

Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Primera edición: 2010

© Herederos de Emilio Orozco Díaz

© del prólogo: Carmen Blanes Valdeiglesias

© Universidad de Granada / Fundación Francisco Ayala

Una introducción a El jardín de las delicias de Ayala

ISBN:

Depósito Legal:

Diseño de la colección: Juan Vida

Fotocomposición: La Trama Digital

Impresión: Imprenta Provincial

Impreso en España / Printed in Spain

**UNA INTRODUCCIÓN A
EL JARDÍN DE LAS DELICIAS DE AYALA
SOBRE MANIERISMO Y BARROCO
EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA**

Emilio Orozco Díaz

Prólogo de
Carmen Blanes Valdeiglesias

Fundación Francisco Ayala
Universidad de Granada

2010

Índice

Prólogo	9
Nota editorial	29
Nueva nota prólogo para esta segunda edición	37
Nota prólogo	47
Supuestos teóricos y enfoque crítico desde el Manierismo y el Barroco	55
La crítica, la creación artística y la valoración de los estilos del pasado	61
Los objetivos de Ayala como crítico y sus preocupaciones de escritor	65
Su crítica cervantina y su concepción de la novela	69
Fragmento y unidad integradora de intención estructural	71
La integración de lo vario en la narración extensa	73
Integración de dos formas narrativas en una nueva estructura	77
La valoración de lo visual y pictórico en la técnica descriptiva	79

<i>El jardín de las delicias</i> : su estructura en relación con la obra del Bosco	89
Pluritematismo, fragmentación y unidad integradora en la estructura de <i>El jardín de las delicias</i>	93
Punto de vista próximo y desbordamiento expresivo	97
“Lejos” y “distancias” en el tiempo y en el espacio	105
El sentimiento del paso del tiempo como hilo oculto de engarce de “Días felices”	109
El goce artístico y musical y el sentido poemático	113
Sobre lo amoroso en “Días felices” y su contraste con “Diablo mundo”	119
Sublimación del amor y emoción temporal. Lo angélico	125
Función del relato final en la estructura y en el sentido estético y moral del libro	135
Últimas palabras del libro y de este ensayo ..	141

Prólogo

LA aproximación a *El jardín de las delicias* tiene para Orozco diversas motivaciones. Nada más abrir sus páginas sintió una espontánea atracción por sus imágenes —recuérdese que, además de la enseñanza de la literatura, crítico y autor comparten la afición por la pintura—. Profundo conocedor del Barroco e inmerso en esos momentos en investigaciones que versaban sobre la influencia de éste en una narrativa actual que pretendía renovarse, el autor de la *Introducción* emprende su crítica del libro ayaliano y, prescindiendo de metodologías críticas que abordan los textos en su estricta inmanencia, se adentra en las recónditas intenciones y procesos mentales seguidos por el autor en la concepción de su obra —“qué” es, nos dice, lo que con ella se propuso Ayala y “cómo” la ejecutó—, pero ubicándola en el entramado de sus circunstancias vitales y detectando en ella las huellas elocuentes de una reconocida “tradicción formal”. A lo largo del ensayo se tratan numerosos aspectos que demuestran la maestría de Ayala en el manejo de unas formas lingüísticas que, en combinación con las imágenes, produce en la prosa inusuales efectos. Esas formas, que en su diversidad van de lo abstruso a lo engañosamente simple, de lo soez a lo sublime, de lo culto a lo vulgar y escatológico, de lo trágico a lo cómico o satírico a través de todos los registros del lenguaje, son valiosas por sí mismas y por sí mismas han sido objeto de importantes estudios narratológicos que sitúan a Ayala en el lugar correspondiente dentro de la literatura española.

Pero aún resultan más interesantes en relación con otro recurso que estimuló su atención de crítico y le movió a

emprender su comentario. Se trata de la técnica compositiva, que abarca la totalidad de la obra pero que se hace especialmente visible en el libro elegido, el fenómeno de la estructura como armazón de unos elementos que significan de distinto modo en distintos momentos y lugares, según vayan sueltos o agrupados, y que al cabo de su accidentado devenir ofrecen la semblanza de su autor en “un espejo trizado”¹. Mensajes éticos y efectos estéticos provendrían sobre todo de una peculiar organización de las partes, primero, dentro de la obra ficcional y, fuera de ella, en relación con los distintos campos disciplinares con que unos lazos apenas perceptibles la vinculan internamente. El ensayo, la crítica, el artículo, el tratado y hasta el libro de texto, pues obras como *Historia de la libertad* o *Introducción a las Ciencias Sociales* —ideadas como reelaboración de las materias del *Tratado de Sociología* pero expresadas de una manera menos técnica, acorde con propósitos estrictamente pedagógicos— se constituyen como vías discursivas que hacen inteligibles las intuiciones fundamentales transmitidas paralelamente por la vía literaria.

