

MUERTES DE PERRO (1958-2014): UN TÍTULO Y MÁS

por

Darío Villanueva

Universidad de Santiago de Compostela

Real Academia Española

CONVERSACIONES EN LA FUNDACIÓN FRANCISCO AYALA IV

Granada, martes 11 de noviembre de 2014

Más que justificada me parece esta nueva convocatoria de conversaciones en la Fundación Francisco Ayala por el doble motivo de la localización en la Universidad de Princeton de algunos documentos relevantes y de la publicación de *Muertes de perro* en la colección conmemorativa del tricentenario de la Real Academia Española, cuidadosamente editada y enriquecida por sendos prólogos de Carolyn Richmond y José María Merino.

Quisiera comenzar reiterando en esta sede granadina de su fundación que Francisco Ayala no fue hombre grandilocuente, sino reacio a la solemnidad. Hablaba menos que escuchaba, pero no eran de su agrado las lisonjas ni los encomios. Mostraba siempre una sincera curiosidad por saber de sus interlocutores, siempre que estos tuvieran algo de sustancia que contarle. Y, sin embargo, su presencia imponía. No por su prosopopeya, su protagonismo o su talante sino, simplemente, por lo que era y por lo que representaba. Fue y sigue siendo el escritor al que tuve la suerte de conocer en el que más cabalmente vi encarnada la historia literaria y cultural de España en nuestro azacaneado siglo XX.

Lo conocí personalmente de la mano de Carolyn Richmond –con la que tantos afanes y desvelos literarios comparto– muy a principios de los ochenta, casi treinta años antes, por lo tanto, de su fallecimiento cuando don Francisco, nacido el 16 de marzo de 1906, tenía ciento tres de su edad.

A lo largo de esos tres decenios no fueron pocos nuestros encuentros, y ni siquiera la reiteración de los mismos y la afectuosa simpatía con la que siempre me trató lograron liberarme de la sensación íntima de que estaba en presencia de un testigo vivo de todo el siglo. Don Francisco era para mí, sin que me pareciese nunca conveniente decírselo –o, incluso, dejarlo

traslucir en mi relación con él– un monumento clarividente que, con su voz y sus escritos, me permitía visualizar lo que más me incumbía de la cultura de mi país y de mi tiempo.

Una biografía como la suya constituye en sí misma una obra ingente y admirable, plena de avatares novelescos, de experiencias peregrinas, de vivencias personales e intelectuales incomparables. De todo ello Francisco Ayala escribió –como reza el título de sus memorias finalmente concluidas en 2006– sus *recuerdos* y *olvidos*, pues como memorialista supo también escoger lo que deliberadamente nos velaba. Y, a lo largo de ochenta años, nunca dejó de escribir y publicar, amén de sus páginas autobiográficas, obras de ficción, estudios sociológicos, libros de ensayo o crítica literaria y recopilaciones de sus artículos para la prensa.

Precisamente, su discurso de ingreso en la Academia, titulado *La retórica del periodismo*, versó sobre un tema representativo de una de las facetas de su personalidad. Me refiero a su inagotable curiosidad intelectual hacia todo lo que tenía que ver con la época que le había tocado vivir, no en vano don Francisco, amén de precoz creador de ficciones literarias, fue, como catedrático e investigador universitario, uno de los fundadores de la moderna sociología en el mundo hispánico. No olvida en tal ocasión el magisterio de Ortega y Gasset, que, en palabras de don Francisco, «fue objeto de mis admiraciones juveniles», y entre lo que aprendió de él figura también la aproximación de los intelectuales a la tribuna de la prensa escrita y el aprovechamiento de su enorme poder para difundir las ideas y conformar una sociedad civil más culta y democrática.

Nunca serán gratuitos ni excesivos todos los esfuerzos que se dediquen a comprender en su justa dimensión el aporte que figuras tan ricas y complejas como Ayala representan para la cultura de un país. Sobre todo cuando, como a veces se nos figura que ocurre desafortunadamente en el nuestro, una cierta tendencia a la galbana intelectual nos inclina al fácil encasillamiento. Es como si se nos hiciese cuesta arriba tener más de dos ideas o valoraciones sobre una sola persona. Si la definimos como, por ejemplo, diplomático, no hay lugar para reconocerla como ensayista; si profesor de literatura, no periodista; si letrado del parlamento, no memorialista; si sociólogo, ¿cómo también novelista?

Sin embargo, las primeras manifestaciones de esta faceta creativa de Francisco Ayala fueron muy precoces, al amparo de las ínfulas vanguardistas de los años veinte: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926). Enseguida su talento narrativo

encontrará reiterado acomodo en la forma relato, pero, varios decenios después, el escritor volverá a la novela con dos títulos que van de la mano, *Muertes de perro* (1958), cuyo original reencontrado hoy saludamos, y *El fondo del vaso* (1962).

