



## El mundo todo es máscaras: sobre espacios de humor y representación en *El jardín de las delicias* (1)

Elena Barroso Villar.  
Universidad de Sevilla.

### RESUMEN:

*El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala, se eslabona en la trayectoria de la neovanguardia literaria en sincretismo con la posmodernidad. Así lo acredita la configuración de la superficie enunciativa, fragmentaria y, además, hipertextual, doblemente codificada mediante discurso iconográfico y verbal que se remiten mutuamente, empapada de resonancias y de referencias relacionadas con la literatura y con el arte universales, así como con cosmovisiones de nuestro tiempo. Lo corroboran también la composición global de este libro, texto de textos, que tiene por eje la parodia, y las más importantes claves de sentido de éste, asentadas sobre un proceso básico de inversión humorística que, mediante la estética expresionista del grotesco arraigado en la tradición española –Rodrigo de Cota, Quevedo, Goya...- y europea, revisa, desestabilizándolos, los sentidos de sus hipotextos compositivos tradicionales, empezando por el del mito y por el del tríptico de Jerónimo Bosch, para hablarnos del mundo como representación, conforme a ciertas pautas del pensamiento de Schopenhauer.

---

1 Publicado en Sánchez Trigueros, A. Y Vázquez Medel (eds.) (2001): *Francisco Ayala escritor universal*, Sevilla, Alfar, 53-75.



**PALABRAS CLAVE:**

Ayala, *El jardín de las delicias*, humor, inversión, parodia, grotesco, tradición, posmodernidad, mundo, representación, arte, música, sentido último.

**ABSTRACT:**

Francisco Ayala's *El jardín de las delicias* is linked to the latest literary vanguard in syncretism with postmodernism. This is proved by its enunciative surface, fragmented and hypertextual, doubly codified in an iconographic and a verbal discourse which refer to each other, soaked in echoes of and references to world art and literature and also in world views of the present day. It is also proved by the overall organization of this book, text of texts, which has parody as its axis, and by the most important keys to its meaning. These keys are grounded on a basic process of humorous inversion which revises and destabilizes –by means of the expressionist aesthetics of the grotesque well rooted in Spanish (Rodrigo de Cota, Quevedo, Goya...) and European traditions- the meaning of its traditional compositive hypotexts, starting with the hypotext of myths and with Hieronymus Bosch's triptych, in order to speak of the world as representation, according to certain lines in Schopenhauer's thought.

**KEY WORDS:**

Ayala, *El jardín de las delicias*, humour, inversion, parody, grotesque, tradition, posmodernism, world, representation, music, ultimate meaning.



### **Cuestiones previas**

Bien conocida es la dificultad y lo aventurado de definir el humor y describirlo, aunque lo cerquemos en los confines, no ya de la literatura, sino de un solo libro. Y que desde antiguo la filosofía subrayó lo vano y hasta trágico de tal empeño, por destinado a fracasar. El humor selló pacto con la risa y con el llanto, pues caminan tan juntos en la vida. Y sus expresiones tienen fronteras muy permeables.

De otra parte, ciñéndonos al universo de la escritura literaria, los guiños humorísticos del texto requieren una peculiar sintonía para percibirlos e interpretarlos, una clase especial de "competencia" lectora, muy necesitada de que el enfoque pragmático de la literatura la estudie con más detenimiento, porque la entonación puede ser distintivo único del humor que reviste un discurso oral, pero el escrito carece de esa marca: sólo el acto de interpretación reconoce un enunciado irónico como tal. Recordemos, además, que los diferentes "sentidos del humor" no sólo tienen mucho que ver con talentos individuales, sino también con cosmovisiones propias de épocas y con idiosincrasias nacionales o de grupos sociales. Así, Octavio Paz (1962) percibe en la risa de nuestro tiempo la escisión característica de la conciencia moderna y, en consecuencia, la asocia, inseparable, a la tristeza.



Por ello, acercarme a espacios humorísticos en *El jardín de las delicias*, libro tan complejo de arquitectura y tan denso de sentidos, más apasionante cuanto más se lee, es acaso propósito temerario. Pero les ruego sepan disculparlo, pues lo alienta el deseo de avisar sobre la necesidad de un estudio muy profundo de la veta humorística que, recurrente, atraviesa transversal la obra de Francisco Ayala, y también de las maneras con que cristaliza en el discurso, pues estas últimas son muchas veces, según creo, claves importantísimas para la interpretación.

No es la primera vez que me intereso por la dimensión espacial de *El jardín de las delicias*. La vertebré hace un tiempo (1998) en la naturaleza lírica del libro, considerándola el soporte compositivo y semántico más importante, por el que se incardina en la madeja de la cultura mediante incontables resonancias, artísticas sobre todo, aunque ni mucho menos en exclusiva. Esta cala de ahora es complemento de aquélla, pero el horizonte de la espacialidad en este "jardín" es tan ancho que demanda más análisis y más acertados. Sigo refiriéndome a la versión de 1993, incluida en el volumen de la *Narrativa completa* del autor.

Insistí ya entonces en una cuestión imprescindible de recordar aquí: los dos códigos, verbal y visual, que conforman, convergentes, la obra. Así suele advertirlo la crítica, a menudo poco consecuente con ello al interpretar. Pero, sobre todo, así lo destaca el autor en la *Advertencia* que abre dicho volumen:

las pinturas, esculturas, monumentos y demás referencias externas que los ilustran (a los textos verbales) ... constituyen en verdad parte integral de su composición como objeto artístico y, por tanto, no pueden ser considerados cosa adjetiva ni en manera alguna prescindible (p.13).

El texto visual -treinta fotografías- forma un bloque situado en la sección última del libro.

Pero, además, Ayala reconoce que "todo arte es, en un alto sentido, juego" (1984:136). También el humor tiene un fundamento lúdico y, así, siendo este último un nexo entre las



maneras de comunicar de ambos, no extraña que tan a menudo uno y otro se fundan en magma vivificante. Acaso no sobre recordar que Huizinga consideró “homo ludens” al ser humano.

De hecho, ya la composición de *El jardín de las delicias* desvela una invitación al juego, reta al lector para que encuentre la unidad oculta tras la fragmentación estructural y la variedad de motivos textuales. Leer ese libro es implicarse en uno de esos divertimentos fundados en la figura del laberinto, que invitan al placer de extraviarse antes de dar con la salida. Porque, pese a parecer caótico, desafía a encontrar una ordenación, sin hacernos imaginar que no la tiene. Al fin y al cabo, el laberinto se cuenta entre las figuras del caos y éste entraña una clase de orden. Por eso Calabrese (1994) se muestra contrario a Borges cuando en *El Aleph* opone el laberinto, que implicaría sentido, al caos de su Ciudad de los Inmortales, que carecería de él.

En aquella misma *Advertencia* Ayala escribe: “y sin embargo, aún manteniéndose así la obra tan abierta, tan flexible y tan cambiante a lo largo del tiempo, resalta con evidencia en ella una cierta trabazón íntima” (p.12).