Tenemos así que por su misma configuración la obra de Francisco Ayala tiende a la dispersión en la unidad. Cada uno de sus títulos ocupa su lugar en el conjunto y sólo adquiere significación completa en función de ese conjunto. La obra participa a la vez de lo fragmentario y lo unitario entendidos no como conceptos antagónicos sino como pun-

1. Véanse sobre el tema el prólogo de Carolyn Richmond a *El jardín de las delicias. El tiempo y yo, o El mundo a la espalda* (Madrid, Espasa Calpe, 1978, pp. 11-33), y también el que precede a *Los usurpadores* (Madrid, Cátedra, 1992, pp. 50-56), así como el artículo “Un espejo trizado: la fragmentada unidad de la obra ayaliana”, en *Anthropos*, 139 (diciembre de 1992), p. 31, donde la autora extiende el fenómeno de la estructura a otras partes de la obra.

tos de apoyo equidistantes de una tensión que no puede resolverse en ninguno de los dos sentidos. De poco serviría un estudio basado en la organización de las partes —relatos o conjuntos de relatos— donde éstos quedarán ajustados conforme a un criterio fijo de clasificación. Ello sería aplicable a obras estáticas de las cuales tuviéramos una noción de proyecto acabado, pero no a obras dinámicas que, como la de Ayala, evolucionan con paso zigzagueante y lejos de realizarse en un sentido unívoco y lineal lo hacen en multitud de planos que conllevan lecturas diferentes. Lo habitual son los cambios basados en la combinación de materiales ya empleados dentro de un incesante juego de recurrencias y proyecciones mutuas muy al gusto barroco del autor. Alrededor del tema principal —la condición humana, el mundo en que vivimos— se extiende una red de temas complementarios que se entrecruzan formando especies de arquitecturas móviles. La dispersión focal provoca la ubicuidad de las partes, que a modo de piezas intercambiables se desplazan de un contexto a otro al que en principio no pertenecían y al que en virtud de esos movimientos aportan novedosos matices significativos. El autor urde un método narrativo que permite a sus partes aunarse y disolverse mientras el sentido profundo permanece invariable, un procedimiento compositivo a simple vista asistemático pero regido por un ritmo cadencioso que semeja la regulación de un ciclo orgánico, un engranaje multifacético donde la realidad figura como complejo informe, referente de una imagen conflictiva del mundo.

Así como lo fragmentario y lo unitario no se oponen, tampoco lo hacen lo abierto y lo cerrado. Desde el momento en que casi toda novedad depende fundamentalmente de una distinta distribución de las partes, puede hablarse de obra abierta en cuanto son prácticamente inagotables las

probabilidades que unas mismas piezas tienen de aparecer en reagrupamientos sucesivos. Hasta un libro de aparentemente firme estructura bipartita como *El jardín de las delicias* queda abierto en el curso de su evolución a una gran variedad de acoplamientos tanto de tipo interno como externo. Asimismo puede hablarse de obra cerrada no a causa de un carácter hermético que exija para su interpretación las claves de una metodología específica, sino de que sus elementos, por distantes que aparezcan entre sí, no escapan a la red general de imbricaciones mutuas.

Puede decirse que el sentido unitario estaba ya latente en una predisposición creadora de un modo “intuitivo e inconsciente”². Los primeros escritos contienen como un germen la visión ayaliana del mundo. La elogiada actualidad de su obra —debida a la habilidad para captar lo esencial constante por debajo de lo superficial contingente— existiría de un modo embrionario en esas intuiciones primeras, apoyadas en una sólida formación sociológica y jurídica que trasluce en la escritura discursiva el ingente aprendizaje académico. La unidad, pues, no sería tanto resultado de un propósito perseguido cuanto consecuencia inercial de una opción estética y una actitud vital, motivación última que subyace en todos los contenidos concretos.

Los inicios en el campo literario los marcan las novelas *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926), y los textos publicados en distintas revistas literarias, más tarde agrupados en *El boxeador y un ángel* (1929). Esta colección, cuyo sesgo vanguardista se desmarca del influjo galdosiano de la etapa inicial, contiene relatos anteriores y es seguida de *Cazador en el alba* (1930), com-

2. Página 95 de esta edición.

puesta según el mismo procedimiento. En los muy posteriores *Los usurpadores* (1949; edición definitiva, 1969) y *La cabeza del cordero* (1949; edición definitiva, 1962), aún se distinguen los contornos de una fase caracterizada por un cierto propósito organizador sobre la base de un asunto concreto: la guerra y sus estragos en la conciencia de los españoles, uno de los argumentos de fondo en que se descompone la gran temática unitaria erigida en torno a la humanidad y sus problemas.

El fenómeno cristaliza con fuerza en *Historia de macacos* (1955). Debido a la manipulación óptica de la realidad los hechos históricos se empequeñecen hasta lo diminuto, mientras los hechos insignificantes del mundo individual parecen observados por un cristal de aumento. Atrás queda el mundo sublime y atroz de *Los usurpadores* con su emulación del alto estilo; asistimos al triunfo de lo nimio, lo grosero, en un intento de ejemplificar la insustancialidad humana en los nuevos tiempos. Más acorde con éstos aparece *El as de Bastos* (1963), en seguimiento de una línea tan continua que textos escritos con diferencia de más de diez años encajan en el título sin romper su unidad; así “*Un ballo in maschera*” (1960), en *El as de Bastos* como “Baile de máscaras”, pasará a las *Obras narrativas completas* (1969) y de ahí a la primera parte su obra más compleja, *El jardín de las delicias* (1971). Sus secciones conforman una síntesis única no sólo entre géneros literarios sino entre distintas artes. El libro se presenta en la andadura narrativa como zona clave de intersección, primero, por la reunión de piezas de origen tan remoto, después, sobre todo, por la adición en 1978 de unos textos redactados entre 1948 y 1949, publicados con otros más recientes bajo la rúbrica de *El tiempo y yo*. Su publicación con *El jardín de las delicias* ejemplifica, como ninguna otra parte de la obra, la innovación de una estructura intergenérica que no será superada en su originalidad.