Si la historia de la literatura española prefiere aplicar preferentemente su atención, en el período de preguerra, a la poesía, la novela será la privilegiada a partir de 1939. Pero entonces la quiebra de continuidad forzada por la guerra produce el efecto indeseable de que las novelas escritas en el exilio permanezcan en una especie de limbo o tierra de nadie. Las historias de la novela española de este período que se van publicando no lo son en un sentido genuino, exhaustivo y unitario. Deberían llevar un título homólogo y complementario al que José Ramón Marra-López puso a su libro de 1963 sobre los novelistas exiliados: *Narrativa española dentro (no fuera) de España*.

Hay unas páginas del máximo interés a este respecto, donde se percibe por lo demás la vocación sociológica de Ayala que daría lugar a la publicación, en 1945, de su *Tratado de Sociología*. Me refiero a su ensayo tres años posterior que se titula «Para quién escribimos nosotros», nacido sin duda de una circunstancia dramática tan especial como la diáspora española de 1939. A Ayala la vivencia histórica de escritor exiliado le sirve para formular una ley rigurosamente fenomenológica y por ello antiidealista: la de que «el ejercicio literario se desenvuelve dentro de un juego de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario; según quién éste sea, así se configurará el mensaje». Poco después, en 1952, Ayala vuelve sobre lo mismo en «El escritor de lengua española»: «Se escribe para alguien, siempre. El escribir implica la existencia de destinatario». Si por aquellos mismos años Maurice Blanchot propalaba una aserción que fue tomada como *boutade*, la de que un libro que no se lee es algo que todavía no ha sido escrito, ideas no muy alejadas de las suyas cobraban en nuestro Ayala toda la fuerza de lo vivido. La autenticidad de la experiencia literaria.

No me cabe duda de que *Muertes de perro* se ha visto desfavorecida tanto por esta marginación de novela escrita fuera de España como por el polifacetismo de su autor, que durante más de treinta años sumamente convulsos para los españoles había interrumpido, *et pour cause!*, su dedicación al género novelístico. Pero se da, en mi opinión, una segunda circunstancia desfavorable que tiene que ver con la calificación subgenérica de la obra.

Efectivamente, enseguida resultará muy socorrido incluir *Muertes de perro* en la serie de las «novelas de dictador», en la tradición hispánica de Valle-Inclán y Miguel Ángel Asturias luego cultivada por numerosos autores, falsilla a la que don Francisco se resistirá como gato panza arriba. A propósito de esta obra suya, escrita ya en los Estados Unidos, en su estancia como profesor de Princeton luego de sus exilios anteriores en Argentina, Brasil y Puerto Rico, Francisco Ayala cuenta una anécdota reveladora. El novelista ubicó esta sátira de la dictadura en una imaginaria república centroamericana para poder así, liberado de cualquier referente histórico concreto, integrar a su gusto datos procedentes de distintos modelos reales. Pues bien, al final de una conferencia suya pronunciada en Nueva York, se le acercó un periodista de Nicaragua, donde Ayala nunca había estado, para sorprenderle diciendo: «Pero ¡qué bien conoce usted mi país! Yo puedo ponerle su nombre real, sin equivocación, a cada uno de los personajes de su novela».

De ese período (1939-1955) del destierro iberoamericano Ayala obtuvo, a lo que se ve, inspiración suficiente como para erigirse en narrador de las miserias políticas padecidas tanto por las repúblicas en las que realmente vivió como por otras a las que ni siquiera había visitado. Y con la anécdota nicaragüense mencionada bien pudo justificar el afianzamiento de una de las nociones fundamentales de su teoría literaria: el papel determinante del lector. Pero como el propio escritor protestó una y otra vez, y José María Merino señala acertadamente ahora en la edición del tricentenario de la RAE (Alfaguara, Madrid, 2014, edición por la que citaré), *Muertes de perro* es sobre todo «una parábola nada complaciente sobre ciertos aspectos de la experiencia social de los seres humanos, y continúa siéndonos útil para reflexionar sobre el poder, sin perder de vista la propia realidad en que nos encontramos inmersos» (página XLII).

Bien lo destaca el propio Ayala en uno de sus ensayos más interesantes, de 1968, que con acierto se incluye en esta edición conmemorativa y se titula «El fondo sociológico en mis novelas». Es allí donde con mayor contundencia rechaza la cómoda atribución a *Muertes de perro* de la condición de «novela política, calificándola de sátira contra la dictadura hispanoamericana o hispana» (página 235). Y donde sugiere a los críticos más despistados que adviertan en esta obra el reflejo de «la decadencia y el desmoronamiento de un orden social de tipo patriarcalista agrario (o ‘feudal’, si así se prefiere) y la crisis provocada por este desmoronamiento desde el triunfo de la revolución que entroniza al presidente Bocanegra hasta la anarquía subsiguiente a su asesinato» (páginas 235 y 236).