Pero los muchos gestos del texto al lector, su “lector implícito”, son conductor hilo de Ariadna por un denso entretejido de huellas intertextuales que implican una reescritura del pasado, como lo es toda referencia, expresa o tácita, a otros textos. Al actualizar lo ya formulado, *El jardín de las delicias* unas veces lo confirma -escritura estabilizadora-, mientras que otras lo matiza e incluso lo rebate -escritura desestabilizadora-. Y en torno a este rebatir se organiza fundamentalmente su enunciado. Porque dichas huellas desvelan que el estilema dominante en ese libro es la ironía, conformada en diversas variantes discursivas entre las que la parodia es acaso la más importante, pues afecta al mismo diseño arquitectónico. Toda la literatura moderna es irónica en la medida en que está convencida de que el mundo resulta ilegible. Claro que no trato de verificar ahora en el texto de Ayala los muchos y diferentes puntos de vista que la retórica ha venido manteniendo sobre la ironía,



sino de mostrar que ésta tiene tal rango en *El jardín de las delicias* que llega a erigirse en clave compositiva. Con todo, no parece sobrado mencionar alguna de esas perspectivas, que compendia bien Mizzau (1984), quien, abordando las dimensiones semántica y pragmática, describe las relaciones entre ironía y humor, así como las funciones de la primera en la interacción comunicativa. Según es conocido, la ironía suele entenderse como una clase de antífrasis o inversión semántica

-aunque ésta no sea condición suficiente-, y definirse por sus fines -burlar, escarnecer-, por su carácter paradójico o alusivo, o bien, por su condición de cita, si se "hace eco" de otro discurso, usa expresiones características del adversario: sarcasmo, parodia, deformación cómica, etc.; incluso puede ser un "modo de referir" palabras propias -autoironía-. Para Bajtin (1989), la ironía no es sólo una forma de distanciamiento, sino, sobre todo, el caso extremo del dialogismo interno de la palabra. Almansí pretende demostrar lo imposible de una retórica de la ironía y la sitúa en una *zona de incertidumbre psicológica* (1984:22). Y Jankélévitch (1950) había subrayado que

la ironía es el "deshincharse" del énfasis y de la seriedad, quiere inducirnos a redimensionar el mundo y a nosotros mismos, pero no es superficialidad ni futilidad, sino más bien pudor, mezcla de risa y llanto, distinta de la insolencia burlesca que conduce al llanto (cifr. Mortara Garavelli, 1991:192).

## Un libro paródico

### 1. La parodia, eje compositivo y semántico.

Como se sabe, "Diablo mundo" y "Días felices" son los dos espacios funcionales que articulan la arquitectura de *El jardín de las delicias*. El primero, a su vez, se vertebra en torno a dos ámbitos, titulados respectivamente "Recortes del diario **Las noticias**, de ayer" y "Diálogos de amor", disposición que abre expectativas sobre la analogía simbólica de sus respectivos universos. Títulos, los dos, de hondas resonancias literarias, como también las tiene el del libro, pues nos remonta hasta el tópico del "hortus deliciarum" y, claro es, orienta



expresamente hacia el cuadro de "El Bosco". Pero hay que insistir en algo, por más que se haya repetido tanto y quede señalado en la página que numera e identifica las fotos. Me refiero a la primera de éstas que, también a modo de título, de paratexto al frente del discurso visual, reproduce sólo los dos paneles laterales del famoso tríptico, pero **invirtiendo** su posición, es decir, sugiriendo una peripecia humana que tiene por meta, no por origen, un paraíso, pues nace en un infierno. Quizá ello mereciera analizarse en el marco de la cultura entendida como sucesión, no cíclica y no causal, de estabilizaciones y desestabilizaciones de sus propias fuentes (Calabrese, 1994:195), es decir, de inversiones.

Precisamente la **inversión** es el más importante eje estructurante del libro entero. Composición invertida pero, además, irónica, burlesca y, en especial, paródica.

Considerado globalmente, *El jardín de las delicias* entraña una **parodia**. Y ésta implica imitar de manera festiva y abnegationem otra obra "seria": Si nos servimos de la terminología de G. Genette (1962), diremos que se trata de un hipertexto jocoso que invierte la significación de su hipotexto. La parodia, esa manifestación del humorismo en arte y que la literatura cultiva desde los tiempos clásicos, arraigó con fuerza en nuestra tradición hispánica, que construyó incluso una epopeya burlesca. Parodiados fueron tantos dramas y poemas líricos famosos de la Edad de Oro; la parodia siguió fecundando las artes de vanguardia y de la neovanguardia -caso de este libro que me ocupa-; la parodia, tan cervantina, tenía que ser fertilísimo instrumento en el también tan cervantino Francisco Ayala.

Inversión paródica hay además entre las expectativas de significación del título "Diablo mundo" respecto a las que tienen cada una de las dos partes de que consta. Y, estrategia recurrente, la dirección semántica hacia donde orienta el rótulo de la segunda de éstas, "Diálogos de amor", es trocada a su vez por los sentidos de los que la integran.

Recordemos que Espronceda tituló *El diablo mundo* un ambicioso poema donde quiso mostrar ni más ni menos la epopeya de la humanidad. El mismo que Goethe había intentado



en *Fausto*, el que por entonces seducía a Lamartine en *Jocelyn* y a Víctor Hugo en *La leyenda de los siglos*. Sin embargo, Francico Ayala invierte la grandiosidad épica del universo esprocediano, sustituyéndola por la visión degradada de un mundo cruel, abyecto y absurdo.

De semejante "puesta del revés" advierte inmediatamente un paratexto: la cita de Gracián que, en página independiente, sigue al título y abre la sección entera:

¡Que a éste llamen mundo!... Hasta el nombre miente. Llámese inundo y de todas maneras disparatado.

Tópico antiguo del "mundo del revés", como sátira del presente según E.R. Curtius y al que José Antonio Maravall en su estudio sobre el Barroco (1975) considera, lo mismo que el del mundo como *confuso laberinto*, visión propia de sociedades en proceso de cambio; o sea, de una conciencia de crisis.

Por ora parte, desde que se divulgaron los *Dialoghi di amore* del judío León Hebreo, que había sido expulsado de España y los redactó en Génova hacia 1502 aunque debieron de publicarse mucho más tarde, pronto empezaron a sucederse las traducciones y su teoría neoplatónica del amor informó durante el siglo XVI toda la estética, la poesía amatoria, entre nosotros muy particularmente la de Herrera, y mucha literatura mística. Esperaríamos, por tanto, que los siete "Diálogos de amor" de *El jardín de las delicias* lo enfocaran desde una perspectiva idealizadora, hablaran del "buen amor". Pero, al punto, esa expectativa queda invertida, pues abre la sección ni más ni menos que el "Diálogo entre el amor y un viejo", homónimo del de Rodrigo de Cota, del que es una versión "actualizada". En la línea de los juegos de escarnio, Cota ridiculiza a un viejo, escarmentado por las malas mañas del Amor, que recibe la visita de éste en su pobre choza y entabla con él un diálogo donde se suceden las burlas crueles del dios y las adustas respuestas del anciano. Esta construcción imaginaria se incardina en una tradición europea que la modula con variantes. Pensemos en la farsa de



Gil Vicente *O velho da horta*, mofa del labrador, nada joven ya, que se afana por el amor de las casi niñas que van a su huerta.

Los otros seis diálogos de amor lo presentan por su lado más procaz. Luego habré de referirme a alguno de ellos pero, por ahora, subrayo que todo el "panel" primero del discurso escrito se asienta sobre una estructura burlesca y paródica. Ésta, además, queda ratificada en el enunciado visual: una fotografía en página par(nº 2) muestra la portada de la edición príncipe de los *Dialoghi di Amore* y, a su lado, en la impar, otra reproduce el comienzo del diálogo de Cota según su edición primera (1511), la del *Cancionero General* de Hernando del Castillo.