El proceso ha alcanzado su fase de plena madurez. Escritos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, en los setenta pasan a engrosar volúmenes independientes a base de elementos desprendidos de su ubicación originaria. La incorporación de materiales heterogéneos —noticia, diálogo, imagen visual, ensayo, apunte autobiográfico, incluso “un sueño”— continúa disolviendo las disposiciones iniciales, llevando al límite la elasticidad de una estructura donde las más leves modificaciones introducen nuevos enfoques portadores de nuevos sentidos.

Siendo en sí mismo un todo organizado y autosuficiente, *El jardín de las delicias* no deja de ser espacio de reflexión entre distintas partes donde vemos realizarse plenamente el concepto dinámico de obra en marcha según un proceso que, sujeto a contingencias, se configura mientras avanza. El libro se comporta como objeto situado en una relación reflectante que, conservando su especificidad, no llega a interrumpir la fluidez entre las colecciones precedentes y siguientes, pudiendo, en un radio de amplitud ilimitado, verse multiplicado en una sucesión de reverberaciones que se prolonga, por un lado, a textos muy anteriores a *El jardín de las delicias* —“Día de duelo” es de 1941— y por otro hacia toda una serie de a veces inexplicablemente heterogéneas antologías como *El jardín de las malicias* (1988), con el que mantiene la más evidente relación paródico-especular basada en el juego de palabras del título, o el ya puramente recopilatorio *El rapto* (1993), así como a muchas otras que posteriormente han venido a formarse o que en adelante se pudieran llegar a formar. *El jardín de las delicias* se erige así, en su condición de libro-espejo, en título paradigmático de un sistema basado en la naturaleza polivalente y flexible de sus elementos que se descompone y recompone dentro de sus propios límites, ofreciendo, en su calidad de microuniverso atomizado,

una inquietante impresión de infinitud. Al suprimir la secuencia cronológica el autor ha sabido evitar la formación de estructuras basadas en una ordenación convencional de las partes, logrando articular un modelo constructivo organizado no en función de un sentido diacrónico sino de sutiles paralelismos icónico-temáticos prendidos a una línea ética interior acorde con su personal *razón del mundo*.

La identificación de numerosas alusiones cultas revela, por otro lado, la presencia de un acopio de saberes compartidos en el seno de una tradición común con la cual mantiene una relación de pertenencia también, a la vez, “consciente” e “inconsciente”. Manierismo y Barroco, Cervantes y Quevedo, el gongorismo que sobre todo en la etapa vanguardista se acerca a los artificios metafóricos de Lorca o Alberti, el modernismo y las vanguardias, cada uno con aportaciones que se incorporan a un estilo narrativo no asimilable en sí mismo a ninguno de ellos. Todas las corrientes citadas conforman el bagaje de influencias de una obra que desde sus inicios ha sabido asimilar tanto la tradición clásica como las tendencias rompedoras con dicha tradición. En cuanto a las vanguardias, lejos de ser efímeros y superficiales tanteos juveniles, representan una fase decisiva de la producción marcada por hechos históricos y experiencias artísticas determinantes de una libertad ante la creación que nunca desaparece. Pero si se ha de ir a buscar no sólo la influencia sino acaso la raíz misma de un concepto artístico y una predisposición anímica a la hora de afrontar el tratamiento de situaciones problemáticas hay que remontarse al Barroco y a su novísimo espíritu creador, la transformación técnica y mental cuyo efecto se extiende sobre todas las ramas de la creatividad a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, intensificándose durante las dos primeras del XX y cuya onda expansiva está aún lejos de desaparecer.

Esta consideración periódica del Barroco, no como movimiento circunscrito a una época delimitada sino como “tendencia anticlásica” de intermitente continuidad, permite considerar ambas estéticas, pasada y presente, como subsistemas dentro de un corpus superior que evoluciona. Así la modernidad de las creaciones ayalianas, antes que con la estética de los *ismos*, conectaría con una tradición anterior que puede verse como primordial influencia.

El recurso a la degradación de la realidad mediante lo deforme, procedente de la tradición picaresca, adquiere su culminación en la barroca para reaparecer en la esperpéntica y mantenerse aún vigente en el tremendismo de posguerra. En el Barroco la expresión de un mundo problemático había exigido el uso de formas retorcidas, grotescas. Una época convulsiva no podía ser expresada sino mediante formas destructoras de equilibrios clásicos que ya no reproducían los nuevos modos de pensar y vivir. Son procedimientos empleados en la indagación de una realidad aparente que exige nuevamente ser desenmascarada por una voluntad de llegar al fondo de las cosas desvelando sus lados oscuros, inseparable de un afán de renovar las formas y explorar nuevas posibilidades lingüísticas que depuren la prosa de los agotados esquemas del realismo, a lo que Ayala contribuye, como señala Orozco, frente al “libro de versos” —Juan Ramón, Machado, el 27—, con el “libro de narrativa”. Del Barroco proviene el gusto por la distorsión mediante los juegos de espejos y las estructuras laberínticas, proyección de una conciencia desorientada ante el sinsentido que rige el existir humano.