Y sin embargo, las historias de la novela social española de la posguerra, que las hay muy buenas, noticiosas y académicamente rigurosas, se olvidan de la obra del pionero de nuestra moderna sociología. La única modalidad de novela social que parece interesar entonces es la que viene de la teoría marxista de la literatura, del realismo socialista, de Gramsci o Lukacs, en sus dos variantes de novela proletaria o antiburguesa, cuando simultáneamente desde el exilio, con *Muertes de perro* y cuatro años después con *El fondo del vaso*, Francisco Ayala planteaba la problemática social de modo hartamente trascendente, en función de la condición humana. Como el propio escritor concluye, «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» (página 242).

Más adelante, en el mismo ensayo, confirmará tal autodefinición a propósito de *Muertes de perro*: el «principal objeto de esta novela» no es otro que «la presentación de la vida humana desde ciertos ángulos en busca de su sentido último» (página 246).

Así, Carolyn Richmond insiste en que «el tema subyacente de toda la obra de invención» de Ayala es el más universal en que pueda pensar un escritor: «la condición humana» (página LI). Y cita los antecedentes inexcusables de la Biblia, Dante, Calderón, Galdós, entre otros que «resuenan, a lo largo de las páginas de la narrativa ayaliana». No se olvida, por supuesto, de dos sobre los que he de volver antes de callarme: Miguel de Cervantes y William Shakespeare, cuyo cuarto centenario luctuoso estamos a punto de conmemorar también.

Por cierto, tomo buena nota de un nuevo atisbo crítico que Richmond hace ahora, porque se ajusta muy bien a la línea del argumento que seguiré para dar cuerpo a mi exposición, que finalmente voy a titular como «*Muertes de perro* (1958-2014): un título y más».

Cuando preparaba la nueva edición, cuya excepcionalidad le debe tanto a sus gestiones con el «curator of manuscripts» de la Princeton University Library Don C. Skemer, Carolyn Richmond leía los cuentos completos de Edgard Allan Poe. En uno de ellos, titulado «Never bet the devil your head», «Nunca apuestes tu cabeza al diablo», que comienza precisamente con una cita en español de un para mí desconocido Don Thomas de las Torres, tomada del prefacio a sus *Amatory Poems*, encontró «un par de alusiones satíricas (y metafóricas) a la raza canina», entre las cuales destaca palmariamente esta: «He was a sad dog, its true, and a dog's death it was that he died». Del protagonista de Poe, un amigo del narrador llamado Toby Dammit, se dice, pues, que era un perro y tuvo una muerte de perros.

A la hora de poner sobre la mesa esta referencia, como una posible cita encriptada por Francisco Ayala desde el propio título de su novela de 1958, *Richmond se cura en salud* advirtiendo que es plenamente consciente de que «en todo caso, no he sido yo la primera, ni seré la última, en *enloquecerme* leyendo alguna obra literaria» (página LXVIII). En lo que voy a decir seguidamente subyace el mismo riesgo que se cierne sobre ese tipo de lectores obsesivos que son habitualmente los críticos.

Por otra parte, a propósito de las citas y de los guiños literarios, me parece oportuno recordar la nota al pie de página que recoge la edición del «Diálogo entre el amor y un viejo» en el volumen de la *Narrativa completa* (Alianza Editorial, Madrid, 1993, página 1069). Consiste en una breve carta de Francisco Ayala a Camilo José Cela, a la sazón director de *Papeles de Son Armadans*, revista que acogió la inicial versión del texto: «Querido Camilo: Ahí te envío esa quisicosa para *Papeles*. Aquellos lectores que nada sepan de Rodrigo de Cota –casi todos, supongo– detectarán en seguida muy sagazmente el carácter autobiográfico de mi *Diálogo*. Los que tengan noticia del ropavejero comprobarán, en cambio, con natural satisfacción, que se trata de un plagio indecente».

Asoma aquí, una vez más, algo que constituye, en mi criterio, el alcaloide de toda la literatura de Ayala. Me refiero, claro es, a la ironía, figura retórica de entre las fundamentales, y profundamente pragmática, por cuanto reclama del lector inteligente la sustitución sistemática del sentido literal por su contrario, pues se quiere decir lo opuesto a lo que se expresamente se dice.

Según Francisco Ayala en su conversación con Rosario Hiriart, en *Muertes de perro* «hay ironías quizá muy difíciles de percibir en una lectura apresurada», y cuando así sea –añadiremos– fracasará la lectura por la negligente omisión de todas las determinaciones implícitas en el texto. Amparado por esta ironía y el sentido lúdico que Ayala supo darle a su literatura por lo demás tan trascendente, y sintiéndome solidario de los enloquecimientos varios que amenazan a los practicantes de la lectura crítica de textos de ficción tan eminentes como los de Francisco Ayala, me atrevo a hacerles partícipes de la siguiente reflexión, en nada ajena al título de la novela que nos ocupa, pero sí extraña a los usos y prácticas de las conferencias académicas. Pido por ello perdón.