En cuanto al segundo "panel" del libro, "Días felices", correlativo al paraíso en la pintura de El Bosco, considerado globalmente entraña asimismo una concepción irónica del existir, percibida ahora desde dentro y muy cerca: desde la experiencia propia de la voz de la escritura. La esproncediana epopeya de la humanidad es ahora la peripecia de un yo individual, implicado en las sombras del mundo, pero también en las luces. Es un *afanarse en vano* suyo persiguiendo un paraíso oculto tras espejismos -infancia, amor- que terminan por dejar "A las puertas del edén", según ya alerta el título de la evocación primera, sin permitir traspasarlas. En esa trayectoria, como en la de toda persona, drama, tragedia y comedia se imbrican para, inevitablemente, seguir dejando en soledad frente al problema ontológico. Lo que no implica en desesperanza. De ahí ese vertebrase en el texto situaciones que oscilan entre la parodia bufa y el más sentido lirismo poemático. Porque, como escribe Gunter Blöker,

La conciencia moderna, que se sabe desligada de cualquier dogma, sea de la especie que sea, prepara instantáneamente para cada valor un contravalor. Abraza a ambos en máxima simultaneidad (1969:21).

Podríamos decir de "Días felices" que entraña una tragicomedia personal, parte de la



colectiva comedia humana. "Días felices" no corrobora: invierte las expectativas del título, como invierte el tradicional mito del paraíso, tal como lo interpretó Jerónimo Bosch.

La configuración paródica del libro se repite en alguna de las piezas breves de que está hecho. Una es "Au cochon de lait", incluida también en "Días felices", verdadero alarde de ironía socarrona que no elimina la reflexión pesimista. Su escritura invierte el correlato visual, fotografía de la *Primavera* de Boticelli, degradándolo no solo porque transpone las figuras del cuadro a las de un vulgar matrimonio -trasunto de Primavera y Mercurio- que, con su hijo -grosero "angelote"- entra en el restaurante donde quien narra los observa, sino ya en el título del texto escrito, el mismo que rotula el establecimiento, pues centra la atención en el plato exquisito del menú... presidido por el cochinillo: éste, en efecto, reemplaza a la divina Primavera como centro semántico:

No tardará mucho en presentarse, tan orondo sobre elegante mesita de ruedas, el preciado lechón; y su triunfal entrada repetirá en parodia bufa la aparición reciente de la Primavera; quien, desde su trono, se dispone ahora a recibirlo con la mejor gracia.

-Mira, hijito- le dice a su angelote apuntando hacia la fuente el rosado índice de su mano derecha-; mira el cochinillo, qué divertido. ¿Ves sus orejitas? ¿ves su boca, los dientecillos?

Y el angelote ríe ferozmente, palmotea, quiere tocarle la cabeza al lechón asado (p.1137).

Pero el episodio, que en su comienzo contrapone la *Divina Comedia* -aunque recitada de insufrible manera por un camarero- a la *comédie humaine*, se cierra así:

También nosotros lo hemos pedido, y nosotros también estamos comiendo cochon de lait(Ibid.).

Todos, en suma, son -somos- parte de la comedia humana.



## 2. Parodia, representación, máscaras.

Aunque las variantes enunciativas de la parodia se amalgamen, simultáneas, en el discurso y se entrelacen sus significaciones, motivos metodológicos permiten aislarlas. La que selecciono ahora se incardina en la visión de la vida como representación.

La polisemia de este tópico -lo fugaz del papel asignado al ser humano, su carácter rotatorio, etc.- se constriñe en el libro de Ayala a una significación: el encubrimiento del ser por la apariencia. Pero, tan lejos en este punto del imaginario tradicional y en particular del barroco, no conduce a devaluar el mundo y sus pompas, sino que se entreteje en el planteamiento moderno del problema de la identidad, muy especialmente en la línea del universo conceptual de Schopenhauer, en el entendimiento del vivir como una obra de teatro macabro, según este autor lo planteaba en *El mundo como voluntad y representación* y luego en *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, cuando, al extraer consecuencias del idealismo alemán en un sentido trágico, veía el mundo como una apariencia que había de traspasarse para descubrir la esencia misma de lo experimentado. Recordemos que el punto de partida para su sistema de pensamiento reinterpreta la distinción kantiana entre apariencia y cosa en sí, entre fenómeno y noúmeno. Y que el platonismo y el hinduismo son otros dos grandes referentes teóricos suyos. El noúmeno schopenhaueriano, la realidad auténtica, está oculto tras el "velo de Maya", el sueño, el engaño y, según se sabe, todo ello se hace motivo explícito en el relato ayaliano *Glorioso triunfo del príncipe Arjuna*, bien estudiado por Vázquez Medel (1998). Aquí el preceptor del príncipe advierte:

el velo de Maya es una trama de meras ilusiones, y nuestras vidas están hechas con la misma estofa de los sueños (1993:1199).

Al hacerse discurso en *El jardín de las delicias* este problema de lo aparential recurre a una variante del tópico: la representación carnavalesca. Mundo como "Ballo in maschera", según título verdiano de uno de los "Diálogos de amor". Estudios de los más reconocidos



sobre el espacio del carnaval, hechos desde ópticas tan diferentes como las de Julio Caro Baroja (1965) y M. Bajtin (1975), suelen coincidir al ver en él una de las expresiones más notables del "mundo loco", mundo como "infierno alegre" -emparentándolo con las danzas de la muerte- y "mundo al revés".

Pero en el caso del libro de Ayala se impone de antemano la prudencia, pues quizá también ahora invierta el simbolismo. De hecho, hay un momento del diálogo citado que así parece indicarlo:

-Fíjate, fíjate aquella mascarita, qué ingeniosa; aquélla, allí; la que **parece que anda hacia atrás**. ¿No la ves? **Parecería** que caminara de espaldas, da la impresión. **Pero no es que camine de espaldas, fíjate bien; es que se ha disfrazado así:** la careta, en el occipucio, y por delante de las narices, una melena larga, que apenas si la dejará ver. Qué interesante ¿no? Y lo mismo la ropa: se ha vestido lo de atrás por delante, y lo del pecho a la espalda. ¡Vaya broma! Cuando no le ves los pies es igual que si anduviera para atrás (p.1074. El destacado es mío).

Muchos pierrots en el baile de máscaras, muchos disfraces que indiferencian, antifaces; cierto. Sin embargo, no estamos ante el carnaval de diablura alegre, donde los excesos en la comida, la bebida y el sexo tienen aquel carácter jovial, de carnestolenda, del que habla Bajtin (1975) a propósito de Gogol. Ni ante la risa festiva de base popular que el mismo crítico subraya en Rabelais. Por el contrario, en cada uno de los quince cuadros-escena que integran ese baile percibimos la sonrisa nacida de ironía doliente, combinada con la sátira hecha caricatura esperpéntica, grotesca. Sus máscaras, más que encubrir, desenmascaran este mundo nuestro "por de dentro". Como señala también Bajtin, durante el tiempo de carnaval la vida está sujeta a las leyes de éste, es decir, a las de su propia libertad.

Pero, a fin de cuentas, el problema inicial sigue inquietando. Pues cabe preguntarnos: el carnaval mismo ¿es apariencia o realidad?