En el Barroco se agudiza la utilización de recursos como el de la correspondencia entre lo físico y lo anímico, plasmados en sucesivas metamorfosis y empleados con finalidad

ejemplar en una tradición presente en el mundo clásico y en las iconografías bíblica y medieval —tras descartar la denominación *El mundo en que vivimos* como título del libro Ayala toma del Bosco *El jardín de las delicias*— antes de reaparecer en ejemplos contemporáneos como el *Mistkäfer* de Kafka o el *Axolotl* de Cortázar, donde la involución hacia la naturaleza animal se produce en respuesta a la opresión social o a la angustia existencial, y en ambos casos a una situación insoportable por incomprensible. Junto a aquélla aparecen la cosificación y la descosificación —cosa y no-cosa— bajo la concepción de una vida humana “vacía y absurda”, presidida por una devastadora “oquedad metafísica”³. Dicha concepción enlaza con los recursos oníricos del expresionismo y el surrealismo en ejemplos como “Erika ante el invierno”. Son técnicas destinadas a subrayar el “vacío moral” imperante en una Europa al borde del abismo —el propio “Erika...”, de 1931, parece presagiar lo que se avecinaba en los últimos años de la República de Weimar, de los que Ayala fue testigo durante su estancia en Alemania— que vienen a mostrar hasta qué punto unas formas de arte pueden dar cuenta del estado de una sociedad en una determinada época. La tradición del pesimismo y el absurdo se inscribe en la línea que a partir de la duda metódica, instalada en el pensamiento occidental por el *cogito* cartesiano, atraviesa la modernidad y, en prolongada pugna con el pensamiento tradicional dominante, llega a la teoría idealista del conocimiento en Schopenhauer, a la filosofía del sufrimiento y la angustia en Kierkegaard, al magisterio de la sospecha en Nietzsche o a la intencionalidad y la conciencia apriorística en la fenomenología de Husserl en la que se integra la totalidad de los textos teóricos

3. F. Ayala, “El arte de novelar y el oficio de novelista”, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 553.

de Ayala. Todos abundan en la noción subjetiva y descen-
trada del mundo alentadora del nuevo *pathos* contra el *ethos*
positivista y su fisiología de la presencia —la doble cara de
una contemporaneidad marcada por los modos producti-
vos capitalistas— que impregnará con su desasosiego la
Sorge de Heidegger o la náusea de Sartre, volviendo a poner
en solfa el mundo de las certezas que la ideología racionalista
había erigido desde el Renacimiento y esparciendo la
pavorosa sensación de vacío durante la segunda mitad del
siglo XX.

Con la introducción de la duda cuya naturaleza subjetiva
induce al cuestionamiento teorético del establecido *orden*
extenso, el pensamiento cartesiano abrió paso, desde el racio-
nalismo, a un secular procedimiento cuestionador de la propia
razón⁴ que en el transcurso de siglos, en los campos de la reli-
gión, el arte y la filosofía desactivó prospectivamente la
imposición de futuras ortodoxias y en su socavamiento de los
pilares de la “autoridad cultural” acabó desembocando en “la
crisis del presente”⁵. Ahí sitúa Ayala el origen de la *gran cri-
sis* en su acepción de cambio producido por la precipitación
de acontecimientos en ciertas épocas, que desencadena la
desintegración social y con ella el “vacío espiritual” caracte-
rístico de fases históricas inestables. El arte refleja el jaque a
la racionalidad que, tras el Barroco, resurge con variable
intensidad en el Romanticismo y en las consignas finisecula-
res de *l'art pour l'art* y vuelve a resurgir en las vanguardias

4. Ante la imposibilidad de establecer aquel “orden exterior”, con
Descartes “se hace necesario” “perseguir la objetividad a través de
vías subjetivas y, por cierto, racionales” (F. Ayala, *Introducción a las
Ciencias Sociales*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 239).

5. F. Ayala, *Razón del mundo*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 29;
Cervantes y Quevedo, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 206-207.

como conglomerado de “tendencias anticlásicas”, denominador común de todos esos *ismos* desestructurantes de cariz irracionalista que jalonan las diversas fases del proceso de la crítica de la razón, cuyo sistema estético y gnoseológico, apuntalado con la Ilustración en el siglo XVIII, sigue desmoronándose durante todo el XIX. Había que volver a experimentar nuevas fórmulas políticas que recondujeran la confusa situación en que las rígidas estructuras burguesas surgidas de la industrialización continuaban su disolución hacia las modernas democracias, avivando en la segunda mitad del XX el estado de crisis, y en cuanto al arte en su evolución interna, hallar los cauces formales adecuados para expresar el torrente de experiencias que desde el nivel moral y filosófico hasta el técnico se estaba viviendo.

Como creador de mundos ficticios Ayala se declara deslumbrado por “la reverberante estructura barroca del *Quijote*”, que atribuye a esa “inagotable combinación de los estilos tradicionales y a ese artificio cervantino de referencias [...] a la literatura pretérita y presente”, así como al crisol de “perspectivas” que aúna “en una estructura compuesta [...] campos literarios [...] diferentes y en principio inconciliables”, donde su autor armonizó también “esferas espirituales al parecer incompatibles” y hasta entonces “excluyentes”, creando “una nueva dimensión del espacio imaginativo” que vincula la obra de arte “al resto de la existencia” para alcanzar con ello “una expresión totalizadora del sentido” de dicha “existencia”⁶. Son los claros atisbos de que el mundo racionalista inicia su decadencia, y de ello dan cuenta las obras manieristas y después las barrocas, donde el fenómeno atraviesa su fase más virulenta sumiendo al arte en niveles inusitados de complejidad y oscuridad. Es el momento en que

6. F. Ayala, *Cervantes y Quevedo*, cit., pp. 83, 90, 93, 117, 125.

Cervantes crea la novela moderna y esa “necesidad de innovar en el arte de la narrativa” se corresponde con necesidades de tipo sociológico y espiritual.

