendría dada por aquel pasaje de *Justine* en que ésta, en casa de la modista, se ve reflejada en varios espejos simultáneamente: cinco imágenes distintas de la misma persona –dice Justine–. Si yo fuese escritor, intentaría describir así a un personaje, en una especie de visión prismática [6].

De manera semejante, en las dos novelas complementarias que son *Muertes de perro* y *El fondo del vaso,* resulta obvio que una es la visión que del dictador Bocanegra se ofrece, a través del relato hecho por Pinedo, y otra, muy distinta, polarmente opuesta, la que se insinúa, por boca de Lino, en *El fondo del vaso.* ¿Cabe imaginar algo más interesante que lo ensayado por Galdós en *Realidad* y *La incógnita,* y ampliado luego, en muy barroca versión, en el *Cuarteto de Alejandría:* el ofrecer una visión prismática de un mismo o unos mismos personajes? «Tal cambio de óptica –señala R.-M. Albérès– contiene en sí mismo su interés. ¿No se desearía, en *À la recherche du temps perdu,* leer una carta de M. de Charlus donde él describiese, desde su punto de vista, al narrador Marcel?» [7].

Todo desplazamiento del punto de vista o de los puntos de vista puede, de hecho, suponer una nueva novela, un nuevo drama, incluso. Recuérdese como ejemplo significativo en el teatro inglés contemporáneo, el alguna vez llamado *anti-Hamlet,* la obra de Tom Stoppard *Rosencrantz y Guildenstern han muerto,* en la que dos personajes secundarios del texto shakespeariano pasan a convertirse en protagonistas de un nuevo drama.

Algo de esto, en otro plano y con otras intenciones y resultados, ocurre en las dos novelas complementarias de Ayala que estamos presentando. Un personaje de *Muertes de perro* tan secundario que sólo merece una despectiva mención de pasada, referida a su muerte, José Lino Ruiz, pasa a convertirse en protagonista y narrador de *El fondo del vaso.*

---

[6] Sobre esto véase mi libro *Estructuras de la novela actual,* 3.ª ed., Planeta, Barcelona, 1975, pág. 167.

[7] R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman,* Albin Michel, París, 1966, pág. 107.

5. «El fondo del vaso», secuela de «Muertes de perro»

En un principio, a la vista de las primeras páginas de *El fondo del vaso,* redactadas por Lino con la colaboración del «gallego Rodríguez», creeríamos estar ante una réplica de *Muertes de perro,* que va a repetir una misma historia desde un ángulo distinto, orientado a ensalzar la figura del dictador Bocanegra, tan innoblemente presentado en la novela anterior. Si el relato emprendido por Lino se hubiera movido en esa dirección –un *anti-Muertes de perro*– estaríamos ante un caso de novelas complementarias (por oposición), parecido a los citados líneas arriba.

Pero la *complementariedad* que las dos novelas ofrecen es de signo distinto, por cuanto la historia de la dictadura de Bocanegra sólo es recordada pero no repetida –desde un diferente punto de vista– en *El fondo del vaso.* Se mantiene el ambiente –el propio de una imaginaria república centroamericana–, pero no las circunstancias ni los personajes. No son, pues, *Muertes* y *El fondo* la cara y la cruz de una misma moneda, como pudieran serlo *La incógnita* y *Realidad;* ni tampoco su estructura dual es totalmente allegable a trípticos o cuartetos novelescos como los antes citados de Joyce Cary o de Durrell.

La *complementariedad* viene dada ahora por el carácter de *secuela* que *El fondo* presenta, referido a *Muertes de perro.* Puede funcionar, de hecho, como una segunda parte. Pero también pueden leerse una y otra novela como obras independientes. ¿Ocurre lo mismo con los conjuntos novelescos de Cary y de Durrell, o con las antes citadas obras de Galdós? No del todo, pues *La incógnita* exige la lectura de *Realidad* para su cabal desciframiento; de manera semejante a cómo en el conjunto novelesco de Durrell, la lectura incompleta del mismo equivaldrá a una también incompleta captación del efecto total, del musical entramado buscado por el autor [8].

---

[8] El propio Durrell dijo de su conjunto narrativo, considerado como una sola novela: «Pues bien, esta novela es una danza cuatridimensional, un poema de la relatividad. Por supuesto que, idealmente, habría que leer simultáneamente los cuatro volúmenes, como digo en mi nota al final, pero, como no tenemos lentes cuatridimensionales, el lector se verá obligado a hacerlo imaginativamente, adicionando el tiempo a las otras tres partes restantes y reteniendo el conjunto en la cabeza.» (Cito a través de Frederick R. Karl, *La novela inglesa contemporánea,* Lumen, Barcelona, 1968, pág. 65.)

Muy probablemente, el lector que en 1958 leyese *Muertes de perro* no podía sospechar que, cuatro años más tarde, Ayala iba a ofrecerle una secuela de ese relato. Con todo, una vez publicado *El fondo del vaso,* las dos obras quedaron muy sutilmente trabadas, referidas la una a la otra por algo más que un ambiente, unos personajes o unas menudas anécdotas. El propio Ayala ha explicado el alcance de esa *complementariedad* o trabazón.

«Pero es lo cierto que yo no me propuse con *Muertes de perro* escribir un libro contra la dictadura, ni hacer sátira política en ese sentido directo, de igual manera que tampoco me propuse escribir contra la democracia ni satirizarla en la novela subsiguiente. *El fondo del vaso,* que la complementa. Ambas obras se encuentran conectadas por razón del ámbito geográfico-político imaginario (su acción se desenvuelve en la misma república centroamericana) y por razón de varios personajes, que habitan en una y otra; pero ha pasado tiempo, el país ha recibido entre tanto el impulso hacia la prosperidad que en todas partes siguió a la segunda guerra mundial, y vive ahora en régimen democrático. Aunque los mecanismos del poder público no aparecen en *El fondo del vaso* con tanta crudeza en primer plano, muy bien pudieran subrayarse observaciones o sugestiones irónicas indicativas de una supuesta actitud crítica respecto del sistema. La verdad es, sin embargo, que en ninguna de las dos novelas se trata de sistemas políticos sino en la medida en que ellos crean un determinado ambiente cuyas condiciones se prestan para exponer diversamente la condición humana; primero, dentro de la pobreza y bajo la dictadura; luego, en la prosperidad y la democracia. El verdadero tema de esas novelas, lo que en ellas me propongo sustancialmente es una exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables» [9].

Resulta obvio que esa «exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables» guarda muy estrecha relación –y de ahí las «circunstancias variables»– con la estructura *abierta* que presentaba *Muertes de perro,* y que, de hecho, presenta también su secuela, *El fondo del vaso.* Observe el lector que en ésta el desenlace viene dado por el llegar el protagonista y narrador, José Lino Ruiz, tras un implacable autoanálisis, al fondo de su alma, a la revelación de su miserable condición humana, cuando se ve «solo para siempre, solo y pataleando en el fango». Pero, realmente, el episodio que ha conducido a Lino

---

[9] F. Ayala, *El fondo sociológico en mis novelas,* en *Confrontaciones,* Seix Barral, Barcelona, 1972, pág. 141.

a tal situación, a su encarcelamiento, el misterio de la muerte de Junior Rodríguez –que da lugar a tantas hipótesis en la segunda parte de la novela– queda sin aclarar.

Y no es que el desciframiento de tal misterio pueda ser considerado como algo medular en la novela –habida cuenta de que la muerte del Junior sólo funciona en ella como resorte de las sospechas que recaen sobre Lino y que le llevan a la cárcel–, pero indudablemente si a Ayala le interesara alguna vez extraer una nueva *secuela* narrativa de *El fondo*, ese tema no resuelto le ofrecería siempre la mejor apoyatura para, arrancando de él, obtener una nueva narración; de manera semejante a cómo el asesinato que cierra las páginas de *Muertes de perro* –Olóriz, estrangulado por Pinedo– pudo funcionar, luego, como motivo de apertura y de justificación de *El fondo del vaso*.

