AUTOR Y LECTOR FICCIONALIZADOS EN OBRAS DE FRANCISCO AYALA

Para Francisco Ayala la creación de obras de invención y el ejercicio de la crítica literaria han sido siempre actividades simultáneas. Sus escritos en torno a la literatura se han publicado con regularidad desde los veinte, cuando primero escribió ficciones. Sin embargo, no es hasta el año 1970, unos cuarenta y cinco años después de publicar su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu,* cuando plasma su pensamiento teórico en una obra orgánica e íntegra: *Reflexiones sobre la estructura narrativa* (1). Sus estudios literarios anteriores proceden inductivamente de lecturas específicas que inspiran interpretaciones y comentarios analíticos, pero ahora, en estas *Reflexiones,* las teorías se plantean primero, ilustradas luego con ejemplos, en forma deductiva, al parecer. No obstante, muchos de estos ejemplos son las mismas lecturas que en otras ocasiones motivaron otros estudios suyos, así que las teorías expuestas de hecho representan los frutos de casi cincuenta años de escribir acerca de obras ajenas y crear al mismo tiempo las propias.

Entre las fascinantes teorías que ofrece Ayala en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa,* hay dos en particular que nos parecen importantes. Una es la ficcionalización del autor dentro del marco de la obra literaria y la otra trata de la representación del lector dentro de la misma.

Ayala percibe cuatro entidades que intervienen en la literatura. Primero existe el autor que vive fuera de su creación; por ejemplo, Francisco Ayala, sociólogo, novelista, profesor, esposo, padre, abuelo, amigo, etc. Al adoptar un papel en su obra imaginativa, sea el de narrador activo, relator impersonal o personaje, se convierte en un ser que pertenece a la estructura misma de su creación. El autor también se imagina a un lector ideal y puede incorporarlo en su novela de diversas maneras, invitando nuestra identificación con él. La cuarta entidad es el lector de carne y hueso que queda fuera del marco de

(1) Madrid: Taurus Ediciones, 1970. Todas las páginas citadas entre paréntesis son de esta edición.

la obra como el autor de carne y hueso queda fuera, sin ser parte de su estructura. Es tan erróneo pensar que el autor y el narrador sean una misma persona como suponer que el lector representado en el texto coincida con el que en efecto lo lee, aunque es muy común identificar a los primeros. Claro está que a veces pueden corresponderse, pero es muy arriesgado darlo por hecho. En todo caso, la ficcionalización de autor y lector es un aspecto de la creación literaria que merece atención, aún más cuando es en Ayala un procedimiento estudiado y consciente que él emplea en sus propias obras.

EL AUTOR Y SUS MASCARAS

El autor puede asumir diversas identidades en sus ficciones, pero la que presta una ilusión más convincente de autoficcionalización es la del narrador. Las novelas de Ayala ofrecen una notable proliferación de narradores: unos 50, con 27 de ellos sólo en *El jardín de las delicias,* por cuyo motivo sería una tarea interminable la de citar y estudiar todos los ejemplos. Un rápido inventario nos revela hasta qué punto la narrativa en la primera persona es como un sello personal de la creación de nuestro autor, proveyéndole con las máscaras más diversas. Las siguientes obras contienen por lo menos un narrador, que en medida diversa constituye una representación ficcional del autor: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu;* el prólogo a *Los usurpadores* y dos de sus selecciones, «San Juan de Dios» y «El hechizado»; el proemio y cuatro de los cinco cuentos en *La cabeza del cordero;* el cuento titular de *Historia de macacos,* más «La barba del capitán», «Un cuento de Maupassant», y «Un colega desconocido»; *Muertes de perro; El fondo del vaso;* la introducción a *El rapto;* el cuento «Un pez» y todas las selecciones de «Días felices» en *El jardín de las delicias.*

No sólo son numerosos estos yos, sino muy variados. El narrador es impotente en *Historia de macacos,* estólido en «Un pez» paralítico en *Muertes de perro,* mujer en «La barba del capitán», y los hay adúlteros, escritores, profesores, neuróticos y viejos. Ni grandes héroes ni grandes bestias, estos narradores tan distintos permiten al autor ocultar su verdadero yo mientras que la ilusión creada por la primera persona conduce a una identificación por parte del lector como elemento de la convención que forma la base de la experiencia literaria.