Al Manierismo correspondería una concepción estética que busca la unidad en el pluritematismo y la fragmentación de elementos, así como la supeditación de lo principal a lo secundario en una incipiente ruptura de las jerarquías, pero que todavía se atiene a una “actitud consciente intelectualista”, a un “esquema compositivo previo” frente a la “espontaneidad barroca” y su “arranque vital y espiritual”. En cuanto “tendencias anticlásicas”, representativas de un canon en descomposición, ambas suponen un “desbordamiento de las artes, concretamente de las formas y géneros literarios”⁷, que deja muy atrás los criterios aristotélicos de clasificación, ligados a un *ethos*, para abrazar los de la imaginación y la intuición, asociados a un *pathos*.

De dicho paradigma procede la mezcla de géneros: la crítica, el ensayo, la noticia periodística incorporados a la ficción o, dentro de ésta, las piezas enteramente dialogadas de “Diálogos de amor”, que acercan el libro de narrativa a la función dramática. De él proviene la distribución asimétrica que impide una ordenación clásica de la que dependería el equilibrio entre las partes, que forman así dos bloques desiguales. A la nueva desproporción del espacio se debe la pérdida de la centralidad, que a través del perspectivismo logra un desconcertante efecto de simultaneidad y ubicuidad; en relación con ella, la dislocación óptica da lugar a aproximaciones y distanciamientos sorprendentes reproduciendo las perspectivas que, al modo lucianesco, alternan lo lejano y lo cercano, y, dentro aún del juego de las maniobras focales, al

7. Páginas 50, 52, 55, 56 y 57 de esta edición.

multiplicador efecto caleidoscópico y la reverberación de los espejos rotos, que ocasionan perturbadoras ilusiones visuales. La utilización del contrapunto revierte en lo que, según Orozco, el autor ha querido mostrar con su composición binaria a través de dos vías alternativas: lo humano “ascendente” y “descendente” oponiendo “cosmos y caos”, pues más que de un sistema de representación del mundo se trataría de un modo de aprehensión de éste como cúmulo de relaciones cambiantes y organizaciones fortuitas. Asimismo, se da la confusión de los mundos real y ficcional con el artificio —especialmente buscado en *El tiempo y yo, o el mundo a la espalda*— de la implicación del lector en la obra y la del propio autor, que, autoficcionalizado, actuará como factor principal dentro de ella, con la que Cervantes da un paso de irreversibles consecuencias en la relación del artista con su creación y con el público. La barroquización se hace patente en la profusión de figuras camufladas en la prosa: metonimia en el juego de inversiones entre el todo y la parte; metáfora en la consistencia icónica que produce una realidad palpable a partir de experiencias fugaces e inasibles (véase “Incidente”, en *El tiempo y yo*); alegoría en la plasmación simbólica de lo general en lo particular que, como la metáfora, se consigue asociando imágenes entre el plano del arte y el de la realidad. A ello se suma la inclusión en el espacio narrativo de otras técnicas propias de la era de la imagen, desde el estatismo de la fotografía a la velocidad en los cambios de encuadres y puntos de vista logrados por la cámara cinematográfica.

Son aspectos que se dan en el plano de la escritura, aunque también representan mucho más. Bajo los abundantes recursos formales del Manierismo y el Barroco existe una “actitud” que trasluce el declive de la razón y sus secuelas en la “crisis del espíritu”. A este respecto el resurgimiento de corrientes históricas brinda otro insuperable referente. Lejos

de revolucionar el pensamiento aboliendo, como Descartes, la tradicional delimitación entre el mundo subjetivo, la especulación científica y el saber experimental, en la España de la Contrarreforma la imaginación barroca deriva hacia el dominio de lo trascendente con la percepción sustancial de la vida como pura vaciedad. En *El mundo por dentro* Quevedo se propone destruir la realidad, “minar su consistencia”, “aniquilarla”, “negarle entidad y ser” —premisa más tarde kafkiana y expresionista— revistiendo el vacío con la “máscara grotesca” que diluye la identidad, y ese revestimiento descarnado, sin apoyo ontológico, es el medio de que su autor se vale para desvelar “las apariencias sensibles del mundo”⁸ extendiendo el presentimiento moral de la futilidad mundana al terreno de la experiencia empírica. La máscara sustituye la personalidad, disuelta en la multitud de ausentes que continúan apareciendo bajo extrañas figuras alegóricas al estilo de los personajes de Munch o de Grosz, con quien Ayala compartirá la extrañeza ante las masas urbanas, sugeridoras de una incertidumbre radical (retómese “Incidente”, o “*Un ballo in maschera*” en “Diálogos de amor”), y por encima de la incertidumbre, la cínica negación, el sentencioso *Nihil Scitur* del que Quevedo parte en *El mundo por dentro*. Ayala considera que en esta obra la desazón barroca alcanza sus “profundidades más abismáticas” y, en su “furiosa destrucción de apariencias”, culmina el intento de despojar la realidad de falaces coberturas bajo las cuales aguarda “el desengaño definitivo”. En su díptico asume la antítesis quevedesca entre lo grotesco y lo sublime en la contraposición de “Diablo mundo” a “Días felices”, y en dicha contraposición

8. F. Ayala, “La aniquilación quevedesca”, *Los ensayos*, cit., pp. 976, 978.

9. F. Ayala, “Sueño y realidad en el Barroco. Un soneto de Quevedo”, *Los ensayos*, cit., pp. 871-875.

introduce, junto a la sátira, la evocación erótica que eleva al yo poético a formidables alturas metafísicas. Conforme a semejante concepción del mundo antepone Gracián elocuente prefijo: “*inmundo*”, que sirve, junto a la frase quevedesca alusiva al Bosco, como lema de encabezamiento a todo *El jardín de las delicias* reforzando su negatividad.