6. Aproximación a la novela policiaca

Toda esa segunda parte de *El fondo del vaso*, relativa a la muerte del Junior Rodríguez y las diferentes interpretaciones de la misma a través de otras tantas crónicas periodísticas, comunica a la novela una cierta tonalidad policiaca, no exenta de un deje sarcástico. A ello contribuye, en grado sumo, el retórico y topiquizado lenguaje periodístico de que Ayala se sirve en esas páginas [10].

Como quiera que sea, tales páginas coinciden, en su coloración policiaca, con aquellas otras de *Muertes* que suponían su desenlace; con la diferencia de que en éstas el lector sabía a qué atenerse respecto al asesinato de Olóriz, ya que el mismo asesino, coincidente con el narrador, Pinedo, era quien lo describía [11]. Por el

---

[10] Sobre esto véase el interesante artículo de Thomas Mermall, *La pseudo-racionalidad del discurso en la narrativa de Francisco Ayala*, en el citado número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, págs. 341-346. Fijándose Mermall en la «peculiar ironía» de que el estilo se carga en «un buen número de páginas de *El jardín de las delicias* y en la citada segunda parte de *El fondo del vaso*, observa cómo «al imitar conscientemente la forma y las fórmulas del periodismo barato, el autor recrea artísticamente la degradación social de la palabra y nos ofrece una parodia del "racionalismo institucionalizado" que es la prensa» (pág. 341).

[11] Esta coincidencia –el narrador es justamente el asesino– ha hecho recordar a Germán Gullón el caso de la popular novela de Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, en donde también el narrador en primera persona resulta ser el asesino, por más que tal dato se oculte siempre al lector, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Ayala (véase Germán Gullón, *Degradación y dictadura en «Muertes de perro»*, en el citado número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, págs. 469-476).

contrario, el misterio de la muerte del Junior Rodríguez se mantiene impenetrable, a lo largo de *El fondo del vaso,* con la evidente intención de defraudar al lector que creyera encontrarse ante una típica novela policiaca [12].

Si ese lector ha leído –como es más que probable– *Muertes de perro,* se sentirá doblemente desconcertado, al contrastar el misterio no resuelto de la segunda parte de *El fondo,* con algún otro planteado en *Muertes,* plenamente resuelto y explicado.

No me refiero ya a la muerte de Olóriz por Pinedo, que no supone misterio alguno, sino al enigma del asesinato mismo del dictador Bocanegra, tal y como se da a conocer en el capítulo XVIII de *Muertes* por boca de Loreto. Ésta informa a Pinedo de esos hechos, que ella no conoció directamente, sino a través del relato que de ellos le hizo la propia viuda del dictador, Concha. El enigma viene dado por el hecho de que Concha anuncia a Loreto el crimen antes de que se cometa, ya que el disparo se oye después. Pinedo dice saber la clave de todo esto, puesto que conoce la sucesión y desenlace de todos los pormenores del suceso, contenidos en el manuscrito del asesino de Bocanegra, Tadeo Requena. Lo que ocurre es que Pinedo, en ese capítulo XVIII, no da a conocer tal clave ni a Loreto ni –en consecuencia– al lector. La explicación tardará bastante en producirse. Habrá que llegar al capítulo XXVI para que Pinedo nos lo aclare todo. En cualquier caso, el problema detectivesco queda satisfactoriamente resuelto.

Por el contrario, pese a contener *El fondo* muchas más páginas que las dedicadas en *Muertes* a misterios como el de la muerte de Bocanegra, las sucesivas hipótesis que sobre *El caso de Junior R. a través de algunos recortes del diario capitalino «El Comercio»* se van ofreciendo al lector, dejan sin resolver tal caso, convertido, como bien dice Lino en las páginas finales de la novela, en un «rompecabezas». Del mismo se nos han presentado –y Lino lo recuerda– las «piezas», pero éstas han quedado sin acoplarse y sin obtenerse la solución deseada.

Todo viene a quedar en nada, como muy bien señala K. Ellis,

---

[12] El gusto de Ayala por lo policiaco o pseudoppoliciaco ha sido señalado por algún tan agudo crítico como A. Amorós. Este cree ver en el relato *El regreso* una «técnica algo policiaca (investigación que intenta aclarar un enigma), de laberinto que oculta la nada» (pról. cit., pág. 60). Algo parecido percibe en *Muertes de perro,* a propósito del desorden cronológico que es característico de tal obra: «La novela adquiere así (igual que tantas otras de nuestro siglo) una estructura cercana a la de la novela policiaca» (íd., pág. 69).

con referencia a esta singular novela [13]. Si en ella Francisco Ayala hubiese procedido como el tradicional narrador omnisciente que todo lo sabe respecto a hechos y personajes, no podría haber dejado el «rompecabezas» sin completar, y se hubiese visto obligado a aclarar, ante el lector, el misterio de la muerte del Junior Rodríguez. Pero en las páginas de *El fondo del vaso* referidas a tales hechos, Ayala se contenta con proceder, en cierto modo, como el Galdós de *La incógnita,* aunque sea sirviéndose de una técnica diferente. Con todo, las crónicas periodísticas de *El fondo* equivalen, en cierto modo y de acuerdo con la intención de recoger algo así como la cambiante *opinión pública,* a las cartas que constituyen la estructura de *La incógnita.* También en la novela galdosiana el autor renuncia a la omnisciencia, al evitar su voz y dejarnos oír tan sólo las de los autores de esas cartas. También en *La incógnita,* como en *El fondo,* queda sin descifrar el misterio, sin resolverse el «rompecabezas», en espera de las páginas dialogadas de *Realidad.*

7. Silencios y omisiones

La complicada superposición de *voces narrativas* que se da a lo largo de *Muertes de perro* –fundamentalmente, la de Pinedo, que posee el manuscrito de Tadeo Requena, la de este mismo, transcrita por Pinedo, más otras como las de Loreto, la abadesa del convento de Santo Tomé, la viuda de Rosales, etc.– subraya, con fuerte acento, hasta qué punto le interesó a Ayala evitar su voz propia como narrador, descomponiéndola y refractándola en ese sutil juego de espejos en que van siendo reflejados, con más o menos fidelidad, los hechos constitutivos de la trama novelesca.

Téngase en cuenta, además, que en la reproducción de tales 3

[13] «Así como, en el contexto general de la novela, se advierte un movimiento que va de la intención de obrar, a la apatía y la inercia, las unidades inferiores presentan a su vez un movimiento aminorativo que se establece por medio del anticlímax y la ironía. Cada uno de estos elementos menores comienza con una promesa de actividad y va decayendo hasta quedar en nada. Ruiz abandona su proyecto, iniciado con tanto entusiasmo, de defender a Bocanegra; la investigación del periódico acerca del asesinato de Rodríguez acaba de súbito sin ningún resultado; en cuanto a Ruiz, tras un período de amargo resentimiento por verse encarcelado, acaba reconciliándose con su situación. Y, sobre todo, ese enfermizo modo que tiene el propio Ruiz de imaginarse un cúmulo de situaciones o actos infamantes primero, y su caída después, desde su fuerte revulsión inicial hasta la aceptación inerte de las mismas, constituyen, al final de la obra, la intensificación decisiva de ese movimiento que se despeña hacia abajo» (Ellis, ob. cit., págs. 225-226).

hechos no sólo funciona el efecto deformador de los distintos –y encontrados– puntos de vista, sino también el de las ignorancias y omisiones, el de los rumores, el de los silencios voluntarios, el de las cosas que quedan a mediodecir...