Irónicamente, explica Ayala, el éxito de una novela depende del grado en que se la tome por lo que no es la verdad. Tanto el autor como el lector se adscriben a la convención de creer en la verdad de

lo contado. Esta convención anima la poesía lírica, un género en que solemos aceptar los sentimientos comunicados. Ayala cita el prólogo que escribió Juan Alfonso de Baena a su *Cancionero* a principios del siglo XV, estableciendo que un poeta de la gaya ciencia «sea amador e que siempre se precie o se finja de ser enamorado» (p. 13). Comenta nuestro crítico: «Se trata de poesía amorosa, y el poeta, si no está enamorado realmente, debe fingir que su poema expresa la vivencia de alguien que lo está» (pp. 13-14). Así se ve que uno no debe confundir verdad con sinceridad, puesto que el poema puede comunicarnos ideas y sensaciones sinceras de su autor sin representar en sí una copia de la verdad circunstancial. Significativamente, Ayala llama poema a toda obra imaginativa, incluyendo la novela.

Algunos pronunciamientos del propio autor pueden arrojar alguna luz sobre la importancia que él le concede al acto de autoficcionalización: «El problema de la realidad o fantasía de la experiencia que sirve de base a una creación poética es un falso problema, a juicio mío; y el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal» (p. 27). Pero, por otra parte, tratándose de otro autor, no tiene reparos en estudiar la obra de Quevedo en busca del «auténtico don Francisco», pues reconoce que aunque la obra literaria existe independientemente, el lector anhela siempre completarla con todos los datos posibles que puedan iluminar las circunstancias de su creación y la vida de quien la creó (2). La exploración de la personalidad del autor ayuda a entender la obra en cuanto escudriña en el proceso de su creación. No se trata de utilizar la obra literaria para investigar la *realidad biográfica* de un hombre cuyas circunstancias no nos importarían nada si no fuera precisamente el autor de esa obra. Es legítimo, entonces, indagar acerca de la personalidad del autor, especialmente cuando tiende a ser hermético y ocultarse como hizo Quevedo. «Vana es... la actitud de quien se proponga omitir o degradar como cuestión indiferente, accesoria y de simple curiosidad el conocimiento del hombre que ha producido una creación memorable», nos dice Ayala, cuya admiración por el hermetismo de Quevedo es notoria (3). Pero, señala nuestro autor, este conocimiento viene por vía intuitiva, porque la obra literaria permite al autor eludir las circunstancias concretas al proyectarlas en una esfera imaginativa.

El llevar a cabo una búsqueda del hombre Quevedo, como lo hace

---

(2) Véase «Observaciones sobre el "Buscón"» y «Para una semblanza de Quevedo» en *Los ensayos: Teoría y crítica literaria,* Madrid: Aguilar, 1972, pp. 830-871.

(3) *Ibíd.*, p. 843.

brillantemente Ayala, encontrando en sus obras un inexplicable sentido de vergüenza que tiene que ser autobiográfico, no tropieza con protestas, pero cuando el autor está vivo, los críticos naturalmente se sienten cohibidos, especialmente tratándose de un autor siempre dispuesto a explicar sus ideas sobre la literatura y aun aspectos de su propia creación, pero reacio a discutir detalles de su vida personal y las vivencias que han sido transmutadas en arte.

En todo caso, la narrativa en la primera persona sirve igualmente para confesarse y para ocultarse. La ilusión de autobiografía depende en gran parte de las características asignadas al narrador. Nadie tomaría al narrador de «Un pez», hombre crudo, aburrido y de limitada inteligencia, por el propio autor. Por otro lado, el tono también interviene, ya que el tono lírico-nostálgico de «Días felices» nos invita a creer que el narrador es el mismo autor. La supuesta intimidad que establecen los narradores de «Días felices» está calculada para producir en el lector una fuerte sensación de auténtica autobiografía, y así representan, en nuestra opinión, el máximo reto para un autor dado a ocultarse detrás de máscaras imaginativas.

Hay otras situaciones literarias en que el lector tiene más derecho a tomar al narrador por el autor; por ejemplo, en prólogos, epílogos y ensayos, pero aun estos escritos proveen a nuestro autor con oportunidades para ficcionalizarse.