Pero es a Cervantes a quien definitivamente adopta como modelo profano de eticidad. El tema ha sido tratado por Orozco y en reiteradas ocasiones por el propio Ayala en relación con algunos cuentos intercalados en el *Quijote* y en especial con las *Novelas ejemplares*, organizadas en función de un sentido conjunto: su índole moral, en su concepto moderno y no teológico, es decir, tomando la cuestión no como coacción externa procedente de un designio providencial sino, en contra de los dogmas contrarreformistas, como deliberación que ha de resolverse en el ámbito privado de la conciencia. Tal modelo es asimilado por Ayala en un ejercicio de coordinación estructural que distingue el conjunto de la mera acumulación de secciones combinables y lo conforma como un todo que es más que la suma de sus partes. En la ejemplaridad cervantina la condición humana no es estudiada sino interrogada a través de una conciencia dirigida por los inciertos derroteros de la trama, y merced a esa conciencia dubitativa la narración progresa, al margen de los procedimientos conclusivos del relato, hacia la estructura abierta de la novela, que se abre paso entre los géneros tradicionales en un nuevo tipo de sociedad.

Los recursos examinados radican en la inmanencia textual, denotan un estado moral, aunque también comportan aspectos de una función antropológica que tiene que ver con el concepto de literatura como instrumento para conocerse el ser humano a sí mismo, y de otra sociológica que contempla

su existencia en el complejo entrevero de las relaciones socio-económicas. Todo arraiga en una concepción moderna de la vida como conflicto que caracteriza la futura trayectoria literaria europea, pero que hunde sus raíces en el descubrimiento cervantino de la *problematicidad*. Si el Barroco tenía detrás un trasfondo ideológico epocal que enfrentaba distintas visiones del mundo, lo que subyace aquí son los problemas concretos de la sociedad liberal clásica cuya desconfiguración, con el surgimiento de la sociedad de masas, “parece haber llegado al límite”¹⁰. A este efecto la conjunción manierista entre el sentido estético y el conjunto de condicionantes ideológicos y actitudes psicológicas sigue ejemplificando las similitudes entre dicha época y la actualidad. De hecho la revalorización del Barroco surge por la fascinación que su respuesta a la confusión de aquellos momentos convulsivos ejerce sobre el espíritu contemporáneo, convirtiéndose en fuente de inspiración de tendencias inéditas del arte que superarán en su heterodoxia a las vanguardias históricas, mientras el modelo ético se precipita con creciente celeridad “en espacios vacíos”¹¹. Ayala se fija en elementos externos e internos de la creación cervantina, de modo que junto a los problemas formales se impone la preocupación por los dilemas de la existencia como factor aglutinante de sentidos dispersos. Precisamente lo que busca en aquellas creaciones es la cohesión entre estructura y sentido, más allá, como observa Orozco, del “puro sentido manierista” cuyo extremo en la búsqueda expresiva “marca el *nouveau roman* y en superior y más compleja y viva elaboración artística *Rayuela*”¹². Sus ficciones contienen la reflexión sobre *el mundo en que vivimos*,

10. F. Ayala, *Palabras y letras*, Barcelona, Edhasa, 1984, p. 14.

11. F. Ayala, *Razón del mundo*, cit., pp. 107, 45.

12. Página 68 de esta edición.

el planteamiento de la desalentadora situación moral del ser humano causada por una profunda escisión de la conciencia individual a partir, sobre todo, del “desbordamiento” que desde el Barroco impulsa la evolución hacia la modernidad abriendo sucesivos cismas en el pensamiento y en el arte.

Hoy la implantación de la industria del bienestar introduce otro envite desestabilizador sobre las ya debilitadas estructuras clásicas que culmina en el “cambio decisivo”, “el paso tragicómico” que en su avanzar hacia la “destrucción de las viejas estructuras” y “jerarquías” supera todos los previamente dados en la andadura histórica. El andamiaje dialéctico que había sostenido el sistema cultural de la modernidad hasta la Segunda Guerra Mundial sucumbe ante el empuje de otro sistema —el “monopolio” de la cultura de masas— que acelera el proceso de degradación tanto en los comportamientos individuales como en las relaciones sociales, con reflejo en la simplificación de las formas del arte y en la banalización de su función y su sentido. La fecha de publicación de *El jardín de las delicias* —la heteróclita bisagra epocal de los años setenta— es además el momento en que se reafirman los principios posmodernistas de pluralismo, indeterminación e incompletitud frente al hermético intelectualismo de los sucesivos paradigmas previos a la escolástica estructuralista. El relativismo resultante de la desaparición de las ideologías y de la pérdida del sentido progresivo de la historia, nacido con el Renacimiento y acabado con la disolución de la dialéctica hegeliana, preanuncia no el apocalíptico fin del tiempo sino un novedoso sentido del mismo que desfasa los esquemas de percepción diacrónicos en favor de los sincrónicos, de modo que el cambio en la noción temporal potencia con una velocidad sin precedentes la disparidad caleidoscópica contra el discurrir lineal suscitando una ilusoria impresión de llanura cronológica. La historia del arte se

diluye así en una espiral de orientaciones ya no secuenciadas, en un hibridismo alimentado por la coexistencia promiscua y aleatoria de tendencias incompatibles, y esta realidad, fruto de una adaptación mental tan prolongada al estado de crisis que el carácter transitorio de ésta se ha vuelto permanente, concuerda como nunca antes con la visión del mundo como caos.