*El jardín de las delicias* tiene otros espacios carnavalescos en un sentido amplio, donde el humor irónico raya en la burla insolente de tono sarcástico. Como el diálogo "Gaudeamus", que cierra el "panel" primero, abundante en elementos del tradicional infierno de los carnavales, recinto de las más bajas pasiones del cuerpo. Pero, en contrapunto afortunado, ese acento deja paso muchas otras veces a la ironía que ilumina con el poder de la risa o de la sonrisa luminosa, cordial, de divina condición, pues se parece a aquella de los dioses en la comedia popular antigua. (Bajtín, 1975). Aunque esta risa última se entrevera con la anterior, prevalece en la sección del paraíso, en "Días felices", sin que tampoco sea en ella modalidad única. Y hasta concurren ambas en algún episodio de este apartado, manifestándose sucesivas, no en simultáneo entretejido, con la consiguiente sacudida efectista provocada por su contraste. Sin duda, sucede así en "San Silvestre", cuyo ámbito narrativo es el carnavalesco de índole jocosa, libre de acentos crueles, casi hasta el final de este pequeño relato: jóvenes estudiantes en país extranjero, muy ansiosos de diversión desenfrenada y más escasos de dinero, celebran la noche de fin de año, "la gran bacanal de San Silvestre", donde "todo está permitido", en una cervecería. Mundo loco. Comicidad que descansa en inversiones paródicas, apariencia engañosa de lo real, ritmo vertiginoso del baile y del discurso, por momentos impresionista, que lo describe; caricatura cómico-grotesca ... Contaminaciones evidentes del texto con los juegos de escarnio y con las danzas de la muerte:

unos antes, otros después, todos habíamos de ir entrando en la danza (p.1119).

Referencias infernales en el simbolismo mítico del macho cabrío que preside la orgía... Algunos fragmentos son memorables. Como éste:

El desmesurado local rebosaba de gente. A sus tradicionales decoraciones -típicas escenas de glotonería frailuna y carteles jocosos en dialecto y corrupto latín vulgar con caracteres góticos- habían añadido para la ocasión guiraldas de hojas verdes y muchas luces de colores. Bajo el empujado y agresivo macho cabrío del centro, anuncio consabido de la Brockbier, habían instalado una tarima para la orquesta de acordeones y violines que debía animar la fiesta [...].



hasta que por fin ¡zas!, vimos de pronto desprenderse de entre nosotros [...] al simio del cigarro, Lucio González, un canario flaquito, cetrino y rizado que había llegado a aquellos climas gélidos para estudiar fitopatología tropical [...]. Cual simio rijoso, había salido corriendo y saltaba ahora tras una abundante ninfa que acertó a pasar cerca de nuestro grupo (p.1118).

O este otro que, al describir la cabeza danzante de Zaldívar, elimina lo que Bajtín llamó fronteras estables entre los fenómenos:

Había que ponerse a tono con aquella multitud donde los ojos rebrillaban, se agitaban las manos y todo el mundo hablaba sin que nadie escuchara a nadie. ¡Arriba, muchachos, arriba! Y cuando, poco después, pasó junto a nuestra mesa un pequeño rebaño femenino lanzándonos al paso ojeadas de burlón desafío, dos o tres de entre nosotros, el peruano Zaldívar, Luquitas Rey de la rumba, y no recuerdo quién más, se alzaron y se fueron tras las mujeres para invitarlas al baile. Y a mí, que había optado, como otros, por permanecer todavía con mi vaso en la mano en espera de mejor oportunidad, me divertí divisar luego desde mi puesto, asomándose y sumiéndose, surgiendo y ocultándose de nuevo entre las apretadas parejas del centro, la cabeza renegrida, el pelo hirsuto, los ojos entornados y lúbricos del peruano, abrazando con seriedad intensa, en el vértigo del vals vienés, a una walquiria casi albina. ¡Bien por el peruano! (p.1118-1119).

Sin embargo... Dejó escrito Octavio Paz que “la soledad es el fondo último de la condición humana” (1993:211) y que el amor, por inaccesible, no es capaz de abolirla. De ello conjuntamente habla el final del episodio, donde estas significaciones se imbrican en el motivo de la mujer quimérica y en el juego de contrarios entre la realidad y los personales ensueños. Pero, además, donde asistimos a un brutal, esperpéntico, grotesco descenso del cielo al averno, mediante un discurso expresionista de muy clara estirpe goyesca: en medio del tumulto de la sala, el yo narrativo ha descubierto -o lo han descubierto a él- dos femeninas beldades, que resultan ser madre e hija. Pero, salvo una vez, se le frustra el anhelo de bailar con ésta, a quien siempre reemplaza, cortés, la primera. Y descubrimos de nuevo las imágenes complementarias del cazador y la gacela huidiza, que ya estaban en *Cazador en el alba*:



... he sentido un anhelo hacia la jovencita sentada junto a mí, cuyos ojos de gacela me escrutan con dulzura y con una sombra de temor [...]

...sugiero con vago ademán unas vueltas de baile. Se consultan ellas con la mirada, y es la madre quien se levanta, y a quien debo escoltar hacia la pista [...]

Al llegar [de nuevo a la mesa], la muchacha levanta la cabeza y sonrío. Sin pensarlo, en un impulso, le tomo la mano, que se me resiste al pronto, pero luego se entrega, trémula y resignada, como un animalito preso. No, no la suelto. Sin haberla soltado, la invito a acompañarme a la pista [...]. Con delicia, beso el pelo, la frente, las cejas de aquella cabecita que en vano pugna, entre risas nerviosas, por rehuir mi ardiente furia. Y al fin, el regreso hacia la mesa, cuando la música ha cesado, tiene casi un aire de fuga.

[...]La jovencita -recuerdo- se negó a bailar conmigo las veces próximas. Se negaba y se negaba y se negaba [...].

Yo estaba muy turbado; todo era muy confuso alrededor mío [...]. Dos veces o tres más, varias veces, conseguí echarle la zarpa de nuevo; pero siempre, para exasperación mía, acudía la otra al rescate, ofreciéndoseme en cambio. ¡Qué! No era el cuerpo maduro de la matrona lo que quería yo, sino a la jovencita arisca y temerosa (pp.1120-1121).

Pero, sonada la hora mágica de la media noche, con la gritería que celebra el año nuevo

Los ojos se me cerraron, y tengo la memoria imprecisa de que unos dedos cariñosos me acariciaban los párpados; de que mi cabeza reposaba, feliz, sobre un regazo cálido. Más, no puedo recordar; más, no recuerdo.

Cuando a la mañana siguiente abrí los ojos [...]. Me di cuenta de que estaba tendido en el suelo, junto a una silla derribada y un montón de serpentinas. En todo lo alto, encaramado siempre, triunfaba el cabrío de la Brockbier. Yo me encontraba en el suelo, entre las patas de una mesa. Y enfrente de mí, muertas de risa, me contemplaban unas viejas armadas de escobas. Eran las mujeres de la limpieza, con sus pañuelos atados, sus escobas y sus baldes de agua. **Glückliches Neu Jahr!** ¡Feliz año nuevo, jovencito!- me saludaron (p.1121).

Una de las dos fotografías que lo complementan tenía que ser la del *Macho cabrío* de Goya, cuyo simbolismo intensifica, recurrente, el de la escritura, esta vez hipertexto "estabilizador" con respecto al hipotexto pictórico. La otra reproduce el cuadro de Rubens *Ninfas y sátiros*,



que redundando también en la significación de orgía, aunque el modo de representar las desnudas figuras femeninas, dinamizadas en placenteras distorsiones, podría semejarse al que describe la palabra en cualquier cosa menos en ser “altivas, lentas, inocentes, indiferentes”. Pícaro guiño de humor.