De Angelo, su único hijo varón reconocido como tal por Antón Bocanegra e idiota de nacimiento, se dice que «se pasaba las horas muertas hilando baba en la ventana, y ya era una

fiesta para el muy bobo cuando algún muchacho del pueblo, cualquier desarrapado y muerto de hambre, como Tadeo mismo, sin ir más lejos, se le acercaba, con el ánimo avieso de hacerle alguna perrería» (página 59).

En una reciente pesadilla me veía yo acorralado por una diatriba procedente de la asociación cívica «El mejor amigo del hombre» –o «El mejor amigo del perro», no recuerdo bien–, que cargaba precisamente contra nuestro diccionario por lo ofensivo de la segunda y tercera acepciones de la voz *perrería*, referidas tanto al conjunto o agregado de personas malvadas como a toda acción mala o inesperada contra alguien. La discriminación se hace todavía más cruda, decían, si consideramos que para *hombría* se ofrece el significado de cualidad buena y destacada del hombre, especialmente la entereza o el valor. *Hombrada* es toda acción generosa y meritoria, mientras que *perrada* viene a definirse como acción villana que se comete faltando bajamente a la fe prometida o a la debida correspondencia.

Concluía aquel ácido manifiesto de mi pesadilla argumentando, no sin razón, que la maldad humana es infinitamente más activa, abigarrada y perversa que la de los perros, pese a lo cual nuestro diccionario dice del adjetivo *humano* «comprensivo, sensible a los infortunios ajenos», y por el contrario se sirve de *perruno* para adjetivar la sarna o la tos bronca y espasmódica. Por no hablar de *canino*, que se asocia a desórdenes como la bulimia o con plantas malolientes como la *cinoglosa*. En Venezuela, cuando se quiere ser despectivo, se alude a la gente de condición humilde como *perraje*, y también coloquialmente *perrero*, después de cuatro suertes de oficios, significa lisa y llanamente mal pagador.

Más todavía, el *cínico*, que aparte de sinvergüenza también se denuncia como impúdico y procaz –y antaño, incluso, como desaseado–, remontándonos hasta su etimología se define como «propiamente 'perruno'». Mientras el *cinismo*, reconocido luego como la doctrina de los discípulos de Sócrates, ofrece como primera acepción la de desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables, el *humanismo* sale mucho mejor parado, tanto como cultivo o conocimiento de las letras humanas como el reconocido movimiento renacentista o la doctrina y actitud vital basada en una concepción integradora de los valores humanos.

En el pleito de mi pesadilla no recuerdo que se adujera como motivo de autoridad el movimiento del *especismo* o *especeísmo*, que desde hace ya medio siglo clama contra la discriminación basada en la diferencia de especie entre los animales. Todo viene de una suerte de

antropocentrismo moral, que infravalora cuando no desdeña los valores, derechos e intereses de los individuos que no son *homines sapientes*. Desde semejante doctrina se habla de los fanáticos de la especie como primos hermanos de los que conceden preeminencia a una raza sobre otra.

Lo cierto es que *perro* adjetiva lo muy malo o indigno, y en El Salvador dicese de personas enojadas o de genio áspero. No más benévolo es el repertorio sustantivo. La primera acepción prometía resultados mejores, pues luego de la obligada referencia zoológica, afirma del *perro* que no solo tiene el olfato muy fino, sino que también es inteligente y muy leal al hombre. Hasta aquí todo va bien, pero enseguida irrumpen los problemas con el especismo. En la segunda acepción se alude ya a que las gentes de ciertas religiones usan *perro* para referirse a las otras por afrenta y desdén; la tercera es, simplemente, persona despreciable, y también se define el sustantivo como el mal o daño que se ocasiona a alguien al engañarle en un acuerdo o pacto.

Y qué decir de *perra*, amén de hembra de perro. Puede significar acreditadamente, además del insulto machista, rabieta de niño, obstinación o borrachera...

Lo peor de una pesadilla es cuando la vigilia no nos rescata de ella y comienzan a atormentarnos las dudas. ¿Por qué no *perrería* como «cualidad buena y destacada del perro, especialmente la fidelidad y el valor?» ¿Y carecería de sentido que una *hombrada* fuese también, como tantas veces de hecho lo es, toda acción propia de un hombre desalmado o ruin?