En este punto también Ayala se revela como afortunado seguidor e interpretador de ciertos procedimientos literarios cervantinos. Las omisiones y silencios del autor del *Quijote* se han hecho ya famosos, así como los olvidos reales o supuestos en que incurrió a la hora de publicar la extraordinaria novela. El que sus lectores tuvieran que agradecer al autor –según Cervantes declaró bien explícitamente– no tanto lo que dijo como lo que calló, se ha convertido en una de las más importantes claves con las que entender el amplio repertorio de ambigüedades, sutilezas, reticencias, guiños irónicos, etc., tan inteligente y formidable como para hacer de Cervantes un novelista excepcional.

Ayala aprendió bien esas lecciones, y ello explica que la crítica tienda a buscar una ascendencia cervantina en su gusto por la ambigüedad [14].

Con frecuencia, los propios narradores que, como protagonistas o testigos, escoge Ayala para sus obras, por más que se despeguen de la voz del escritor, no dejan, sin embargo, de transparentarla, al dar fe de la ambigüedad que les rodea y de la que ellos mismos son expresión. Así, el narrador-testigo del relato *Historia de macacos* confiesa:

«¡Qué difícil resulta a veces apurar la verdad de las cosas! Cree uno tenerla aferrada entre las manos, pero ¡qué va!: ya se le está riendo desde la otra esquina. Incluso yo, que –por suerte o por desgracia– me encuentro en condiciones de conocerlo mejor todo, y de juzgar con mayor ecuanimidad, yo mismo tengo que debatirme a ratos en una imprecisión caliginosa. El trópico es

---

[14] Así Ayala, por la pluma del supuesto prologuista de *Los usurpadores* –el propio autor–, señala la ambigüedad de *El hechizado*, como algo perceptible ya en su título (*Obras narrativas completas*, ed. cit., pág. 455). Por su parte Estelle Irizarry en *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Gredos, Madrid, 1971, pág. 31, ha podido decir: «Ayala respeta y elogia la ambigüedad como elemento imprescindible de las grandes obras maestras, con tanta insistencia que se debe tenerlo en cuenta al leer sus obras de ficción.» Muy acertadamente relaciona E. Irizarry el uso de la primera persona narrativa en obras como *Muertes* y *El fondo*, con ese gusto o tendencia de Ayala: «Vemos la insistencia de Ayala en emplear la primera persona en sus narraciones como un esfuerzo consciente por mantener intacta su intimidad; le permite escurrirse de una identificación específica con los múltiples "yos" de sus obras ficticias. Quisiera emular el fenómeno que ha observado en Cervantes –ser transparente y ambiguo a la vez–, transparente y sincero en la visión del mundo aportada en sus obras, y ambiguo en cuanto a su persona y las experiencias vitales que nutren sus novelas» (pág. 201).

capaz de derretirle a uno los sesos. Repaso lo que personalmente he visto y me ha tocado vivir, y –pese a no haber perdido en ningún momento los estribos, cosa que quizá no puedan afirmar muchos otros– me encuentro lleno de dudas» [15].

Lleno de dudas se encuentra también Pinedo en el capítulo VIII de *Muertes de perro,* ante el manuscrito, las Memorias de Tadeo Requena y la actitud de éste frente al dictador Bocanegra, que Pinedo no sabe cómo interpretar: ¿crítica, rencor, admiración? Dos capítulos antes, en el V, la transcripción que Pinedo hace de parte de esas Memorias de Requena, en la parte relativa al ministro Luis Rosales, participa también de un tono muy ambiguo, en el que parecen mezclarse la repulsa y una admiración *sui generis* por tal personaje.

De esas Memorias de Requena sólo conocemos aquello que Pinedo tiene a bien transcribir, resumir o comentar, según los casos [16], quedándonos sin conocer aquello otro que los intereses e intenciones del transcriptor han considerado oportuno omitir o evitar.

En el capítulo VII Pinedo no puede soslayar la admiración que la lectura de las Memorias de Requena va despertando en él, precisamente en función del manejo no tanto de lo dicho explícita, como implícitamente: «En el secreto de sus memorias desliza aquellos comentarios (expresos rara vez, con mayor frecuencia implícitos) que jamás se hubiese aventurado a formular de viva voz.»

A este elogiado juego de *lo expresado* y de *lo implícito,* suma Pinedo el no menos complejo de lo transcrito, lo evitado o lo resumido. De manera semejante a cómo el narrador del relato *El hechizado* dice estar manejando un manuscrito del Indio González Lobo, del cual sólo se reproduce algún breve pasaje, resumiéndose la casi totalidad del mismo, en el caso de las Memorias

---

[15] *Obras narrativas completas,* ed. cit., págs. 779-780.

[16] A título de curiosidad, obsérvese que Pinedo, transcriptor, dice haber corregido las faltas ortográficas que presentaba el manuscrito de Requena, al menos en sus primeras páginas, cuando su autor aún no había completado su educación. Con referencia a ese punto, recuérdese, en otro plano, cómo Cervantes, en *La Gitanilla,* alude al ceceo de Preciosa, pero salvo alguna contada excepción, *corrige* tal rasgo fonético en la transcripción de los diálogos de su protagonista. En la misma o parecida línea, cabría recordar cómo Balzac sí transcribe en *Ferragus* la que él llama «ortographe ignoble» de una carta; en tanto que en *Le cousin Pons* se cansa bien pronto de transcribir el «affreux charabia» en que consistía el lenguaje dialectal del *auvergnat* Rémonencq, *traduciéndolo,* por así decirlo, en francés correcto. (Sobre este punto véase mi estudio *Cervantes, Balzac y la voz del narrador,* en *Temas, formas y tonos literarios,* Prensa Española, Madrid, 1971, especialmente págs. 177 a 182.)

de Requena, Pinedo –y, a su través, Ayala– es capaz de obtener efectos de eficaz economía narrativa, al alternar transcripciones con resúmenes. Así, en ese mismo capítulo VII, escribe Pinedo con referencia al manuscrito de Requena:

«Bajo su manto de habitual frialdad, lo vemos describir, por ejemplo, con fruición perceptible, pero al mismo tiempo con ojo crítico, las incidencias de la primera celebración de la Fiesta Nacional a que hubo de asistir en el séquito de su Excelencia. Se recrea en precisar el orden de la comitiva, la variedad de los uniformes, los distintos pasos y ceremonias, el aspecto de la concurrencia.»

Requena podrá recrearse en todo eso, pero Pinedo no, próximo tal vez a los personales intereses de su creador, Ayala, a quien no parece haberle atraído nunca el excesivo descriptivismo [17].

8. Ironía y autocrítica

Con todo, no es tanto conseguir tales o cuales efectos de *economía descriptiva* lo que lleva a Ayala a manejar una deliberada ambigüedad novelesca, como iluminar –paradójicamente– con ella lo oscuro, confuso y contradictorio de la naturaleza humana.