En *El jardín de las delicias* la visión irónica del humano acontecer como espectáculo, teatro, no se muestra sólo en los espacios carnalescos. Y, repito, tampoco se manifiesta siempre puro el humor de tintas crueles con ecos de danza macabra. La comicidad asociada a aquella risa divina que ya mencioné brota única y frecuente cuando la voz textual habla de momentos felices junto a la amada, por más que se sepan tan pasajeros y la amenaza de su final cierto los ensombrezca. Se viene repitiendo que la pareja amor-humor es una de las oposiciones características del arte moderno, viendo un ejemplo emblemático de ello en la obra de Marcel Duchamp, que gira sobre el eje de la afirmación erótica y la negación irónica. Pues, con acentos humorísticos variados, esa pareja camina también inseparable en este libro de Ayala. Muchas son sus referencias a la risa franca, cómplice y contagiosa de la mujer, capaz de diluir en comedia vivencias dramáticas, pero hay un fragmento donde se condensan casi todos los matices de ese juego jovialmente irónico que puede ser la representación. Me refiero, claro es, a “Entre el **grand guiñol** y el vaudeville”, que pertinentemente incrusta léxico cinematográfico y que figura la inestable situación de los amantes que han de burlar las argucias “mecánicas” de un celoso e ingenioso marido para descubrirles. Quiero destacar, además, la oportuna complicidad intertextual que nos orienta hacia *A.M.D.G.*, la conocida sátira de Ramón Pérez de Ayala contra los jesuitas:

Laincesante pugna da lugar a que, sobre un fondo tenebroso y grotesco de **grand guiñol** surjan - absurdamente divertidos- los episodios de **vaudeville**. Si, por ejemplo, un odioso aparatito enano detecta, registra y le delata a su amo nuestra conversación, ella sabrá transformar mis palabras en las de un imaginario jesuita español que, *A.M.D.G.*, dirige su alma. O acaso, cuando estamos a solas, si ha llamado a la puerta cualquier inoportuno (¿el cartero?, ¿quizá algún vendedor?), salta ella en su desnudez y a prisa recoge sus ropas dispersas en busca de escondite, debo tranquilizarla yo: le cubro la cabeza con una de sus prendas íntimas, y "Las moras de Marruecos, ¿tús (sic) sabes? -le digo-, sólo la



cara cuidan de ocultarse a los curiosos que las miran bañarse en el río; y además, si tu electrónico sabio te viera así, de seguro no había de reconocer, aunque sí admirar, tu cuerpo **in puribus**; ya en otro tiempo le ocurrió eso a otro marido de novela"; con lo cual, brota feliz de nuevo la risa en su garganta (p.1134).

En los aledaños del espacio de la representación escénica se encuentra el de la oratoria. El humorismo contemporáneo suele ser insistente al denunciar la retórica vacía y el uso tópico del lenguaje, según lo habían hecho nuestros escritores de los Siglos de Oro, el Padre Isla, Larra... Pensemos también en la sátira de Dos Passos en *Manhattan Transfer*, contra la vacuidad de muchos oradores políticos, o en la caricatura de los lugares comunes expresivos contenida en *Los premios*, de Cortázar... Algún *capricho* de Goya como el titulado *El pico de oro* hace la misma crítica: muestra -recordemos- unos frailes boquiabiertos, deslumbrados por un papagayo-orador subido en la mesa de un estrado. Otras veces el pintor recurre al simbolismo del asno.

Tampoco *El jardín de las delicias* desatiende esta faceta del enmascaramiento de lo real. El discurso, de muy acentuada inversión irónica, se ocupa de esa cuestión configurándola como noticia de prensa sobre "Conferencia notable", en la sección periodística "Actividades culturales". Pertenece, por tanto, al "panel" primero del texto escrito. La ficcional disertación del doctor Necedal Cascales, candidato al Premio Nobel, versa sobre "Biología de la Edad Provecta" e incluye una alusión a Juan Ramón Jiménez:

Con ática galanura abordó el tratamiento de los problemas del envejecimiento, haciendo de ellos un planteamiento general amplio, filosófico. Se refirió, por supuesto, al tratado *De senectute* [...]El ejercicio que con periodicidad discreta requieren todos los miembros del cuerpo –todos, sin excepción, puntualizó- es esencial para la longevidad y, dentro de ella, para la salud, fuente perenne de alegría [...]. A la salida nos detuvimos a coger impresiones en los grupos de asistentes que con unánime elogio se demoraban a comentar el acto (...) destacaremos sólo una frase lapidaria del eximio poeta Jiménez Mantecón: "Con su mera presencia, el propio conferenciante ha ilustrado sus tesis. ¡Qué vigor, intelectual y físico! ¡Qué lozanía! un caso admirable; ¡admirable! (p. 1063-1064).



El reverso de la moneda es Ilsa Martín, rubita de catorce años, una de las afiliadas al Club Isabelino, devotas del cantante Isabelo, “siempre en peligro de ser triturado por la enormidad de su propio éxito”. El periodista pregunta a esa rubita después de un concierto del famoso:

-Dime, Ilsa, ¿cómo te sientes después de haber visto por fin a Isabelo?

-¡Uf! -exclama alzando las cejas y dejándonos adivinar el transporte de felicidad en que la presencia del ídolo la ha sumido (p.1058).

Por cierto, y a propósito tanto del doctor Necedal como de Isabelo, procede mencionar al menos que, conforme viene haciendo el humor satírico en la tradición literaria, *El jardín de las delicias* filtra muchos nombres propios por la lógica que los transforma en apodosos irónicos y hasta en atributos caricaturescos: el maestro de escuela Mendieta de "Otra mendiga millonaria", Eufemia de Mier, la firmante de la carta al director de *Las noticias* denunciando que los detritos de perro inundan las calles; Franciskaner, nombre de cerveza famosa, es el lugar donde se celebra la bacanal de "San Silvestre"... y un amplio etcétera.

### 3. Pero... El mundo todo es máscaras.

En el artículo *Todo el año es carnaval, el mundo todo es máscaras*, Larra finge que Asmodeo, el héroe de *El diablo cojuelo*, le demuestra a él mismo que el único lugar donde no había máscaras, es decir, donde lo aparente y lo real coincidían, era en el teatro. Por contra, el fingimiento reinaba en todos los demás espacios. Pues bien: las máscaras se esparcen asimismo por el ancho universo de *El jardín de las delicias*, más allá de sus ámbitos ficcionales "escénicos", como igualmente las hay en los relatos anteriores del autor -*Historia de macacos*, *Muertes de perro*...-. Están asociadas a una estética que solo se puede llamar "deshumanizadora" en la medida en que por tal pueda entenderse la estilización por vía esperpéntica, grotesca, patética y hasta macabra, conforme al parecer de Ortega según el cual deformar la realidad implica deshumanizarla:



Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo. Por eso, el entusiasta de Zurbarán, no sabiendo qué decir, dice de sus cuadros que tienen "carácter", como tienen carácter y no estilo Lucas o Sorolla, Dickens o Galdós. En cambio, el siglo XVIII, que tiene tan poco carácter, tiene estilo (1964:3)

Por esa estética el libro de Ayala se articula en la tradición artística expresionista, muy pujante en los tiempos modernos y tan arraigada en el ámbito de la cultura hispánica, no solo española. "Estética del desplante grotesco, de la mueca deformadora y punzante" (Nora, 1968:244-245) del Goya de los caprichos y de las pinturas negras, del Valle Inclán de los esperpentos, del mejor Cela, del mejor Torrente Ballester..., pero también del Carlos Fuentes de *La ciudad más transparente*, del Rulfo de *Pedro Páramo*... Por cierto, me parece muy conveniente estudiar a fondo las conexiones entre el espacio imaginario de este último autor y el de Francisco Ayala. Pensemos, sin ir más lejos, en el *Diálogo de los muertos* incluido en *Los usurpadores* y el mundo de ultratumba, también dialogado, de la novela de Rulfo. Cuando leemos en aquel

-Y ¿hemos de ser nosotros quienes los compadezcamos a ellos (...); nosotros, la legión innumerable de los sacrificados, de los que estamos comiendo tierra y los que comen, por comer algo, la yerba y las raíces de la tierra?

evocamos la exhortación del Padre Rentería a Susana San Juan, al guiarla hacia la muerte, para que repita con él:

-Tengo la boca llena de tierra [...]Trago saliva espumosa; masticó terrones plagados de gusanos... (1983:92-93).