La condición humana se confunde en varias claves con la condición perruna a lo largo de la novela que Francisco Ayala publicó en 1958 y ahora reedita en muy especial ocasión la Real Academia Española. Así lo da a entender, en primera persona de testigo estático, perspicaz y atento, el narrador de los últimos días del «régimen abominable» del Padre de los Pelados: «Resulta que en esta historia nuestra, que chorrea sangre por todas las partes, sin embargo, como voy documentándola, parecería tener reservada la raza canina una actuación casi constante, con papeles bufos unas veces, y otras dramáticos; o, si dramáticos es mucho decir, por lo menos, serios» (página 111). Son, efectivamente, muertes de perro la del dictador Antón Bocanegra y la de su asesino e hijo bastardo, Tadeo Requena. A este «fiel secretario, el perro guardián» que «acabaría por asesinar a su amo» (página 65), a su vez el coronel de la Policía Montada Pancho Cortina «sería por último quien habría de matarlo a él como a un perro» (página 18).

No menos indignas son asimismo las muertes del Chino López, «suspendido por los pies a un árbol» al que «entre los podridos dientes le habían atascado la boca con sus propios testículos» (página 12), en venganza de lo que se había hecho con el líder de la oposición, el

senador Lucas Rosales, antes de la balacera que acabó con sus días en la escalera del Capitolio. O las de José Lino Ruiz, del gallego Rodríguez y del también periodista Camarasa, que perderá la vida «por haber querido hacerse el gracioso» (página 13).

Aquellos otros papeles, entre bufos y dramáticos, de la raza canina a la que se refería Pinedito dan lugar a una cadena de episodios significativos en el desarrollo de la historia que la novela nos narra.

Por ejemplo, la «feroz patada al perro», al «can bullicioso» que interrumpe la parada militar del día de la fiesta nacional propinada «ante los ojos innumerables de la tropa y el público» (página 56) por Luisito Rosales, ministro de Instrucción Pública y hermano del senador asesinado. Su suicidio, por el expediente de ahorcarse de una viga en la casa familiar de San Cosme, desata las iras de Tadeo Requena, indignado porque «tuvo que elegirse esa muerte de perro. La cuestión es, por supuesto, jorobar al prójimo» (páginas 150-151), obligándole a él a acercarse a su pueblo natal en circunstancias tan poco airosas.

Requena y Rosales habían coincidido ya en otra perruna charlotada esperpéntica. Me refiero, claro está, al episodio del can que adiestrado por el ministro de educación era capaz de entonar a ladridos el himno nacional, proeza con la que Rosales confiaba hacerse perdonar todavía más el baldón de ser hermano de quien había sido asesinado por orden del propio Antón Bocanegra. Tadeo lo cuelga de una percha en el guardarropa, y se justifica así: «Alégrese, doctor. La oportuna muerte de ese chucho le salva a usted de la horca: lesa patria, pena capital. Y me pasé, como de costumbre, el dedo por la garganta» (página 119).

No menos grotesco resulta el episodio de la muerte de Fanny, «famosa perrita japonesa» (página 101), cuya ausencia sume en la depresión a doña Concha, la primera dama, hasta que una soberbia operación del Departamento de Estado norteamericano solventa tan terrible vacío con una sustituta de la misma estirpe definida por el embajador Gregg como «aquel bicho estúpido que se obstinaba en besuquearlo con su húmedo hociquito de rata» (página 104). Pinedo lo relata reproduciendo incluso párrafos del informe diplomático del ministro de España dirigido a su gobierno, pese a considerarlo un mero indicio de la adulación generalizada en aquella corte republicana de los milagros, indigno de ser reseñado «cuando los principales actores del cuento ha muerto ya de muerte violenta, mientras la gente afuera sigue matándose con frenesí, y pende en verdad de un hilo la vida de cada uno de nosotros» (página 105). No en vano el último párrafo de *Muertes de perro* narra en primera persona cómo el propio Pinedo estrangula desde su silla de

ruedas a otro inválido perro guardián del régimen, el viejo Olóriz, dueño de las arcas ocultas y de los resortes criminales de la dictadura, llamado a perpetuarla tras la desaparición del Padre de los Pelados.

Sin menoscabo de su reconocida personalidad como narrador, Francisco Ayala es una de las figuras imprescindibles de nuestro pensamiento literario contemporáneo, y en particular de la teoría de la novela, que tuvo, a la sombra perenne de Cervantes, una primera aportación moderna de relevancia con las *Ideas sobre la novela* de José Ortega y Gasset.

Allá por la primavera de 1970 nuestro escritor publicó en un modesto cuaderno de la editorial Taurus sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* en la que, desde las primeras páginas, plantea la gran cuestión de las relaciones entre la ficción literaria «y los elementos de realidad que entran a constituir la y que jamás pueden dejar de hallarse presentes en ella, dado que, compuesta como está de palabras y frases, estas apuntan siempre hacia contenidos pertenecientes a la experiencia viva del hombre en su historia» (páginas 12 y 13). La referencia inexcusable para todas sus argumentaciones es el Cervantes de *El Quijote*, y así, de modo totalmente cervantino, Ayala considera que en aquella dificultosa relación entre lo ficticio y lo real es determinante la calidad artística de la estructura verbal creada por el escritor.