La obra de Ayala es la crónica de un mundo complejo en avanzada descomposición, un mundo, por tanto, inabordable desde perspectivas unidimensionales que sólo puede ser representado mediante formas abiertas dilatadoras de los interrogantes. En función de ello elige a Cervantes por la novedad de unas estructuras que en el umbral del mundo moderno reproducen esa complejidad. Le atrae la época del desajuste en el campo de los géneros y la ruptura con la tradición de mimesis y verosimilitud —que intentaba aún la conquista de las apariencias cuando empujaba ya en contra la “tendencia anticlásica” que las destruía—, y sobre todo el fin de la filosofía de las certezas, que propicia una ética cultivada en el interior de una individualidad más vulnerable aunque también más libre. Ayala halla puntos de conexión entre épocas y se propone la tarea de ilustrarlos en la novelación de experiencias tanto vitales como históricas. Se siente atraído por la heterodoxia de un estilo que el *Quijote* hará universal, pues no refleja sólo un momento y un lugar sino que conlleva el desmantelamiento de la perspectiva única y de la única verdad, que se atomiza en la espiral de una nueva relación tiempo-espacio. Su libro es así conjunto sintético, manierista por cuanto su fragmentación está “subordinada a una actitud consciente intelectualista” y barroco en lo espontáneo del “arranque vital” y en la “expresión de plenitud de lo humano y de la vida”; cubista por el uso del *collage* para la yuxtaposición de elementos inconexos en mosaico polimor-

fo de enorme movilidad espaciotemporal; expresionista por la aparente falta de sistema en la poetización de una existencia experimentada con perplejidad y angustia, y, llevando a sus últimas consecuencias las tesis de Orozco, posmoderno por el uso de las formas de la pseudocultura en la denuncia de la incongruencia moral de la nueva humanidad, la mercantilización del arte y la conversión de la vida en artificio, simulacro o representación de una representación, lo cual puede decirse que obedece a los espurios intereses de la industria cultural, si bien no que carezca de profunda raíz histórica.

En sintonía con la semiótica devaluada del universo cultural de las masas señala Orozco también en la obra ayaliana “rasgos aparentemente contrarios a las complejas estructuras manieristas”, así como a los “rebuscamientos” y “desbordamientos expresivos y ornamentales”¹³ del Barroco, rasgos que si persisten en la búsqueda de “lo esencial de la concepción estética de ambas corrientes” y “de su sentido de la estructura”, en lo estilístico se eluden frente a la adopción de un ritmo ligero, un lenguaje directo, por así decir, antiliterario, materia de una escritura que no se enreda en complejidades ni persigue perfecciones, pues éstas no son necesarias para contar el mundo que se tiene delante. Junto a las alusiones eruditas, los giros coloquiales y los recursos a la degradación lingüística Ayala puede usarlos como revulsivos en la denuncia de un estado de cosas que obviamente rechaza desde la perspectiva del intelectual profesional que se eleva sobre los momentos que corren, pero desde la del creador los utiliza como paródicos signos de expresión de una problemática coyuntura histórica de la que pretende dejar testimonio.

13. Página 48 de esta edición.

En sus estudios sobre novela y novelistas contemporáneos Orozco optó por *El jardín de las delicias* precisamente porque no es novela ni libro de relatos, ni sus “recortes” son exactamente artículos, ni su prosa, salpicada de imágenes visuales, citas cultas y expresiones soeces, diálogos satíricos o aderezados con exquisitas efusiones líricas, es prosa depurada, aunque tampoco drama ni ensayo, ni las pseudoautobiográficas evocaciones de los “días felices” diario ni memoria. En su indefinición encontró el profesor granadino el mejor ejemplo para hacer entender cómo los supuestos estéticos y psicológicos del Manierismo y el Barroco, desplazando con su revolucionaria fuerza y originalidad unos esquemas tradicionales caducos e irradiándolas a través de los siglos, pudieron infundir a futuras generaciones la permanente necesidad de innovar en el arte narrativo, colocándolas en una búsqueda siempre renovada de cauces expresivos que sirvan para hacer comprensible el mundo en que han surgido.

Nota editorial

ESTA edición reproduce la publicada por el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada en 1985. Como explica el autor en los prólogos, el texto ya había aparecido antes como contribución al volumen colectivo *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972* (Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1973, pp. 253-317), que recogía las intervenciones de un congreso celebrado bajo ese título. Ha sido necesario corregir algunas erratas y actualizar la puntuación, así como normalizar el uso de los recursos tipográficos.

Emilio Orozco utilizó para escribir su texto la primera edición de *El jardín de las delicias* (Barcelona, Seix Barral, 1971). En esta edición, las citas del libro de Ayala se han cotejado con la edición definitiva (Madrid, Alianza, 2006). Como es sabido, entre una edición y otra de *El jardín de las delicias* ha habido adiciones y cambios en el orden de las piezas que lo componen, lo que explica las ligeras discordancias que el lector actual puede encontrar en el libro de Orozco. En cualquier caso, las citas que proceden de *El jardín de las delicias* se localizan con facilidad por el título de la pieza a la que pertenecen.