Todo ello no implica en modo alguno que el discurso de *El jardín de las delicias* responda a una cosmovisión similar a las de los autores citados, que tampoco son coincidentes entre sí, ni a la de tantos otros como pudieran recordarse ahora, empezando por Quevedo, de tan hondas y conocidas resonancias en Francisco Ayala. En nuestro siglo XX, artistas de la



vanguardia y de sus alrededores estéticos -pensemos en *El grito* de Munch y, sobre todo, en tantas manifestaciones del expresionismo alemán- actualizan esta tradición, que no es patrimonio exclusivo de la esfera cultural hispánica, sino que cristalizó en toda la europea desde la Edad Media. El arte sigue echando mano de lo grotesco, como tanto lo hizo tras la Segunda Guerra Mundial, porque, siendo expresión de la ironía, sirve para enfrentarse con el existir ininteligible, no como un valor en sí mismo. Creo que desde esta perspectiva puede interpretarse su presencia en *El jardín de las delicias*. Y, a mi entender, el momento donde con más fuerza se unen ese expresionismo de mueca cruel y los motivos de la máscara o la representación generalizadas, significando la búsqueda del ser auténtico siempre oculto y con fondo epistemológico en Schopenhauer, no está en los espacios carnavalescos del loco "mundo al revés", sino en la evocación "Día de duelo", incluida en ese paraíso invertido que es "Días felices". Bien merece la pena que lo reproduzca, aunque necesariamente incompleto y entrecortado, por su interés para mi propósito, que me aconseja destacar ciertas expresiones:

...te escapaste por el filo de la noche y el día, y nos has dejado tu cuerpo muerto. Eso es lo que está ahí: tu cuerpo, tirado, raro, increíble como una careta olvidada **en el diván de un palco**.

Toda la vida nos has engañado con esa careta. Y sólo al final la abandonas, amarilla y fría. Nos la dejas y desapareces **entre dos luces** sin que hayamos conseguido saber cómo eres, quién eres. No nos duele tu fuga tanto como ese engaño de toda la vida en que nos has tenido. Porque ha sido, literalmente, la vida entera. Estabas con nosotros desde siempre, nos has mirado desde dentro de infinitas maneras [...]; y nos has dicho mil veces desde tu escondite: "¡Yo soy! ¡Soy yo! ¡Yo!..." Con tal insistencia nos lo has dicho [...] que habíamos llegado a creerlo, y hasta nos parecía bello y animado y radiante ese cartón rígido que nos dejaste ahora, en tu huida, a la hora del alba.

¡Ahí está la prenda con que descubres el juego [...]

¡Ahí está el instrumento y testigo de tu burla! Sólo nos queda de ti **lo que te niega** [...]

Estamos reunidos alrededor de tu ausencia todos los que [...] hemos asistido -suspensos los pulsos y cortado el aliento- al forcejeo desesperado por desprenderte de esa careta que nos dejas al fin, irreconocible, después de los horribles tirones que la desfiguraban tanto y que -distendiendo unas veces la boca como desgarrada por garfios prendidos a las comisuras, o anulando otras los agujeros de los ojos hasta reducirlos a una delgadísima línea tumefacta, o estirando los pómulos y estirando el cartón de las mejillas hacia atrás, hacia las orejas, nos permitía entrever por un instante las posibilidades de otras muchas fisonomías de que también hubieras podido servirte a



lo largo de la vida, y en las que también hubiéramos podido creer cuando, desde ellas, nos hubieses afirmado imperiosamente: "¡Soy yo! ¡Yo!"

Pero hay más: la muerte, degradadora de lo humano, lo cosifica:

Por fin, a la caída de la tarde, nos hemos desprendido de **eso** [...] incómodo y absurdo como un objeto fuera de su sitio (aunque más bien era algo que ni tiene ni puede tener un sitio, ya que pertenece a los sueños) ...

El escamotearse tras la careta será también afán permanente de los todavía vivos. Sin embargo -y esto importa mucho- habrá de resultar inútil; pues, sabiéndolo todos, cada uno se esforzará en traspasar el antifaz de los demás, el umbral que separa el no-saber del conocimiento:

¿Nosotros? ¿Somos nosotros todavía? Ha vuelto la noche [...] Lo que nos interesa es no perder un gesto, pues en un gesto, en uno solo, en un leve ademán, se revela a veces toda la superchería. Y por momentos parece inminente el descubrimiento: en algún rostro ha estado a punto de marcarse la línea de sutura con la máscara, pues, conocida la falacia, cada uno sospecha de los demás, cada uno se agota en escudriñar la expresión de todos los otros [...]

Pero también nuestras propias sonrisas son falsas; no son tales sonrisas, son muecas. Lo advertimos en seguida, y advertimos que los demás se dan buena cuenta; que confirman sus sospechas, que ya no creen tampoco en uno, y lo saben todo, ya sin remedio (pp.1111-1115).

Si hay máscaras sin espectáculo, también hay infierno sin carnaval. Y también fuera de los espacios de la representación el humor irónico de *El jardín de las delicias* suele resolverse como "zona de contacto" entre elementos contrapuestos: el episodio "En la Sixtina" lo evidencia con su contraste radical entre la gravedad de la terrible amenaza procedente de las celestiales alturas y el infernal hervidero donde la turística comedia humana bulle masiva, impersonal, inculta, grosera. Una lente de tradicional danza macabra, con las consiguientes pinceladas grotescas, enfoca el párrafo último:



Por supuesto, sólo el techo y el alto mural del Juicio podíamos ver levantando la nuestra sobre el piélagos de cabezas en que nos hallábamos inmersos [...] Pero ¿sabía de veras esta multitud lo que miraba, lo que anhelaba, lo que quizá temía? Sobre todos nosotros, como sobre los muertos a quienes despiertan de su tumba para convocarlos a juicio, se precipitaban desde la altura, soplando sus mudas trompetas, los terribles querubines del lado izquierdo, mientras a la derecha, con sus orejas de burro, reclutaba eternamente Carón a los condenados para el infierno. Abajo, circulando con dificultad por el suelo de la capilla, se apretujaban -y nosotros dos entre ellos- los turistas de piernas peludas, de calvas pecosas tostadas por el sol, o adolescentes granujientos, viejas ya embalsamadas, y aquellas opulentas walquirias de minifalda, pies roñosos y espléndidas trenzas rubias que devoraban sandwiches y se llamaban a gritos

**[...] Y todos, como masa espesa en colosal olla que desborda lentamente por un lado mientras por el otro sigue colmándose, girábamos juntos dentro de la Sixtina; girábamos y girábamos sin término (p.1163).**