Así, cuando, en *El fondo del vaso,* José Lino inicia la redacción de una pretendida réplica a *Muertes de perro,* no puede evitar una mezcla de repulsa y de admiración por lo que escribiera Pinedo sobre la muerte de Bocanegra. Lino reconoce que los datos allegados por Pinedo en su escrito pueden ser ciertos, rechazando tan sólo como «falaces» las «valoraciones –por lo demás, casi siempre implícitas–». Se acusa, pues, a Pinedo no de mentiroso, ya que se acepta la veracidad de casi todos los hechos por él

---

[17] Dice, a este respecto, Estelle Irizarry en *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala:* «Como Unamuno, Ayala suprime casi por completo el elemento descriptivo en sus novelas, y así se acentúa la sensación de soledad en los personajes» (pág. 64). Una observación semejante, con referencia a *Muertes de perro,* ha sido formulada por Germán Gullón: «Ayala sitúa la acción de su novela en "un país chiquito, un pobre rincón del trópico", escenario escueto, un espacio exterior carente de paisaje, ni urbano ni rural. Tan sin importancia resulta, que quienes allí habitan ni lo ven [...]. Se trata, a primera vista, de una novela de interiores, y con decir esto es un modo aproximado de señalar, pues tampoco a ellos se les presta atención; a lo que se atiende fundamentalmente es a la atmósfera, al ambiente o clima moral en que los sucesos ocurren» (art. cit., pág. 471).

recogidos en *Muertes* –y digo «casi», porque esa certidumbre falla en casos tan significativos como el suponer Pinedo muerto a José Lino, que ahora escribe *El fondo del vaso*–; se le acusa tan sólo de *valorar* falazmente tales hechos, y eso no de forma *explícita*, sino *implícita*. Con todo ello, resulta que, contra su voluntad, Lino está reconociendo positivos aspectos en el *modo* narrativo de Pinedo; permitiéndose así Francisco Ayala situar ante sus lectores una especie de irónica autocrítica de su labor como novelista, allegable a las que vendrían a ser sus modelos a tal efecto: las manejadas por Cervantes en tantas y tantas páginas suyas, cuando, por ejemplo, se somete a sabia crítica el manuscrito de *El coloquio de los perros* que su autor, el alférez Campuzano, da a leer a su amigo, el licenciado Peralta. Y, desde luego, lo que en el *Quijote* de 1615 se dice del de 1605 por boca, sobre todo, de Sansón Carrasco, constituye el modelo inmediato de la autocrítica realizada ahora por Ayala, al darnos a conocer las reacciones de Lino ante el texto de Pinedo. Si, frente al *Coloquio de los perros*, el licenciado Peralta rechaza la veracidad de la fábula, teniéndolo todo por sueño, delirio o embuste de Campuzano, no dejará, sin embargo, de alabar la invención literaria del mismo.

En el caso de las dos novelas de Ayala el proceso es más complicado, ya que Lino no quisiera alabar nada en el odiado Pinedo, aunque indirectamente, y contra su voluntad, sí lo alabe. Si Lino rechaza el texto de *Muertes* es en función de la «imagen deformada» que ese libro da de su país. Pero Lino reconoce que no es fácil rebatir ni triturar *Muertes de perro:* «Y no lo es porque ese engendro o renacuajo de libro se escurre de entre las manos, y casi no hay manera de cogerlo en renuncio. Casi imposible parece señalar en él falsedades crasas.» Para Lino «lo malo es la selección de los hechos que el atravesado de su autor tuvo a bien recoger, la relación en que los presenta, la luz a que los pone, lo que deja entender y lo que omite. Eso es lo malo».

De nuevo resulta inevitable aludir a los inteligentes silencios cervantinos, a ese pedir al lector que le agradezca no tanto lo que ha dicho como lo que ha omitido. Para Lino no es lo peor de *Muertes* lo que allí cuenta Pinedo, sino lo que omite, lo que silencia.

Cualquier lector de las dos novelas sabe que eso es, justamente, *lo bueno*, lo admirable de *Muertes* y de *El fondo*. Y reconoce, a la vez, la elegancia y sutileza con que Ayala pudo realizar una autocrítica literaria, sirviéndose de un personaje que quisiera «triturar» *Muertes de perro* y que acaba por fracasar en el empeño. La más vieja de las fórmulas irónicas, la del *mundo al*

revés, ha servido a un tan hábil escritor como Francisco Ayala para, desde dentro de sus novelas, poder realizar una muy cervantina crítica de las mismas.

9. El narrador se hace novelista

Pinedo y Lino van elaborando sus escritos, tanto en *Muertes* como en *El fondo,* entre certidumbres y dudas, entre hechos y rumores. Obsérvese, por ejemplo, el capítulo IV de *Muertes:* Pinedo alude al rumor de cómo unos campesinos «habrían intentado castrar al senador Rosales». En el capítulo VI el rumor se verá confirmado y Pinedo apuntará que puede establecer «con precisión satisfactoria el alcance de lo sucedido».

En cuanto a ignorancias, la más sarcásticamente significativa resulta ser la de Lino, con referencia al engaño conyugal de que le hace víctima su mujer, Corina, amante del gallego Rodríguez. Con singular habilidad, y sirviéndose tan sólo de lo que el propio Lino va contando, Ayala es capaz de ir sugiriendo al lector la verdad de unos hechos que tanto tardará en conocer su protagonista, Lino. Cuando, en el capítulo 4, *Un fino obsequio,* Lino tiene un sueño que supone una revelación de los cuernos, piensa ingenuamente que es a Doménech a quien se los pone el gallego Rodríguez. Pero el lector va sabiendo –sospechando– a qué atenerse, y ese sueño supone el paso de *lo silenciado* a *lo mediodicho.* Para mayor sarcasmo, Lino, reflexionando sobre el sueño, viene a darnos algo así como la clave o estructura de la novela que está escribiendo:

«La verdad, pocas veces había oído yo, ni en sueños, tantos disparates seguidos. ¿Qué demonios tenía que ver aquí el gallego Rodríguez, ni por qué había de ponerle los cuernos a Doménech? Y lo curioso es que todas esas absurdideces , dentro de la atmósfera del sueño, parecen ligadas por la más rigurosa lógica. Aunque, de otro lado, tampoco faltan en su trabazón rotos, fisuras, rendijas, saltos y sobresaltos, comparables a los cortes de una película.»

También Pinedo, en diferentes momentos de *Muerte de perro,* tiene conciencia de estar elaborando «un mamotreto crudo y un tanto caótico». En el capítulo XIX promete reelaborar el texto «con más sosiego y en condiciones más normales», ya que en esta primera versión predomina lo caótico y el desorden cronológico.

Del mismo término, «mamotreto», se sirve Lino en el capítulo 5 de *El fondo del vaso,* a la hora de valorar lo que va escribiendo: «Y entre paréntesis, estos cuadernos, si acaso alguien hubiera de leerlos, resultarían un mamotreto monstruoso, informe.»

Pero Lino, de momento, está escribiendo sólo para sí, como reconoce en el capítulo 4: «Y dado que, por otra parte, escribo exclusivamente para mi propio recreo, tampoco necesito yo, lector secreto y único de mi propia obra, apelar a los servicios de la imaginación cuando me bastan los de la memoria.»

Algo semejante apuntaba Pinedo, en el citado capítulo XIX de *Muertes,* al no importarle demasiado el desorden de lo que escribía, ya que tales «papeles no son sino un ejercicio, como el de los músicos cuando templan sus instrumentos, o a lo sumo recolección de materiales, borrador y anotación de detalles para no olvidarme luego de lo que se me ocurre y debo retener. Por lo demás, sólo yo tengo que manejarlos».

Sin embargo, en el capítulo XXII, Pinedo caerá en flagrante contradicción, al dirigirse a los posibles lectores de lo que está escribiendo: «Como podrá advertir en seguida el avisado y discreto lector.»

Esto es así porque, tal vez contra su voluntad y sin proponérselo, Pinedo y Lino acabaron por convertirse en escritores, en narradores, en novelistas.

Ni Pinedo ni Lino eran originariamente escritores profesionales, pero, según van redactando sus memorias, acaban por comportarse como tales. Ya en el capítulo X de *Muertes de perro,* al ir transcribiendo o resumiendo Pinedo las memorias de Tadeo Requena, nos informa del odio y, a la vez, de la envidia que tal personaje suscita en él. Lo que odia y envidia Pinedo en Requena es el «poder corrosivo de una mirada que volatiliza, disipa, vacía, corrompe, destruye, en fin, todos los objetos donde se posa».