Mucho se ha escrito ya de la obra maestra que es su memorable prólogo apócrifo «redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo», que precede su libro *Los usurpadores* en 1949. La firma F. de Paula A. G. Duarte, como todos sabemos ahora, ocultó al propio autor Francisco de Paula Ayala García Duarte, cumpliendo la función de un seudónimo. Ayala dice en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* que el seudónimo «revela el momento de la ficcionalización del autor, quien, al producir un mundo imaginario, se crea a sí propio también como personaje de ese mundo» (p. 31). El seudónimo adoptado en el caso del citado prólogo permitió al hombre Ayala quedarse elusivo detrás de la máscara para llevar a cabo una broma espléndida, al criticar al autor y a la vez explicar sus ficciones.

Aún más problemático es el epílogo de *El jardín de las delicias,* sin firma, fechado en Chicago, 28 de abril de 1971. El autor contempla las piezas que ha reunido en el libro como pedazos de un espejo en el que se reconoce. Se pregunta por qué ha querido preservar sensaciones tan profundas y angustiosas en un arca de palabras y luego, siguiendo el mismo procedimiento que caracteriza muchas de las ficciones, se dirige a una mujer, comentando su libro:

> Los años correrán, volará el tiempo; y si un día, hacia el final de los tuyos, esas manos que siempre han de seguir siendo bonitas lo abren, y esos ojos que tanto he querido recorren sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti? Tiemblo ante la idea de que pudieran perturbar cruelmente tu sosiego. Pero también tiemblo de pensar que, pues tu prudencia es infalible, quizá nunca jamás te atrevas a destapar el arca (4).

De este modo introduce Ayala a otro personaje desconocido que para nosotros funciona como si fuera un ente de ficción, y se ficcionaliza a sí mismo con relación a ese personaje. Y para colmo, nos coloca a nosotros como lectores dentro de la estructura de su epílogo: «Ahora, repasando las páginas del libro, vuelve todo ello a encenderse, a vibrar dentro de mí. Se encenderá y vibrará también de alguna manera cada vez que alguien lo lea» (5). El epílogo parece ser una extensión de las invenciones del libro y al mismo tiempo una rara confesión íntima del autor si aceptamos la convención de los epílogos. Lo que es, sin duda alguna, un enigma.

EL LECTOR COMO PARTE DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Como se ha dicho ya, la novela acarrea una convención en la que participan ambos, autor y lector. Este finge aceptarla como verdad, y así, al cooperar al máximo con el autor, acepta ciertos papeles que éste le asigne en la obra.

De la misma manera en que la narrativa en la primera persona invita a una asociación entre autor y narrador, la designación de un destinatario dentro del texto invita al lector a identificarse con él. Aclara Ayala en sus *Reflexiones:*

> Claro está que el destinatario puede presentar caracteres muy variables; puede ser individual, como el de una carta, o colectivo, como el de un discurso; puede ser concreto, o bien indeterminado y tan impreciso como quien acaso recoja la botella arrojada al mar con un mensaje o como el lector de una novela, o como «la posteridad» a cuyo veredicto deciden remitirse tantos escritores disgustados de su época... Pero, cualesquiera sean sus demás características, el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. El lector a quien una novela o un poema se dirigen pertenece a su estructura básica, no menos que el autor que le habla, y está también incluido dentro de su marco (pp. 32-33).

---

(4) *El jardín de las delicias,* Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 175.
(5) *Ibíd,.* p. 175.

A veces, explica Ayala, algunas comunicaciones que originalmente tuvieron una finalidad práctica, como los discursos de Cicerón, salen del contexto real en que fueron emitidas, perdurando en el campo de lo imaginario por su virtud artística, por cuya razón el lector imaginario alojado dentro del marco de la obra, como los senadores romanos destinatarios de los citados discursos, no coinciden en absoluto con el ser viviente que la lee hoy. Si un autor anticipa un destinatario y se dirige a él en su obra, «nosotros, los lectores reales, cuando pasamos la vista por las líneas del poema adoptamos el papel de lector, aceptando con ello la convención propuesta por el poeta: fingimos creer en su realidad mimética» (p. 34).

Veremos ahora algunas de las maneras en que Ayala sitúa a su lector en sus obras y los distintos papeles que le otorga. Hemos de considerar que en él se trata de procedimientos conscientes y estudiados, en vista de las teorías expuestas en sus *Reflexiones*.