Quizá mediante el amor podría la persona enajenarse del acoso del vivir, de este mundo-infierno apariencial que, obsesivo, esconde su verdad como una lacra. Pero, fin inaccesible en último término, lo que es solo espejismo de amor cuenta con serios obstáculos. A propósito de esto procede recordar el parecer de Bretón en *El loco amor*, según el cual dos prohibiciones impiden desde su nacimiento el sentimiento amoroso: "la interdicción social y la idea cristiana del pecado" (Paz, 1993: 214-215). Y tales obstáculos hacen que la menor contrariedad devuelva la conciencia de un existir en amenaza. Para expresarlo, Ayala semiotiza una vez más, en sucesivo contraste, un primer espacio feliz seguido de otro grotesco, que se intensifica anafóricamente con la pintura negra de Goya *Dos viejos comiendo sopas*, complementándose los dos discursos de modo muy compacto: el visual, insistente, concentra el foco de atención espacial de la muerte sobre dos rostros inhumanos ya; La palabra ensancha el encuadre, da cabida a otros elementos ambientales: alianza de hondura y amplitud. E importa subrayar el universo de cierto perfil mágico donde se enmarca, abundante en apelaciones a la amada llamándola "maga" o "hechicera", y en menciones de objetos mágicos también, es decir, un universo con referencias simbólicas a otra dimensión, a otra naturaleza de lo real. De manera espontánea me vienen a la mente los "mundos paralelos" con cuya noticia nos viene asombrando la física cuántica, salvadas sean



las distancias, naturalmente. Acerca de ese universo mago alerta ya el título de la evocación “Magia, I”. Allí leemos:

[...]de repente, vine a darme cuenta de que tu sonrisa se había desvanecido[...]Un contrasentido. En vano. El mundo entero se me vino encima al conjuro de estas palabras. Con una algarabía apenas sofocada, cuajó de pronto en torno a mí todo aquello en que antes apenas si había reparado: la sala del restaurante anodino, con sus muebles y sus horribles lámparas [...] Fue como hallarme de improviso contigo, como si tú y yo nos halláramos de improviso metidos en una cueva muy perversa, frente a los cien mil peligros grotescos, amenazas imprecisas, sórdidos ademanes y esa miradas viscosas [...]

¡Dios mío, en qué antro hemos venido a meternos! Tú, abstraída, aún no habías caído en la cuenta; y yo temblaba de que, al fin, terminarás por descubrir también a las dos brujas que, en un rincón, engullían infatigablemente, con sus flácidos, pintarrajeados, pringosos e insaciables hocicos, atroces alimentos [...] de que descubrieras también tú a aquel diablo epiceno de grandes ojos luminosos e hirsuta pelambre roja que con sus uñas pintadas manipulaba la caja registradora; que pudieras notar la presencia de aquellos tres canguros que melancólicamente pasaban en fila por entre las mesas, o el otro grupo de los negros gesticulantes con risotadas de dientes podridos, o que reparases en el viejecillo amarillo y canijo que blandía en su mano temblona una pata de gallina, o en la mujer gorda que, junto a un marido de cartón sacaba a veces la lengua para relamarse y quizá para hacer burla de nosotros con disimulo (p.1152).

#### 4. La única representación que no enmascara.

El fragmento último lleva a una cuestión muy conectada con la anterior. En otro lugar dejé señalado que el eje semántico de *El jardín de las delicias*, el que tiene que ver con la existencia en soledad, se enhebra en el tópico del amor y el viejo -entre hombre viejo y mujer joven-, que cruza el libro entero, emergiendo al discurso, escrito y visual, de formas distintas, incluido el mito de la bella y la bestia. Por ejemplo, la fotografía del picassiano *Minotauro y durmiente* converge, al significar, con la escritura de "Mientras tú duermes" y además evoca el mítico laberinto. Aunque no proceda tratar más a fondo aquí este asunto, conviene tenerlo presente, pues nos ilumina sobre el hecho de que la vejez sea uno de los motivos más sometidos a la mirada implacable de la deshumanización grotesca. Tiene una variante en la



fusión sémica o semiotización de la figura humana con los espacios de la muerte cosificada - la momia en "Sin literatura", la casa en ruinas de "El chalet art nouveau", el erial y huerto seco en el fragmento fotografiado del diálogo de Cota...-. Pero hay también visiones más festivas. Como ésta:

¿Hacía falta siquiera el ejemplo práctico que, en seguida, hubo de brindarnos el propio viejo, a quien, con toda su barriga, lo vimos sacar hacia la pista a una chiquilla, y ajetrearse y echar el bofe con aquella pobre criatura estrujada entre sus brazos? (p.1119).

Sin embargo, un episodio inportantísimo, según creo, invierte ese modo de representación de la vejez y, al hacerlo, propone también una forma de liberación para el ser humano. Se trata de "¡Aleluya, hermano!", cuyo espacio ficcional es La Habana. Un anciano negro, virtuoso del clarinete, presta ayuda material y, sobre todo, espiritual, a un yo narrativo presa del dominical tedio ciudadano.

[...] una mañana de domingo, luminosa y vacía. ¿Qué hacer con ella? [...] ¿qué hacer con estas horas de la mañana, radiantes e inútiles, ¿de qué modo gastarlas? [...] Eché, pues, adelante sin rumbo fijo, y cuando ya había atravesado hacia adelante la ciudad desierta -¡asquerosos domingos!- (...) la máquina que se para!(p.1128).

Únicamente quien aparenta extraño, distinto, sabe y quiere estar-con, en el sentido existencialista. Pero hay más: demuestra solidaridad a su "próximo" mediante la música y el baile, el lenguaje corporal espoleado por el del clarinete, cuyas modulaciones sí consiguen enajenar, elevar a las esferas donde dolor y alegría pueden ser compartidos. Redención por el juego, cómico y trágico, de la música representada. Todo el mundo es teatro, ahora sublimador:

El hombre retozaba y gozaba tocando a lo loco. Y a mí, **aquella manera de jugueteo o burla** con el reluciente clarinete me distraía, me divertía, me serenaba. Era algo así como entretenerse en mirar las payasadas incansables de un niño travieso; pues el hombre,



a la vez que lanzaba al aire sus notas estridentes, destempladas y cómicas, gesticulaba, guiñaba con picardía sus ojos, sacudía la cabeza en un alarde bufo, y pegaba obstinadas patadas en el suelo.

Pero de repente [...] profirió el clarinete un desgarrado y prolongadísimo lamento que me hizo sobresaltar [...] El clarinete continuaba gritando su desesperación sin límites, pero el clamor había perdido ya su vibración inicial, tan aguda, y empezaba a hacerse más oscuro, más y más oscuro, hasta transformarse poco a poco en una especie de llanto convulso [...]

Me acudieron lágrimas a los ojos, y traté de disimularlas con el brazo. Observé que también él estaba llorando: se veían en su cara gotas de sudor, pero también gotas de llanto. Y entonces bajé yo el brazo, avergonzado de mi vergüenza. Nos miramos uno a otro con el desamparo de náufragos que se hunden juntos. Hasta que, tras de tanta agonía, el clarinete se quedó callado [...]

Pero apenas hubo tomado aliento volvió a alzar con gesto triunfante el clarinete [...] Fue un nuevo grito, pero ahora un grito de alegría [...] se exaltaba hacia praderas de esperanza infinita y de júbilo inmenso... Cuando éste hubo alcanzado una culminación casi insufrible, no sé ni cómo me encontré en pie y con los brazos abiertos.

-¡Aleluya, hermano! -me exhortó el hombre-. ¡Aleluya! Lo abracé en silencio (pp.1132-1133. El destacado es mío).