Este planteamiento narratológico *avant la lettre* (o casi, pues Todorov ya había acuñado el rubro de la disciplina pocos años antes, en 1966) encuentra su fundamento en la consideración de todo relato como un acto de comunicación para el que son imprescindibles tanto quien narra como su destinatario. En torno al primero se concreta la problemática fundamental de todo acto narrativo, la de la visión y la de la voz. Pero, como Ayala reitera una y otra vez, «la obra de arte literaria absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura» (página 24). Esto es lo mismo que afirmar que «el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido» (página 27). Pero no menor importancia tiene el lector, que también pertenece a ese mismo diseño básico. Por otra parte, cuando Ayala afirma que «la obra de arte literaria supone y reclama un lector adecuado» (página 33) está apuntando en la misma línea de la Estética de la recepción alemana y de los cultivadores anglosajones del «Reader-response Criticism».

A mi modo de ver, la narratología de Francisco Ayala se centra en la problemática de aquel «casamiento» entre la mentira de la fábula y «el entendimiento de los que las leyeren» a la

que se refiere el canónigo cervantino en el capítulo XLVII de la primera parte de *El Quijote*. En definitiva, todo relato literario es una estructura formal sutilmente configurada para que la enunciación narrativa de un mundo ficticio resulte creíble para un lector al que compete, por otra parte, una cooperación activa con el texto para el logro de su plenitud ontológica.

Puede decirse, por lo tanto, que uno de los grandes temas del Ayala pensador de la creación artística y de la sociedad es precisamente la lectura, que para él ocupa una posición central en la ontología de la obra de arte literaria, condiciona por completo la virtualidad de la literatura como sistema de comunicación social y, en definitiva, constituye el fundamento de la educación en cuanto formadora de la ciudadanía.

En este sentido, no es gratuito el empleo de la primera persona narrativa para la modalización de sus dos novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. El yo narrador objetiva de modo cierto e inconfundible la instancia de la enunciación novelesca, y suele llevar emparejada la correlativa presencia de uno o varios narratarios.

Siempre me pareció un gran hallazgo por parte de Ayala la elección, precisamente, de un lector, de un individuo estático cuya relación con la realidad se produce a través de los textos, para pergeñar la crónica del derrumbamiento de la dictadura encarnada por Antón Bocanegra. El primer capítulo de la novela destaca convenientemente la «tradición doméstica de lector y escritor» de quien piensa ya en los destinatarios futuros de su libro, útil –nos dice– como «admonición a las generaciones venideras y de permanente guía a este pueblo degenerado que alguna vez debería recuperar su antigua dignidad, humillada hoy por nuestras propias culpas, pero no definitivamente perdida» (página 10).

Realmente, el discurso de *Muertes de perro* narra un proceso de lectura, un ejercicio hermenéutico que tiene como sujeto a Pinedito y como objeto, las múltiples fuentes escritas de la historia de «una pequeña república medio dormida en la selva americana», documentos de varia lección que él lee, extracta, transcribe, manipula y, sobre todo, interpreta: los cuadernillos confidenciales de María Elena Rosales, las memorias de Tadeo Requena, los informes del embajador de España, las cartas de la abadesa del convento de Santa Rosa en el poblado de San Cosme, un artículo del periodista Camarasa, cartas de la viuda de Lucas Rosales refugiada en los Estados Unidos, la minuta de las conversaciones de Pinedo con la viuda de Antenor Malagarriga, con el propio Camarasa, con el cura de San Cosme o con el sucesor oculto del Gran Mandón, el

también lisiado Olóriz, usurero a título particular y Administrador de Servicios especiales y reservados de la República bananera, quien dirige «con su mano temblona, la horrible zarabanda» (página 6).

Y desde su atalaya paradójicamente privilegiada, Pinedo no renuncia, como así ocurre por ejemplo al principio del capítulo XXIII, a dirigirse al «avisado y discreto lector» para el que escribe. Ni duda en equiparar su juego con el de la novela policíaca. Ya en el capítulo XVIII se ufana de poder comportarse «como un detective que se reserva ciertos datos para sorprender al lector», idea que retoma más adelante, en la primera página del capítulo XXVI: «Si me propusiera yo escribir esa novela de misterio desplegaría toda una serie de hipótesis ingeniosas, como posibles soluciones alternativas, antes de resolverme a ofrecer la verdadera a la voracidad del curioso lector».

El fondo del vaso, por su parte, nace cervantidamente de la voluntad que un lector de *Muertes de perro*, José Lino Ruiz, tiene de refutar este texto, al que califica de «panfleto infame», para defender «la maltratada verdad histórica» y la memoria del Presidente Bocanegra ante los «lectores avezados» a los que apostrofa ya desde su primer capítulo. José Lino denuncia, además, aquella característica de Pinedo como lector y redactor de un libro de historia: «Podrán ser ciertos los datos que contiene, pero sus valoraciones –por lo demás, casi siempre implícitas– resultan de todo punto falaces».