EL LECTOR COMO INTERLOCUTOR-OYENTE

En varias ficciones de nuestro autor, el lector está representado por un personaje que sirve de interlocutor-oyente dentro del texto, cuya actitud de interés estimula el nuestro y cuyas preguntas ocasionales se adelantan a las que debe hacer el lector. Tal es el caso en «The Last Supper», una narración de poderoso impacto emotivo. Comienza el relato en un evacuatorio público en Nueva York, con el fortuito encuentro de Trude y su vieja amiga de Europa, Sara Gross. Aunque las dos cuentan sus respectivas historias, se enfoca mucho más sobre la narración de Trude, quien explica el éxito logrado por un producto inventado por su esposo, un espíritu «exquisito» y «refinado»: un infalible raticida, basado en la fórmula encontrada por Bruno durante su prisión en un campo de concentración nazi. El papel de Sara disminuye progresivamente, mientras ella retrocede de actor a oyente que ofrece de vez en cuando una pregunta o comentario y dirige nuestras reacciones. Se le abren los ojos y observa a Trude con alarma; su consternación precipita la nuestra, de modo que el autor consigue despertar en el lector una reacción mucho mayor que si Trude hubiera consignado su terrible historia de atrocidades inconcebibles a un diario o monólogo, o si un relator impersonal hubiese descrito a la mujer sin mostrarnos los efectos de la narración en un oyente concreto.

El rol de interlocutor-oyente no tiene que ser estable, sino que puede cambiar de un personaje a otro dentro de una ficción, como de

hecho ocurre en «Violación en California». Al principio el lector se identifica con Mabel —un nombre muy corriente para una mujer en los Estados Unidos—, la esposa del teniente de policía Harter. Mabel escucha atentamente la anécdota de su esposo acerca de la violación de un joven viajante de comercio por dos mujeres jóvenes. Al mismo tiempo, el teniente alude a otros oyentes, sus subordinados propensos a tomar la historia a chacota, como nosotros mismos, lectores del cuento. Con una hábil y eficaz estratagema, Harter nos inhibe la risa al censurar a sus subordinados —y así a nosotros— con una mirada severa, llamando a uno majadero. La esposa hace las preguntas que quizá se le ocurrieran al lector de estar presente. Luego hay un cambio de papeles cuando ella ofrece lo que le parece una analogía: la historia del idiota de su pueblo natal, asesinado por dos «vestales» solteronas que se habían entretenido examinando «*in anima vili* las particularidades anatómicas del macho humano» (6), y asustándose las mujeres cuando la cosa amenazaba descubrirse, evidentemente lo mataron. El teniente, con quien ahora se identifica el lector como oyente, provee la reflexión de que «no hay nada nuevo bajo el sol de California», pero queda perplejo ante la dudosa relación entre la atroz historia que su esposa acaba de contar con la suya, reflejando así la misma actitud del lector.

EL LECTOR COMO OYENTE INTRUSO

En algunas ficciones, cuando no podemos identificarnos ni con un personaje ni con un destinatario, nos quedamos al margen como oyentes no invitados, unos intrusos que escuchamos, tal vez con turbación, las confesiones íntimas e interiores de otra persona. El narrador solitario de «Fragancia de jazmines» rememora la historia de un amor que tuvo lugar cinco años antes. Incorporando versos de Espronceda, no se dirige a nadie si no al recinto de su propia mente, donde se nos permite instalarnos mediante la magia obrada por la creación literaria, pues la visión interior de otro ser humano es una experiencia que en la vida real es imposible lograr. Este es el caso también en la sección final de la novela *El fondo del vaso,* donde José Lino Ruiz, ya sin pluma y papel, repasa en la cárcel del Miserere los sucesos que lo han conducido a tal trance. Nuestro papel cambia de la primera sección de la novela, en la que somos lectores de su escrito, al de oyentes silenciosos de sus movimientos de conciencia, que le llevan a tocar fondo.

---

(6) *Obras narrativas completas (ONC),* México: Aguilar, 1969, 1209.