Tras ese repertorio de rasgos negativos se adivina el involuntario elogio de unos poderes no alcanzables por todos; aquellos poderes propios de un gran novelista, capaz de actuar sobre su entorno de forma tan personalizadora –en su transcripción– como parece hacerlo Requena. Si Pinedo envidia en él tal «poder corrosivo», quizá sea por sentirse carente de él, mero transcriptor de documentos, cartas o escritos ajenos. (Y, sin embargo, Lino destacará como lo más malicioso en el *hacer literario* de Pinedo, la manipulación de tales elementos.)

Por el contrario, Lino nos deja oír su voz en *El fondo del vaso,* con la sola excepción de la breve segunda parte, dedicada a las crónicas periodísticas sobre la muerte de Junior Rodríguez.

El caso de Lino es aún más significativo que los de Requena o Pinedo, por cuanto la desconfianza que este nuevo narrador siente ante su condición de tal, es tanta que le lleva, en principio, a servirse de la orientación y ayuda del gallego Rodríguez, como hombre avezado en tales menesteres. Creeríamos estar, entonces, ante dos autores, pero la verdad es que la participación de Rodríguez es mínima y se reduce, según declaración de Lino, a solo el párrafo inicial que abre *El fondo del vaso*. El resto corresponde a la personal escritura de Lino, que éste va elaborando solo para sí, como un borrador susceptible de las posteriores correcciones que en él pudiera introducir Rodríguez.

Tales correcciones no se producen y lo único que *El fondo del vaso* debe a la pluma de Rodríguez es el comienzo del libro, caracterizado por «el estilo suntuoso, recargado y digno». En lo que al resto afecta, Lino se limita a poner en práctica el consejo dado por Rodríguez de que escriba tal y como habla. Cuando, según avanza en la redacción de esas páginas, Lino se da cuenta de que ha abandonado la pretensión inicial de crear un *anti-Muertes de perro*, se siente ya dominado –como por una droga– por el vicio de escribir por escribir. Y según va haciéndolo, Lino va convirtiéndose en un tan ducho novelista que es capaz, incluso, de dar títulos a los sucesivos capítulos de toda la primera parte del libro. (Si no fue Lino quien puso esos títulos ¿a quién atribuírselos?) [18].

En la tercera parte, ya en la cárcel, privado Lino de papel y de lápiz, se limita a analizar mentalmente lo que le está sucediendo, a través de un monólogo interior que hay que suponer transcrito por la omnisciencia de un autor capaz de captarlo y reproducirlo. Lo importante de tal monólogo es que el mismo, literariamente considerado, supone algo así como un esfuerzo que Lino realiza para mantener una costumbre con la que se ha encariñado: la de escribir. Al tener que hacerlo ahora sin lápiz ni papel (como *El jugador de ajedrez* de Zweig, preso, es capaz también de jugar partidas sólo mentalmente), encuentra en esa carencia una cierta y relativa libertad, muy bien apuntada y expresada en el tercer párrafo de ese monólogo interior de Lino:

«Si en esta pocilga inmunda dispusiera yo al menos de papel y

---

[18] A este respecto, dice Monique Joly en su estudio *Francisco Ayala: Ensayo de interpretación de su obra narrativa posterior a la guerra* (en el citado número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, págs. 366-383): «Consta, en efecto, la primera (parte de *El fondo*) de una serie de "capítulos" encabezados por un título que, conforme a antigua tradición literaria, es a la vez aclaratorio y sibilino ("Muertos y vivos", "La bofetada", "Las bellezas", "Un fino obsequio", "La gestión oficiosa").»

un lápiz, trataría de forzarme a ordenar las ideas; digo que continuaría, en fin, con la costumbre adquirida (una buena costumbre higiénica) de emborronar cuadernos, aun a sabiendas de que inevitablemente... Sí; para encajar dentro de formas legibles las agradables sutilezas de la divagación insensata, uno tiene que falsificarlas: la retórica se le impone. Pero quizá la retórica sea de todas maneras ineludible para mí, como una consecuencia más del pecado original–... Así, cavilando, *compone.* Eso es: compone. ¿Hay acaso retórico mayor, por otra parte, que el sentimiento mismo? Cuanto más sincero y hondo, más retórico.»

Quiere decirse que Lino se ha convertido ya en un escritor tan hecho a su oficio, como para considerarse incapaz de ofrecernos un *monólogo interior* que sea una pura y caótica transcripción del *fluir de su conciencia,* a la manera de los manejados por Joyce en *Ulysses.* Lino no puede evitar la presencia de la retórica, la infiltración de los *tics* que, como escritor, ha ido adquiriendo, la invencible tendencia a *componer,* aun a sabiendas de que no es posible fijar por escrito la *composición* resultante.

El juego literario a que se ha entregado Ayala en *El fondo del vaso* no puede ser más sutil y expresivo, sobre todo, si pensamos que el proceso por virtud del cual Lino va convirtiéndose en un escritor –y en un escritor que, en la cárcel, no puede escribir, y sí sólo *componer mentalmente*– es, en cierto modo, paralelo de ese otro profundo proceso por el cual el «majadero» Lino –así lo veía Pinedo al darle por difunto en *Muertes de perro*–, el grotesco personaje al que pone los cuernos su ex amigo Rodríguez, se va transformando en un ser efectivamente caído, fracasado, hundido «en el fango» de su miserable condición humana, pero, a la vez, nunca más digno y compadecible que cuando se ve así. En esa última parte de *El fondo del vaso,* el lector se ve obligado a aceptar el nuevo tono en que Lino se expresa, a tomar en serio al personaje, a compadecerse de él [19].

Lino es capaz de transmitirnos, él mismo, a través de su monólogo interior, lo profundo y patético de ese proceso, coincidente

---

[19] Así considerado, José Lino Ruiz me trae al recuerdo a algunos de los más característicos personajes de Leopoldo Alas, *Clarín;* en cuya obra narrativa abundan tanto las pobres y grotescas criaturas que, sin embargo, en algún momento dado son capaces de cargarse de dignidad y de una cierta grandeza. Pienso, por ejemplo, en el Bonifacio Reyes de la novela *Su único hijo,* nunca más grande ni más patético que en el momento de su máxima humillación y miseria, cuando, en las páginas finales de la obra, descubre el adulterio de su mujer –al igual que Lino en *El fondo del vaso*– y el hecho de que el hijo que está bautizando no es, posiblemente, suyo.

con el otro: el de su sabiduría novelística. Observe el lector de *El fondo del vaso* lo que ocurre en esas páginas finales, cuando Lino se da a imaginar el porqué su esposa se decidió a ir a la cárcel y a contarle toda la historia de su adulterio. Lino, entonces, empieza a imaginar las lucubraciones y razones que pudieron llevar a su mujer a tal confesión, reproduciendo incluso –mentalmente, por supuesto– el monólogo interior que pudo tener Corina. Lino se cuida bien de advertir –de advertirse a sí mismo, su único oyente o *lector mental*– que el tal monólogo es pura atribución suya, sin obligarnos a aceptar que el mismo se dio tal y como él lo transcribe: «prosigue razonando Corina en el monólogo que le atribuyo».

No cabe duda de que con tales *atribuciones, imaginaciones, invenciones,* Lino se ha convertido en un apasionado novelista. A esto parece haber llegado desde su inicial y pronto abandonado proyecto de escribir un libelo contra otro libelo, un *anti-Muertes de perro.* Desde un planteamiento político Lino ha evolucionado hacia lo doméstico o miserablemente humano, marcando así las dos novelas de Ayala muy precisamente esas dos zonas complementarias a que vengo aludiendo; servidas una y otra por dos tan circunstanciales escritores como lo fueron Pinedo en *Muertes* y Lino en *El fondo.* El primero se limitó a transcribir la crónica de un período político y nacional muy agitado. El segundo acabó por quedar encerrado en la crónica de su propia vida, de sus personales miserias, abriendo así, paradójicamente, una nueva dimensión y marcando, a la vez, un enlace y una diferencia con la novela anterior.