Por su especial interés, se ofrece a continuación la carta de Ayala a la que Orozco hace referencia en el texto:

Sr. D. Emilio Orozco Díaz,
Granada.

Mi querido amigo:

Hasta hoy no ha llegado a mis manos el volumen *Novela y novelistas* con su estudio de *El jardín de las delicias*, de cuya existencia sólo hace un par de meses tuve noticia. Esa es la razón de que no le haya escrito a usted antes. ¿Por qué no me envió usted en su momento una copia del original? No se hubiera demorado tanto mi placer de conocer tan espléndido trabajo, ni el cumplimiento de mi gustoso deber de darle las gracias a su autor. Más aún, ese placer no se hubiera visto entorpecido por las numerosas erratas tipográficas que estropean el texto impreso, tanto más lamentables cuando se trata de uno tan preciso y precioso como éste.

Puede usted imaginarse la alegría del escritor que encuentra su obra examinada con tal profundidad y una simpatía que no excluye sino aumenta la sagacidad crítica de quien posee la más seria preparación para ejercerla. Es un regalo único y un placer incomparable. ¿Para qué decirle lo que usted bien sabe?: que su estudio es el análisis más completo y más exacto de cuantos se han hecho de esa obra mía. Veo en él subrayadas y puestas de relieve muchas cosas que al escribir me divertía en hacer sumamente elusivas como desafío al lector, pero que indefectiblemente ese lector especialísimo que es usted ha sabido captar hasta el fondo. Sería cuestión de hacer un ensayo comentando las virtudes del suyo, pues desde los fundamentos teóricos hasta la detección de las conexiones minúsculas y más secretas, pasando por el descubrimiento del esqueleto estructural, está ahí dicho todo lo que yo mismo hubiera podido declarar acerca de mis intenciones creativas, y

mucho más que sin duda puse en obra sin intención consciente, y que usted, como crítico, revela a los ojos del autor. Nada se le ha escapado. Incluso apunta —y es una adivinación— la eventualidad de que futuras ediciones del libro incorporen nuevas piezas. Hasta ahora no ha ocurrido, pero puede ocurrir más adelante. Incluyo en esta carta algo de lo que podría integrarse al *Jardín de las delicias*; es una muestra, entre otras cosas que tengo escritas. Supongo que le gustará conocerla.

También contesta usted en su estudio, y de manera muy cumplida, a la pregunta que un escritor argentino amigo mío, Murena, me hizo acerca del sentido y función de las ilustraciones del libro, que —como yo le aclaré sumariamente en mi respuesta— no son adjetivas. Quisiera poder enviarle a Murena este trabajo de usted para que advierta la significación que esos elementos asumen en el volumen.

En fin, ¿a qué seguir? No terminaría nunca. Ojalá nos deparen las circunstancias una oportunidad de reunirnos y conversar ampliamente de todo ello. Pienso permanecer en España durante todo el verano, y en la segunda mitad de junio estaré en Fuengirola con mi mujer y mi nieta, un poco sujeto, claro está, por razón de la familia. Acaso pudiéramos encontrarnos, en Andalucía, o luego en Madrid. Dígame cuáles son sus proyectos.

Por lo pronto, voy a pedir que le envíen a usted la tercera edición (junto con otros libros) de *El jardín de las delicias* en ejemplar dedicado. No tiene otra diferencia, aparte de un par de erratas subsanadas, que el haber puesto en letra bastardilla la primera sección, sin título, de los “recortes” para unirla de alguna manera con la nota-epílogo del final, dándole una circularidad al libro, pues esa primera sección tiene algo de ensayístico

y de prologal para introducir a la pseudo-objetividad de las noticias periodísticas, y es a su manera también la voz del autor todavía escasamente ficcionalizado.

Deme sus noticias personales. Me dicen que ha estado usted enfermo, pero que ya se encuentra restablecido y bien.

A la espera de la ocasión en que nos veamos, le envía un fuerte abrazo de gratitud y afecto su amigo

Francisco Ayala

Marqués de Cubas 6
Madrid

Las obras de Francisco Ayala que menciona Orozco en su texto son, por orden de aparición: *El tiempo y yo* (editado junto a *El jardín de las delicias* en Madrid, Espasa Calpe, 1978); la conversación sobre *El jardín de las delicias* mantenida por Ayala con el profesor Andrés Amorós y publicada en la revista *Ínsula* (número 302, 1972); *Confrontaciones* (Barcelona, Seix Barral, 1972); una entrevista con José Ramón Marra López publicada en *Ínsula* (número 203, 1963); otra conversación con Andrés Amorós, en este caso publicada en *Revista de Occidente* (segunda época, número 68, 1968); los textos sobre Cervantes y sobre *El Lazarillo* contenidos en *Los ensayos: teoría y crítica literaria* (Madrid, Aguilar, 1972; edición actual: *Obras completas. III. Estudios literarios*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, edición de Carolyn Richmond); *Los usurpadores* (Buenos Aires, Sudamericana, 1949; edición actual: Madrid, Cátedra, 1992, edición de Carolyn Richmond); *La cabeza del cordero* (Buenos Aires, Losada, 1949; edición actual: Madrid, Cátedra, 1978, edición de Rosario Hiriart); *Historia de*

macacos (Madrid, Revista de Occidente, 1955; edición actual: Madrid, Alianza, 2010); *Muertes de perro* (Buenos Aires, Sudamericana, 1958; edición actual: Madrid, Cátedra, 1996, edición de Nelson Orringer); y *Obras narrativas completas* (México, Aguilar, 1969).