Muchas ficciones en «Días felices», entre ellas «Día de duelo», Las golondrinas de antaño, (Magia I y Magia II, se dirigen a una persona designada sencillamente con la segunda persona familiar, o sea, con el pronombre *tú*. No se trata del *tú* autorreferente de monólogo que emplea a menudo Carlos Fuentes, sino del *tú* que se refiere a otra persona concreta, pero anónima, con quien el lector difícilmente puede identificarse. El procedimiento es particularmente interesante cuando el destinatario está ausente, como en «Tu ausencia», o dormido, como en «Mientras tú duermes», porque el lector está excluido y reducido a sorprender una intimidad ni siquiera oída por el destinatario: «Mientras tú duermes» comienza con un fuerte *tú* que aparece al principio como ser indefinido y luego en la forma de una mujer dormida, la amada del narrador: «Yo te estoy mirando. Te contemplo, echada ahí sobre la cama de cuyo borde pende dulcemente tu pie, mientras que la otra pierna se arquea en una curva suave» (7). La segunda persona aquí no invita al lector a identificarse con el *tú* destinatario del discurso poético, sino a asistir como espectador marginal.

EL LECTOR COMO OYENTE CONFIDENCIAL

En algunos cuentos, Ayala nos hace escuchar porque el personaje narrador se dirige a nosotros directamente, pero nos reduce a silencio. El narrador establece cierta relación personal con el lector, como si éste fuera un confidente, pero al mismo tiempo el procedimiento no admite réplica. El narrador de «Un Pez» al contar cómo le ofrecieron un pez que resultó ser un enorme y hediondo pescado, y los problemas que la experiencia le ocasionó con su esposa y con la policía, dice: «Amigo, todo fue cosa de un instante. Yo me quedé como el que ve visiones» (8). De esta manera, nos asociamos con este *amigo* oyente que presta su atención y conmiseración al relator por el sencillo hecho de oírle. Sin embargo, el lector que queda fuera de la obra puede percibir la estolidez del narrador y también la semejanza entre el pez inútil, animal totémico, sin duda, y su dueño.

Asumimos el mismo rol de oyente cuando el narrador de «Aleluya, hermano» en «Días felices» comienza su historia: «Pues sí, ¡esto era lo que me faltaba! Usted sabe qué fastidio, cuando de pronto al automóvil se le ocurre pararse, y por más vueltas que uno le da, no hay medio: ¡como muerto!» (9). En ambos cuentos citados, los narradores

(7) *El jardín de las delicias*, p. 157.
(8) *ONC*, p. 1214.
(9) *El jardín de las delicias*, p. 119.

se dirigen a sus oyentes de paso, con una mención que es suficiente para insinuar su concreción individual, pero los mantiene un poco alejados con su «usted» o «amigo», que son expresiones impersonales, para que no se espere de ellos ni intervención ni preguntas.

EL LECTOR COMO LECTOR

Como lectores de las ficciones de Ayala, nos encontramos a menudo leyendo otros escritos contenidos en ellas. Hacemos el papel colectivo de público lector de periódicos en la segunda parte de *El fondo del vaso,* al leer los reportajes en *El Comercio* sobre el caso del asesinato de Jr. Rodríguez, y también en la primera sección de *El jardín de las delicias,* al ver los «Recortes del diario *Las Noticias,* de ayer». Nuestra posición se complica aún más con la presentación de dos cartas del lector, que nos dan tres opciones simultáneas: somos lectores de una obra literaria de Francisco Ayala, el público lector y el señor director del periódico, destinatario de las cartas.

Una de las creaciones más recientes de Ayala, titulada «Incidente», nos asigna el papel de lector de noticias prometidas a un amigo: «Y puesto que algo debo contarte, puesto que me has conminado a no limitarme y cumplir una vez más con la socorrida postal de siempre, te referiré un pequeño incidente del que casi fuimos testigos ayer en la playa...» (10). Al vernos destinatarios de una postal prometida, adoptamos un estado de ánimo dispuesto a oír noticias triviales, y por esta razón, el impacto es mayor cuando descubrimos que el «incidente» es la atroz historia del asesinato de una niña llevado a cabo por una figura enigmática que coincide con representaciones tradicionales de la muerte.

La novela *Muertes de perro* nos asigna una riqueza de papeles como lectores. Dentro de la novela somos lectores de la posteridad para el narrador Pinedo, pero también leemos cartas escritas por varios personajes, y un diario secreto de Tadeo Requena. Formamos la posteridad en la primera parte de *El fondo del vaso* para José Lino Ruiz, quien emprende el proyecto de la reivindicación de Bocanegra, pero como este proyecto se va convirtiendo en una especie de diario personal, vamos cambiando nuestro papel de acuerdo con el tono más íntimo del narrador.