10. Ayala, Valle-Inclán y Miguel Ángel Asturias

Un enlace y una diferencia. Entre las grandes habilidades de Ayala como novelista hay que reseñar, precisamente, ésa: haber sabido extraer de *Muertes de perro* otra novela que es, a la vez, complemento y contraste con referencia a la anterior, en virtud del ya comentado desplazamiento de lo político por lo doméstico, dentro de un mismo y mantenido ambiente.

Con todo, la sugestión del tema político como eje de *Muertes de perro* fue tan grande que pudo atraer a su órbita una novela que no era exactamente el revés de la medalla –hacer de Bocanegra un añorado gobernante, en vez de un execrable tirano–, sino tan

sólo una exploración en profundidad de un tema –no político– presente ya en la novela anterior. El que en *Muertes de perro* tal tema –la condición humana– estuviera vinculado a la imagen, más o menos esperpéntica, de una dictadura hispanoamericana, trajo como consecuencia el que, desde 1958, se configurara como casi un inesquivable tópico de la crítica, el relacionar *Muertes de perro* con *Tirano Banderas* de Valle-Inclán y con *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias.

Nadie mejor que el propio Ayala ha sabido ponderar y aclarar el alcance de tal relación. Reconociendo Ayala lo mucho que la misma le honra, pudo, sin embargo, en las páginas de *El fondo sociológico en mis novelas,* marcar las decisivas diferencias entre las tres obras. Ayala insistió en lo radicalmente distinto de su lenguaje novelesco en *Muertes,* comparado con los de las novelas de Valle y de Asturias [20].

Con todo, resulta fácil entender el porqué de esas aproximaciones literarias, si se considera que, pese a las diferencias establecidas por el propio Ayala, hay en *Muertes* y en *El fondo* una fusión tal de lo trágico y de lo grotesco [21], que permite y justifica el establecer algunas de esas relaciones. Y la verdad es que éstas pudieran ampliarse a algún caso más que el de Valle-Inclán. Si las que Germán Gullón llama «reglas del juego esperpéntico» parecen basarse en la fusión de lo trágico y lo grotesco, habría que convenir en que Ayala gusta, efectivamente, de tal fusión, así como de aquella otra en que lo trágico se ve sustituido por lo épico –lo que, en estricta preceptiva aristotélica, casi equivale a un *tanto monta, monta tanto*–. Recuérdese, a este respecto, cómo el narrador-testigo de *Historia de macacos* –un relato breve que la crítica viene considerando como un muy directo anticipo de *Muertes de perro*– nos informa, en las primeras líneas, del que pudiera ser tono característico de su escrito: «Si yo en vista de que para nada mejor sirvo, me decidiera por fin a pechar con tan inútil carga, y emprendiera la tarea de contar los fastos de nuestra colonia –revistiéndolos acaso con el purpúreo ropaje de un poema heroico-grotesco en octavas reales, según lo he pensado alguna vez en horas de humor negro– tendría que destacar

---

[20] Véase el citado ensayo *El fondo sociológico en mis novelas* y la *Conversación* con A. Amorós en *Confrontaciones,* ed. cit., págs. 43-44 y 133 y sigs.

[21] A ello alude Germán Gullón, al considerar que, por su lenguaje y estilo, la obra de Ayala se sitúa «en una tradición novelesca que tiene en Valle-Inclán su exponente más caracterizado. La fusión de lo trágico y lo grotesco, según la manera de Valle, se da en *Muertes de perro* con una precisión que permite decir que al escribirla acepta Ayala las reglas del juego esperpéntico» (art. cit., pág. 470).

aquel banquete entre los más señalados acontecimientos de nuestra vida pública» [22].

Obviamente, ese narrador no nos presenta ningún *poema heroico-grotesco en octavas reales* –a la manera de los que tan característicos fueron del Renacimiento y del Barroco, verbigracia, *La Gatomaquia* de Lope de Vega–, sino un simple relato en prosa deliberadamente pedestre; pero aun así, el tono *heroico-grotesco* al que se alude en esas primeras líneas, es el que va a definir la obra, como en cierto modo definirá también tantas páginas de *Muertes de perro* y aun de *El fondo del vaso.*

II. LA NOVELA COMO TRAGICOMEDIA

Pero, apurada la cuestión, más que ante unos *poemas heroico-cómicos en prosa,* estaríamos, simplemente, ante unas *tragicomedias.* El gusto de Ayala por tal modalidad ha sido señalado no sólo por la crítica [23], sino también por el propio autor, a través, por ejemplo, de alguno de sus personajes. Así, en el capítulo 3 de *El fondo del vaso,* José Lino comunica a Doménech el posible casamiento de Candy con el hijo de Rodríguez: «Conociendo algo de su ambiente doméstico, fácil resultaba comprender que Doménech temblaba ante la perspectiva de inmensas latas, tragedias ridículas, frases heroicogrotescas que sin duda le aguardaba oír en el caso de que por ventura saliera cierto mi pronóstico.»

Esas expresiones de Lino –*tragedias ridículas, frases heroico-grotescas*– parecen definir justamente el tono de *El fondo del vaso.* Por eso, al final de la novela, cuando Lino en la cárcel apura las heces de ese *fondo,* llega a la siguiente significativa conclusión: «No hay remedio: esta vida es una comedia de las equivocaciones; un drama de las equivocaciones; una tragedia; una tragicomedia.»

---

[22] Ayala, *Obras narrativas completas,* pág. 761.

[23] Así, A. Amorós, a propósito de la primera novela que en 1925 publicó Ayala con el título de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu.* «En esa combinación de lo serio y lo cómico –dice Amorós–, que constituye la base de esta *Tragicomedia,* hay numerosos indicios que apuntan a una larga tradición literaria española. La tragicomedia es por sí misma un género especialmente cultivado en España» (pról. cit., pág. 27). Y a propósito de los relatos breves *The Last Supper* y *El encuentro* indica el mismo crítico: «La moralización por la vía de la tragicomedia: este es el camino que recorrerá en sus grandes novelas» (íd., pág. 67). Entre esas grandes novelas, *Muertes de perro* supone, para Amorós, el caso más significativo de *tragicomedia a la española:* «Ayala vuelve así a enlazar con *La Celestina* y el *Lazarillo,* con Quevedo y Valle-Inclán» (íd., pág. 89).

(El proceso de literaturización que, como consecuencia de su *escribir por escribir*, ha afectado tan intensamente a Lino, es el que le lleva a manejar esa efectista gradación en la que, partiendo de una culta referencia a un texto shakespeariano –la *Comedia de los errores* o de *las equivocaciones*–, se llega, paso a paso, al *clímax* que sirve ya para definir un tono y una especie literaria: *una tragicomedia*.)

A la vista de todo esto, parece legítimo relacionar el gusto de Ayala por *la novela como tragicomedia*, con la tesis de Ortega y Gasset expuesta en las *Meditaciones del Quijote* (1914).

«La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela siquiera sea como el perfil sutilísimo que la limita. Por esto, yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina:* tragicomedia. La novela es tragicomedia. Acaso en la *Celestina* hace crisis la evolución de este género, conquistando una madurez que permite en el *Quijote* la plena expansión» [24].