Si reproduzco con cierta amplitud este episodio es por dos razones para mí importantes. O, mejor, por una sola con dos aspectos. El primero conecta con el ya dicho tratamiento de la vejez bajo un prisma opuesto al de la caricatura esperpéntica y, añadido ahora, ligada además a la alerta sobre lo imprescindible de traspasar la apariencia, pues leemos:

Y el buen hombre se me quedó mirando con una sonrisa afectuosa. Lucía la dentadura, muy blanca y brillante; y sus ojos brillantes también y muy negros, me contemplaban con simpatía. Su expresión conservaba algo de la frescura juvenil; y a no ser porque los espesos velloncillos de su cabeza se enrollaban como finos alambritos de acero, **nadie hubiera pensado que era un viejo** (p.1129. El destacado es mío).

El otro se refiere a la concepción de la música como juego, representación y, por lo tanto, con un inherente doble plano de conducta. Pero, sin embargo, capaz de liberar al individuo en soledad. La cual queda entretejida en el simbolismo del aburrimiento dominical.



Frente al infierno carnavalesco, paraíso único de la música que enaltece. Si el episodio "El Mesías" conjuga los dos, pues contrapone con gesto cómico el ansia ascendente del espíritu a causa de la música con la impaciencia del auditorio por la incomodidad del asiento, "¡Aleluya, hermano! prescinde de la vertiente hilarante del existir para centrarse en la faceta dramática del juego existencial y, sobre todo, vislumbra cierto horizonte salvador.

Esta cosmovisión no puede por menos de llevarnos otra vez a Schopenhauer: hay que ir más allá de lo aparente, de la representación, para descubrir la esencia íntima del mundo. El individuo, péndulo oscilante entre el sufrimiento de una semana laboriosa y el aburrimiento del domingo. Trabajo doloroso de los pobres y aburrida sociedad de los ricos. Filosofía del arte, que a juicio de muchos influiría en Wagner y en el joven Nietzsche, como un contemplar las cosas con independencia del principio de la razón, una suspensión del "querer vivir". Valoración privilegiada de la música: si las demás artes no son más que copias, es decir, una degradación de la realidad, la música es la quintaesencia de la vida, pues reproduce la voluntad.

Interpretando así todas las huellas marcadas que he venido siguiendo en *El jardín de las delicias*, cabe entender que habla éste del paraíso imposible, cierto; pero también del único asidero para traspasar el cristal y llegar al otro lado de las puertas del edén: la música, aunque haya de ser "para bien morir", como reza ese título, tan significativo, de casi el final del libro.

Para simbolizar ésta y otras significaciones, Francisco Ayala se sirve de cauces expresivos transitados por el humor, no por la comicidad. Frente a aquella orientación estética de nuestras dos o tres primeras décadas de posguerra que todavía tiene herederos, cuando tantos escritores entendieron el humorismo como estilización irónica de hechos, aspectos o personas ya sin actualidad, o de lo que pronto quedaría obsoleto, y lo vanalizaron reduciéndolo a meros aspectos formales, Ayala se inscribe por entero en la mejor estirpe del humor literario, pues hace de él lente para conocer el humano latir, instrumento para



revelárnoslo. Hablándonos así de lo que a todos afecta, su palabra, duradera, seguirá seduciendo a lectores.

Con todo, en desasosiego quedamos los de *El jardín de las delicias*. Pues siempre la ironía, insiste Octavio Paz,

subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. No contenta con descubrir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo: no sabemos qué sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos, o lo que proyecta nuestra imaginación (1995:255).

Y si de ella rebosa este libro ¿Por qué fiarnos? ¿Acaso él mismo no es una apariencia? Los guiños cómplices de su texto ¿no están involucrándonos en un juego? ¿Cómo sabremos cuál es en verdad cada uno de sus dos niveles, el real y el ficcional? La voz enunciativa ¿no es, igualmente, la de un fingidor? ¿Lo es también el autor? Razones para recelar no faltan: nos enfrenta a un enunciado que parece sin orden, pero lo tiene; que pone más cercos a la interpretación lectora de lo que cabría sospechar. Embaucador, quiere hacernos creer que quien habla es él, el mismísimo Francisco Ayala, y para ello se sirve de dos retratos suyos que lo muestran, respectivamente, contemplando una momia durante la visita a un museo y otro ante un chalet en ruinas. El discurso advierte, incansable, que debe mirarse más allá de la apariencia, pues todo es fingimiento, burla, hasta en el buen amor:

Y yo me burlaba cariñosamente, y ella fingía enojarse de mi incredulidad fingida ("Fragancia de jazmines", p. 1138).

Así pues ¿por qué no íbamos a ser mirados nosotros, los lectores, en un espejo convexo igual que aquel donde se reflejaba la estampa burguesa descrita en "El leoncillo de oro"? ¿Por qué iba el autor a vernos indulgente, dejándonos fuera de la parodia, y no como personajes guiñolescos de la bufa comedia humana? O como soñadores soñados, pues tantas veces hace suyo también este tópico que desde antiguo va cercano al del teatro de la vida. Si



el mundo está del revés ¿cuál es su derecho y quién lo determina? El escritor, creo yo, sonrío. Puede que, si bien pesimista, nos haya dejado entrever una solución. Obedezcamos la ley primera en los laberintos: no recorrer dos veces el mismo pasillo en el mismo sentido. Y entremos en el juego apasionante a que *El jardín de las delicias* nos invita. Imitemos al personaje de "Música para bien morir":

Pero ¿por qué no entregarse siquiera de momento, medio entornados los ojos, a la amortiguada delicia? ¿por qué no? Era un juego de expectativas mentidas, pero un juego sin riesgo, y a él me entregué (p.1190)



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMANZI, Guido, 1984, *Amica ironía*, Milán, Garzanti.
- AYALA, Francisco, 1984, *la estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica.
- 1993, *Narrativa completa*, Madrid, Alianza Editorial.
- BAJTIN, Mijail, 1989 [1975], *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARROSO VILLAR, Elena, 1998, "Lirismo y procesos de espacialización en *El jardín de las delicias*: los espacios del tiempo", en Vázquez Medel, Manuel Ángel (ed.), *Francisco Ayala: el escritor en su siglo*, Sevilla, Alfar, pp. 75-115.
- BLÖCKER, Gunter, 1969, *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Madrid, Guadarrama.
- CALABRESE, Omar, 1994 [1987], *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CARO BAROJA, Julio (1965): *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1989.
- GENETTE, Gérard, 1989 [1962], *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- GOFFOMAN, Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne: les relations en public*, París, Minuit.
- GULLÓN, Ricardo, 1950, Reseña a *La cabeza del cordero*, en *Ínsula*, Madrid, 15 de marzo.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, 1950, *L'ironie*, París, Flammarion.
- MARAVALL, José Antonio, 1983, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975 1ª.
- MIZZAU, Marina, 1984, *L'ironía. La contradizione consentita*, Milán, Feltrinelli.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 1991 [1988], *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- NORA, Eugenio de, 1968, *La novela española contemporánea*, II, Madrid, Gredos.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1964 [1925], *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente.
- PAZ, Octavio, 1962, "Risa y penitencia", en *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1989, 155-171:169.
- 1993 [1950], *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 1995 [1967], "La nueva analogía", en *Los signos en rotación*, Barcelona, Altaya, 253-262.



RULFO, Juan, 1983 [1953]), *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Barcelona, Seix Barral.  
VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, 1998, "*Glorioso triunfo del príncipe Arjuna: síntesis de la cosmovisión ayaliana*", en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala: el escritor en su siglo*, Sevilla, Alfar, pp.163-178.