---

(10) *Diálogos: Revista de El Colegio de México,* vol. XXX, núm. 2 (68), marzo-abril 1976, 11.

Hábiles manipulaciones de la persona narrativa y del uso de varias formas de pronombres logran implicarnos dentro de la estructura de varias selecciones de «Días felices». El empleo enfático de la primera persona plural sitúa al lector al lado del narrador en «Nuestro jardín». «No pasa el tiempo por ese jardín nuestro», dice el narrador cuyos deseos por ver el jardín que ve retratado en un cuadro de su casa quedan frustrados (11). Se subraya una y otra vez la palabra *nuestro,* sugiriendo que es, en efecto, «nuestro jardín inmortal» del paraíso, no sólo del narrador, sino de todos nosotros.

Al ficcionalizar varias experiencias de índole metafísica, el *nosotros* viene a fundir al narrador y al lector en una sola humanidad. El narrador y una persona que le acompaña forman inicialmente el *nosotros* de «En la Sixtina». Dentro de la famosa capilla se amplía la persona para incluir a toda la humanidad: «Sobre todos nosotros, como sobre los muertos a quienes despiertan de sus tumbas para convocarlos al 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 (12). Así participamos en la implacable amenaza del Juicio Final y experimentamos vértigo al sentir que «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» (13).

En «El Mesías» asistimos con el narrador a un concierto, compartiendo la experiencia divina de oír el *Mesías* de Händel y a la vez la incomodidad del asiento duro, que se impone para recordarnos las exigencias del cuerpo aun durante experiencias espirituales:

> Ya todos en las nubes; todos ya arrebatados, suspendidos por rayos fulgentes hasta la esfera de las emociones divinas donde en vano la dureza del asiento, el rígido respaldo de madera, quería de vez en vez y cada vez más recordarnos ¡triste miseria humana! la duración magnífica con que el oratorio imita a la eternidad; y cuando, acercándose a su término, levantó a los oyentes con el sobrecogedor «¡Aleluya!» y debimos alzarnos de nuestro banco para escucharlo respetuosamente en pie, este movimiento no sólo marcó el punto culminante de nuestra exaltación espiritual, sino que con el obligado cambio de postura, nos trajo un grato alivio físico (14).

(11) *El jardín de las delicias,* p. 95.
(12) *Ibíd.,* p. 152.
(13) *Ibíd.,* p. 153.
(14) *Ibíd.,* p. 160.

En «Au cochon de lait» nos encontramos sentados al lado del narrador viendo entrar a la *Primavera,* de Botticelli, acompañada por su Mercurio y un angelote de pocos años. Presenciamos la llegada paródica del «preciado lechón», cuyas orejitas, boca y dientecillos sugieren un festín antropófago, en el que participamos también el narrador y el lector, puesto que «nosotros también estamos comiendo cochon de lait» (15).

A través de un *nosotros* que incluye al narrador, autor, personajes ficticios y el lector, se logra una extensión del texto a la vida real. El autor se complica con sus criaturas y nos complica a nosotros en una humanidad común. Por eso es inexacto llamar a Ayala moralista, aunque sus escritos traten de temas éticos y morales. El autor se instala como personaje en vez de predicarnos desde un pedestal y luego va un paso más y nos sitúa al lado de él para que compartamos sus experiencias, no en calidad de jueces, sino como copartícipes.

EL LECTOR COMO EXTENSION DE UN PERSONAJE PROTAGONISTA

«El Inquisidor» una de las obras maestras de Ayala, provee un extraordinario ejemplo de habilidad narrativa en que el lector se encuentra en una situación semejante a la que sufre el protagonista. La narración se lleva a cabo en la tercera persona, mientras observamos al inquisidor, rabino converso, tratando de resolver sus dudas sobre el proceso contra su propio cuñado Lucero. Se felicita mentalmente por haber podido advertir que el procesado no había apelado a Cristo, la Virgen o los santos bajo los rigores de la tortura. Cuando la hija del inquisidor, su amada Marta, entra para quejarse del despido de su tutor por el inquisidor porque ella se había adelantado a defender a Lucero, recibimos de modo indirecto el aviso que va dirigido al prelado: «No juzguéis, para que no seáis juzgados.» Al oír las ambiguas palabras de su hija, el inquisidor se siente obligado, en su celo fanático de probarse más cristiano que los cristianos viejos, a procesar a la muchacha, implorando con angustia: «¡Asísteme, Padre Abraham!» (16). De pronto, el lector asume el papel acusatorio que antes tenía el inquisidor ante Lucero. Nos toca juzgar su desliz, lo cual, recordando la advertencia del Evangelio citado por Marta, se nos hace difícil. Nos vemos convertidos en inquisidores también.