Si se recuerda ahora que en 1925 –en el mismo año en que Ortega publicó sus *Ideas sobre la novela*– apareció la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* de Ayala, y que éste comenzó a colaborar por entonces en la *Revista de Occidente*, incorporándose, pues, al «grupo intelectual formado alrededor de Ortega y Gasset» [25], se verá hasta qué punto resulta significativa la compartida concepción de *la novela como tragicomedia*. Considérese, también, que, por esos años, Ramón Pérez de Ayala llegó a la misma concepción. Se diría, entonces, que la imagen de *la novela como tragicomedia* llegó a conformarse como poco menos que un rasgo decididamente generacional [26].

12. Los recursos tragicómicos

Si una novela es una *tragicomedia* –y el título mismo de la obra en cuestión puede anunciarlo ya, tal y como Ayala lo utilizó en 1925–, es fácil entender el sentido y alcance de no pocos recursos manejados por el novelista, en orden a conseguir justa-

---

[24] J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1946, pág. 397.

[25] A. Amorós, pról. cit., pág. 10.

[26] Sobre esto véase *La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega*, págs. 161 a 170 de mi libro *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Gredos, Madrid, 1963.

mente esa tonalidad: la tragicómica. Tales recursos son tan variados y complejos, que resultaría imposible –o, al menos, inoportuno– intentar reseñarlos aquí.

Contentémonos con indicar algunos de los más evidentes, más fácilmente captables por cualquier lector de *Muertes de perro* y de *El fondo del vaso.*

En primer lugar –y en conexión con lo recién apuntado, a propósito de la primera novela de Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*– están los títulos mismos [27]. Con referencia al de *Muertes de perro,* resulta muy significativo lo que dice Lino, al iniciar la redacción de *El fondo del vaso.* Recuérdese lo antes apuntado sobre la irónica fórmula del *mundo al revés,* manejada por Ayala en esas páginas en que se recoge la postura negativa de Lino frente al escrito de Pinedo. Así las cosas, no puede sorprendernos que Lino hable del «absurdo título de *Muertes de perro*», o de «título torpe e impropio». Evidentemente no lo es, habida cuenta de los muchos y atroces crímenes que en la novela tienen lugar, y del papel que en ella desempeñan varios perros, muerto uno violentamente –a manos de Requena– y como si de un ser humano se tratase: ahorcado. Si un animal puede morir así, hay seres humanos que mueren literalmente como perros; insistiendo una y otra vez Ayala en esas páginas –y también en las de *El fondo del vaso*– en el proceso de animalización, de bestialización, momentánea o perdurable, que afecta a tantos personajes de los dos relatos [28]. Así, el Chino López, encargado de castrar al senador Rosales, se jactará, en el capítulo VI de *Muertes,* de haber hecho con la víctima lo que «solía practicar con becerros y novillos». Para Tadeo Requena la recepción de Bocanegra en la Academia Nacional de Artes y Bellas Letras, equivale a encontrarse «entre los papagayos de la Academia». Durante esa recep-

---

[27] «Ayala ha concedido siempre una extraordinaria importancia a los títulos, al arte (hoy casi olvidado) de titular bien una obra» (Amorós, pról. cit., pág. 21).

[28] Hacerse cargo aquí de la frecuencia con que Ayala recurre, en su obra narrativa, a este proceso de animalización de seres humanos, equivaldría a alargar excesivamente estas páginas. Por otra parte, la mayoría de los críticos que se han ocupado de Ayala, han tenido ocasión de ocuparse de tal proceso. Así, A. Amorós, en su citado prólogo, señala el caso de *The Last Supper* como «un paso más en el acercamiento del hombre a los animales; luego vendrá la novela *Muertes de perro*» (pág. 65). Por su parte, Estelle Irizarry apunta cómo «La aniquilación de la libertad destruye la raíz de la condición humana, resultando en la degradación del hombre a una condición animalesca. Esto explica en parte el constante empleo de imágenes animalescas a lo largo de la obra ficticia de Ayala». (*Teoría y creación literaria en Francisco Ayala,* pág. 48.) «Una ojeada a los títulos de las ficciones de Ayala revela el motivo animal que está presente en ellas: "Historia de macacos", "La cabeza del cordero", *Muertes de perro,* "Un pez"» (íd., pág. 139).

ción –en el capítulo IX– Bocanegra se queda adormilado «como un cocodrilo al sol». Para Tadeo, Pinedito no pasa de ser un «renacuajo», y el capellán de las monjas de Santo Tomé, «un pobre gato». Pero tal vez el caso más extremoso de animalización que ofrece *Muertes de perro* venga dado, en el capítulo XXII, por las reflexiones que M.ª Elena se hace y apunta en sus cuadernos cuando llega al *fondo del vaso* –como Lino en la segunda novela–, cuando, tras entregarse absurdamente a Tadeo, cae en la cuenta de que «también el fondo de uno es impenetrable»; asociando su humillación de ahora al espanto infantil de su primera menstruación: «Sí, el espíritu estaba allí siempre, para salvar la situación. Pero ¿y cuando el espíritu, de pronto, se rebela también, se sale de casa, se escapa?, ¿y si el espíritu resulta ser también un animal cimarrón, que te desconoce y no obedece a tus llamadas, y te mira, burlesco y extraño, sin ponerse más al alcance de tu mano?...»

Esta sería la cara dramática de ese tan repetido proceso de animalización, manejado, las más de las veces, en clave grotesca. Precisamente esa convergencia de lo grotesco y de lo dramático es la que justifica la concepción de *Muertes de perro,* y también de *El fondo del vaso,* como tragicomedias.

Si los primeros capítulos de la primera de esas dos novelas traen al recuerdo la mecánica y el sentido de las viejas *Danzas de la muerte,* como género que ahora se diría renovado en el ir haciendo recuento Pinedo de los muchos difuntos que la dictadura y la revolución trajeron consigo; el hecho de que entre muertes y muertes se interpole algún episodio de signo cómico marca un contraste y define un tono: el de la tragicomedia. Como ejemplos de esas interpolaciones cabe citar, en el capítulo VIII, la del cuento o apólogo del «perrito impertinente y el ministro celoso», o en el capítulo XI la historia de «El Niño raptado», cuya presencia en el texto hace recordar a su autor, Pinedo, cómo «en medio de los actos de tragedia se intercalaba, de vez de cuando, como en el teatro clásico, algún entremés bufo».

Si el entremés alterna con la tragedia, si el tono cómico se mezcla con el trágico, no puede extrañarnos que, en determinadas páginas de *Muertes* y de *El fondo,* quepa percibir también la peculiar entonación burlesca de la *parodia.* Así, en el capítulo III de *Muertes de perro,* el ascenso de Tadeo Requena, mandado llamar a la capital por su posible padre, el dictador Bocanegra, para integrarlo en el «círculo íntimo» de sus «privilegiados» y convertirlo en su secretario; toda esa historia hace evocar a

Pinedo el drama calderoniano *La vida es sueño* y considerar a Tadeo como un «nuevo Segismundo».

En esta línea, compruébese, en la última parte de *El fondo del vaso,* como Lino en la cárcel, al considerar su caída y la quiebra de la casa comercial que regía, incide casi en la parodia de un viejo y venerable motivo literario: el del *ubi sunt,* el que hiciera famoso a Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre:* «¡Qué importa! La cosa ya no tiene remedio, ni de nada vale lanzar quejas al cielo. Cayó Roma con su poderío eterno; se desmoronó el imperio español; hemos visto naufragar el británico ante nuestros ojos. Y ahora, derribada en el polvo, hundida en el lodo más bien, yace la Casa Ruiz, Almacenes de Ramos Generales.»

Tragedias, entremeses, parodias... La mezcla de tales tonos proporciona a las dos novelas de Francisco Ayala una muy personal condición de *tragicomedias,* un muy complejo entramado de contrastes, por virtud de los cuales se consiguen efectos impresionantes: verbigracia, el ya comentado del perro que es ahorcado como un hombre, o el del hombre que puede morir como un perro.