En la segunda parte de *El fondo del vaso*, articulada según un procedimiento caro al escritor Francisco Ayala, lo que se nos ofrece es la construcción –más que reconstrucción– del caso de Junior Rodríguez «a través de algunos recortes del diario capitalino *El Comercio*», en polémica con el de la competencia, *El Tiempo*, y por la propia naturaleza pragmática de la comunicación periodística menudean allí las llamadas al lector para que «conjeture» y «pueda formarse su propio criterio». No dejaré de aducir tampoco una página de la parte narrada por José Lino que me parece del máximo interés para el asunto que estamos analizando.

Me refiero a aquella en que este personaje reproduce uno de sus sueños, protagonizado por el sátrapa de don Cipriano y una de sus nietecillas sorprendidos en comprometida actitud. Tanto es así que para ser más explícito en su relato, Lino quisiera poder recurrir al procedimiento de los escritores de antaño: pasarse al latín. Como desconocedor de esta lengua, deberá pues –son sus palabras– «renunciar a todo intento, y dejarle al eventual lector el cuidado de imaginarse lo más infame». Y prosigue de este tenor: «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 con los de la memoria» (*Narrativa completa*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, páginas 828 y 827).

Se apunta aquí hacia uno de los pilares constitutivos de esa convención teórica –un tanto sibilina, todo hay que decirlo– del *lector implícito*. Wolfgang Iser afirma, por ejemplo, que en ella se incluye (y traduzco del inglés) «a la vez la preestructuración por el texto de su significado potencial y la actualización del mismo por parte del lector en el proceso de lectura»¹. Es decir, un concepto a medio camino entre la inmanencia textual y la concreción fenomenológica.

Pero no es imposible hablar más claro a este respecto. El texto narrativo es una suma de presencias y de vacíos. El discurso novelístico está compuesto, sin embargo, tanto por lo que contiene explícitamente como por lo que le falta e implícitamente reclama al lector para que con su cooperación contribuya al éxito de la operación cocreadora que es la lectura. Bien nos lo aclara el párrafo citado de *El fondo del vaso*: el lector habrá de imaginarse lo más infame de aquella bizarra escena, pues a su testigo (onírico), que no es capaz de describirla, tan solo le será necesario recurrir a la memoria cuando vuelva sobre ello, sobre lo escrito.

¿Y cómo saber qué le falta a la novela que leemos? Precisamente en el transcurso de lo que el propio Iser y Ayala llaman *el acto de leer*, a partir de lo que es la pura presencia del texto –es decir, las palabras que lo constituyen– percibimos las lagunas, ausencias y omisiones. Todas ellas, junto con otros vacíos o simples indeterminaciones que –subrayémoslo– *pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de la verdadera noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación, en cuyo uso Francisco Ayala es, por cierto, maestro.

Así, cuando Rosario Hiriart² le pregunta por las dificultades mayores que encontró para su creación narrativa en cuanto escritor exiliado, Ayala responde que en principio ninguna derivada de su condición de tal, pues «yo nunca he escrito pensando en el efecto inmediato, en el sitio donde se va a publicar; he escrito pensando en el lector ideal». Es lo que más tarde, en su opúsculo de 1970, ya en clave narratológica Francisco Ayala denomina «Lector ficcionalizado», cuya posición dentro del texto analiza en un revelador capítulo, del que procede esta cita: «el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es

¹ ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, pág. XII.

decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. *El lector a quien una novela o poema se dirigen pertenece a su estructura básica, no menos que el autor que le habla, y está también incluido dentro de su marco*³.

Es evidente que el concepto de *lector ficcionalizado* figura en la misma base de la teoría literaria de Francisco Ayala y de su práctica narrativa. La relación que se establece a través de la obra entre quien la escribe y quien la lee resulta fundamental para que determinados recursos obtengan su cabal efectividad. Así sucede, por caso, con la ya citada ironía, la clásica figura retórica de pensamiento. Para que la ironía realmente funcione es necesario que el lector sustituya sistemáticamente el sentido literal por el contrario, pues el escritor quiere decir exactamente lo opuesto de lo que se dice.

Si atendemos a sus propias confesiones autobiográficas, Francisco Ayala estaba leyendo ya o a punto de leer por vez primera *El Quijote* cuando en 1915 se conmemoraba el tercer centenario de la publicación de su segunda parte auténtica, no apócrifa. El autor titula «Cervantes y yo» el prólogo de su libro *La invención del Quijote* (Suma de Letras, Madrid, 2005), para darnos a entender hasta qué punto la vinculación con él y con su obra está imbricada en su propia biografía, lo que viene a ratificar el discurso de recepción del Premio Cervantes que Ayala leyó en el paraninfo de la Universidad de Alcalá en abril de 1992.