La primera imagen que de Bocanegra se nos ofrece, en el capítulo III de *Muertes de perro,* corresponde a la escena en que, rodeado por sus más íntimos consejeros (según apunta Requena) «posaba sobre la letrina (o, como pronto aprendí a decir, en el inodoro), y desde ese sitial estaba presidiendo a sus dignatarios» [29].

Tal presentación –el tirano en el retrete– permite establecer un significativo enlace entre la persona y la cosa, marcado por el apellido mismo del personaje: Bocanegra. Así, el propio Ayala en una *Carta literaria a H. Rodríguez Alcalá,* señala: «En *Muertes de*

---

[29] El propio Ayala, en el artículo *Sobre el trono,* ha comentado esta escena de *Muertes* y sus fuentes históricas (véase el citado artículo en *El tiempo y yo,* págs. 301 y sigs., incluido, junto con *El jardín de las delicias,* en el vol. 48 de «Selecciones Austral»). Para Estelle Irizarry, esta escena resulta muy significativa con referencia a la frecuente vinculación que Ayala establece entre los hombres y las cosas: «¿Cómo separar a Antón Bocanegra de su inodoro, o a Pinedito de su sillón de ruedas? Esta dimensión del hombre instalado entre las cosas es esencial en la obra de Ayala y forma el nivel práctico» (*Teoría y creación...,* pág. 93). Por su parte, Ricardo Gullón, al hablar de los *espacios novelescos,* ha recordado esta expresiva presentación del tirano Bocanegra: «Calificar el espacio, entender su función y su coordinación en la estructura es, pues, esencial al esbozar una gramática de la novela [...]. Cuando Francisco Ayala (en *Muertes de perro*) sitúa en el retrete el trono de su tiranuelo, anticipa en la elección del escenario el espacio de abyección total dispuesto para el héroe» (R. Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje,* Taurus, Madrid, 1979, págs. 35-36).

perro el "trono" inmundo donde el dictador se sienta para recibir a sus cortesanos corresponde a la índole de su poder y a su boca, que es también una especie de pozo negro» [30].

Aparte de tal función simbólica, encomendada a la onomástica del personaje, ocurre que la misma trae al recuerdo una posible referencia operística, situable en la misma clave grotesca que Ayala utilizó en otras ocasiones. Así, en el capítulo 5 de *El fondo del vaso*, encontramos como burlesco ejemplo de la ignorancia y de la pretenciosidad cultural de Lino, la alusión que éste hace a «la verdad del apotegma latino que declara: *la donna è mobile*». Tal referencia al más conocido pasaje de la ópera de Verdi, *Rigoletto*, trae al recuerdo otro título del mismo músico italiano, aplicado por Ayala a uno de los relatos recogidos en *El jardín de las delicias*, «Un ballo in maschera».

A esta luz, tal vez no resulte demasiado arriesgado suponer que, al dar nombre y apellido al dictador de *Muertes de perro*, Antón Bocanegra, Ayala pudo recordar al protagonista de otra famosa ópera verdiana: *Simón Boccanegra*. La identidad de los apellidos y la semejanza de los nombres –*Antón-Simón*– parecen prestar plausibilidad a la hipótesis. Aceptarla es tanto como aceptar un nuevo toque sarcástico que sumar a los muchos perceptibles a lo largo de las dos tragicomedias, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*.

12. Ayala, novelista clásico y moderno

Con todo lo expuesto en las anteriores páginas se ha pretendido situar al lector de esta edición, ante dos novelas que, con haberse publicado independientemente y separadas por unos cuantos años, hoy pueden y deben leerse conjuntamente, como formando un poderoso díptico en el que valen y pesan tanto las diferencias como las semejanzas.

Todo cuanto se ha apuntado sobre las conexiones entre una y otra novela y sobre el tono tragicómico que las caracteriza y unifica (una especie de denominador común), tiende a resaltar su complementariedad, así como a poner de manifiesto la maestría técnica que Ayala supo desplegar, a la hora de extraer de *Muertes de perro* una *secuela* novelesca tan considerable como resultó ser *El fondo del vaso*.

---

[30] F. Ayala, *Confrontaciones*, ed. cit., pág. 120.

Vistas conjunta y complementariamente las dos novelas, suponen uno de los logros más notables en la narrativa española de la posguerra, por el admirable equilibrio que en ellas cabe percibir entre lo clásico y lo moderno. Ayala no ha necesitado recurrir, en ninguna de las dos novelas, a ciertos trucos o acrobacias que, para algunos, podrían ser considerados como inevitable tributo que pagar al signo de los tiempos, referido éste al oficio de novelar.

Si hay desorden cronológico en una y otra novela –y especialmente en *Muertes de perro*– éste nunca es gratuito ni funciona, tan sólo, como efectista síntoma de modernidad novelesca. La clara correlación que se establece –por boca del propio narrador, Pinedo– entre lo caótico de las circunstancias sociopolíticas entre las que se mueve, y el sesgo de su propio escrito, es algo perfectamente entendible y aceptable, a la hora de valorar el alcance y sentido de tal desorden cronológico.

Los efectos perspectivistas, la multiplicidad de voces narradoras, de canales informativos de que se sirve Ayala en ambas novelas, quedan, también, más que adecuadamente justificados, como algo que emana de la índole misma de los sucesos narrados, y no como una etiqueta de novedad técnica, artificiosamente sobrepuesta a los mismos.

A Francisco Ayala, novelista, no parece haberle importado nunca el estar muy *à la page* como tal. Y así jamás se ha sentido desazonado por el prurito de introducir en su narrativa, vinieran o no a cuento, algunas de las más espectaculares –y más efímeras, también– experiencias y novedades, manejadas en determinados laboratorios de la novelística contemporánea. Ayala parece haberse atenido a aquellas fundamentales y poderosas novedades que supuso el arte narrativo de Cervantes, estudiadas atentamente, intentando extraer de ellas todas las consecuencias posibles, jugando, musicalmente, a introducir *variaciones* dentro de las técnicas y de los recursos que el autor del *Quijote* supo incorporar al gran arte de la novela moderna.

Con todo, las complejidades técnicas y los refinamientos literarios de que Ayala, narrador, se ha servido, son tantos y tan ricos como para haber promovido, y seguir promoviendo, la mayor atención de la crítica internacional, según lo revelan estudios y libros como algunos de los que se ha hecho mención en las notas que acompañan a estas páginas.

Ello quiere decir que Ayala es un novelista que no sólo no se ha desenganchado de su tiempo, al mantenerse fiel al legado cervantino, sino que, por el contrario, ha sabido renovar el arte de la

novela, sin quebranto de la clasicidad y pureza del género. En esa sabia combinación –lo nuevo y lo clásico– parece residir una de las claves del atractivo que ofrecen unas obras como *Muertes de perro* y *El fondo del vaso.*

Son novelas típicas de un tan riguroso intelectual como siempre lo ha sido Ayala, pero esa condición, ese tono –el intelectualismo, patente, sobre todo, en el peculiar enfoque irónico que presentan tantas y tantas páginas de las dos obras– no ha funcionado aquí como el amo poderoso que exige subordinación en todo cuanto depende de él –incluido, por supuesto, el lector de las novelas–, sino más bien como una, no por escondida, menos perceptible música que parece invitar al lector a ir, justamente, más allá de la letra. En el desciframiento y disfrute de esa música se diría que radica el último secreto de *Muertes de perro* y de *El fondo del vaso.* El lector sabe que tiene que ir más allá de la anécdota novelesca, sabe que, para llegar al *fondo,* ha de asumir, en toda su plenitud, cuanto supone la «exploración» de la condición humana presentada como compleja –y compartible– *tragicomedia.*

MARIANO BAQUERO GOYANES.