El amplio arco temporal de estos trabajos publicados entre 1940 y 1995 nos permite seguir, a tenor de sus indagaciones sobre Cervantes, la propia evolución de Ayala, que, aunque ya creador, en los años cuarenta mantiene viva su vocación intelectual y académica por la sociología y la política y ve así inicialmente al héroe cervantino como «reflejo y símbolo del destino de la nación española» (página 21). Pero muy pronto, en 1947, escribe un extenso ensayo que da título a todo el libro de 2005, «La invención del *Quijote*», donde se aborda ya tema tan en la entraña del arte literario como es el del realismo, que para Ayala es fruto, siempre, de una reconstrucción problemática del mundo, abordada desde múltiples puntos de vista y con el concurso de varias perspectivas lingüísticas, tal y como llegará también a formular por su parte Mijaíl Bajtín. Semejantes planteamientos resultan, hoy por hoy, de una actualidad suma, así como la remisión al lector de la llave para efectuar una actualización realista del texto novelístico

² *Conversaciones con Francisco Ayala*, cit., págs. 29-30.

³ Cito por *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, cit., pág. 24. Subrayado mío.

que, como ocurre con el cervantino, ofrece, por medio de puros recursos formales, una «inconfundible sensación de autenticidad» (página 149).

Para Francisco Ayala el realismo de una novela o de un relato no depende exclusivamente de que el escritor haya copiado en sus páginas una determinada realidad preexistente, adoptando una actitud como la de un fotógrafo o un pintor extremadamente figurativo que hincan su trípode o su caballete ante un bodegón, una persona en pose de retrato o un paisaje con el deseo de plasmar lo que ven con la máxima fidelidad. Tampoco será suficiente con utilizar unas formas lo más ajustadas posible a la realidad de las cosas, lo que en las artes plásticas significa una correcta perspectiva, un juego coherente de proporciones, un dibujo preciso o un colorido convincente como para que la pintura reproduzca icónicamente lo pintado; por lo que se refiere a la literatura, el diseño del realismo exige, como quisieron en su día los naturalistas europeos de finales del siglo XIX, el detallismo descriptivo, la precisión onomástica y adjetivadora, un estilo claro y transparente como el vidrio sutil de una copa de cristal o de una ventana que apenas si nos hace reparar en ella misma, sin distraer nuestra atención de la evidencia de lo que contiene o de aquello que se sitúa más allá. Para el autor de *Muertes de perro* la realidad está, en gran medida, en la mente del que lee. Así, el Santiago de Compostela de su novela corta «El regreso» no era todavía conocido por él mismo, pero su mero enunciado mediante palabras en el texto cobraba toda la fuerza de lo vivido en la mente de lectores nostálgicos como los exiliados gallegos en Buenos Aires, y la convulsa república bananera de Pinedito respondía punto por punto a la realidad auténtica bien conocida por un periodista experto en la situación política y social de Nicaragua.

El cervantismo de Ayala representa toda una sólida garantía para la vigencia de su obra narrativa junto con el resto de su vasta y fecunda producción intelectual que las obras completas dirigidas sin desmayo por Carolyn Richmond recoge. Y no menos lo será para esa espléndida novela social de la condición humana que es *Muertes de perro* su filiación shakespeariana. La obra que nos ocupa en esta jornada granadina aborda un tema elevado, el poder y sus luchas, que el bardo de Stratford trató en muchos de sus grandes dramas, entre ellos *Otelo*, *Julio César* o *Macbeth*. Pero la inspiración emanada de esta última pieza, la tragedia preferida por el más furibundo shakesperiano que conozco, Harold Bloom, no solo está implícita en la cadena inmisericorde de muertes de perro que jalonan su trama sino también, de modo explícito, en la configuración de un personaje central, que mueve todos los hilos. Nos referimos, obviamente, a

doña Concha, la primera dama entregada a “manejos criminales a los que sin duda la llevaron no sé qué infelices veleidades de heroína shakespeariana” (página 14) según Pinedito, pero a esto hay que añadir la operación del magnicidio que Tadeo comete en circunstancias homólogas a las que lady Macbeth maquina para que su esposo acabe con la vida del rey Duncan.

Bien es cierto que la grandeza de aquellos personajes y su circunstancia contrasta, en clave esperpéntica, con lo grotesco de los que Pinedito nos retrata. Pero la inspiración de Shakespeare está, sobre todo, en el trasfondo de la condición humana que Francisco Ayala quiere reflejar en *Muertes de perro*. Nada define mejor a esta novela ahora reeditada por la RAE que aquellas frases del monólogo de Macbeth cuando Seyton lo lleva delante del cuerpo ya sin vida de su mujer, cita famosa porque inspiró a William Faulkner el propio título de una de sus más logradas novelas:

*Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

La vida no es más que una sombra en marcha; un mal actor que se pavonea y se agita una hora en el escenario y después no vuelve a saberse de él: es *un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada*.