---

(15) *Ibíd.*, p. 132.
(16) *ONC, p. 560.*

LOS PAPELES AMBIGUOS: NARRATIVA ENSAYISTICA O ENSAYOS NARRATIVOS

Es obvio que uno no lee ficción en la misma disposición de ánimo que acompaña la lectura de ensayos. Nos acercamos a la literatura inventiva prevenidos, dispuestos a prestarnos a la convención de fingir que creemos. Al leer ensayos, dejamos aparte tales precauciones y vamos al encuentro del autor directamente. Algunas obras recientes de nuestro autor representan un género híbrido, que como la *flora* híbrida, promete dar frutos estupendos. Tienen rasgos de ensayos personales en sus fechas exactas, referencias a lugares concretos y circunstancias autobiográficas, pero al mismo tiempo muestran extensa elaboración estructural y artística, la influencia de la imaginación y forma narrativa. El lector no sabe precisamente qué postura anímica adoptar ante estas obras en que el narrador pretende ser el autor, entre ellas, «Inquisidor y rabino», «Todos los caminos llevan a Roma», «No hay mundo que lo sea», «Lake Michigan» e «Igualdad ante la ley», todavía no coleccionadas en libro.

«Todos los caminos llevan a Roma» relata, según parece, una experiencia personal del autor. Al regresar del aeropuerto en autobús, vio una procesión religiosa en la Tercera Avenida de Nueva York. Al otro día, 8 de octubre de 1973, encontró en el *New York Times* una foto con información sobre la procesión, motivada por la mudanza de la Iglesia del Discípulo Bien Amado, primera iglesia para homosexuales establecida en Nueva York, a su nuevo local. Ayala recuerda como precedente un pasaje de *El asno de oro,* de Apuleyo, donde se describe una iglesia de homosexuales. Concluye la selección con noticias del periódico *El Mundo de Hoy,* publicado en español en Nueva York, que cuenta los progresos de la iglesia homosexual con fotos del ágape ofrecido para celebrar el enlace matrimonial del subdiácono con el padre de la iglesia. Comenta Ayala sucintamente: «¡Todo sea por Dios!» (17).

Todos los materiales son sacados de la *realidad* comprobable de periódicos y una obra antigua, y van acompañados de datos personales que coinciden con la verdadera existencia de nuestro autor. Sin embargo, se lee como si fuera ficción por el sabor novelesco de las anécdotas. ¿Son menos novelescos los hechos por haber sucedido siglos atrás o el otro día? La imaginación del autor ha intervenido para juntar situaciones tan distanciadas por el tiempo y el espacio, exactamente como había intervenido al yuxtaponer dos anéc-

(17) Inédito.

dotas algo análogas en el cuento «Violación en California» ¿Qué actitud debe asumir el lector ante tal coyuntura?

El mismo problema se nos presenta en «Inquisidor y rabino», en el que Ayala describe su sobresalto al encontrarse en la calle, al lado de su casa en Nueva York, con el inquisidor general don Fernando Niño de Guevara, vestido de rabino, escapado del cuadro en que El Greco lo retrató hace casi cuatro siglos. Refiriéndose a su propia novela corta «El inquisidor», el autor especula sobre como era en verdad don Fernando Niño de Guevara, ¿cómo luce tan adusto y severo en el retrato de El Greco o como sugieren sus liberales gustos literarios?

Estamos en un terreno ambiguo en el que los linderos entre la verdad y la ficción quedan completamente borrosos. La experiencia que nos cuenta Ayala le parece tan increíble, que concede que fue «casi un sueño (sólo que no era sueño, sino realidad muy tangible)» (18). En otro escrito más reciente, titulado «Un sueño», el narrador insiste con casi las mismas palabras en que la experiencia que nos transcribe le parece un sueño, «y, sin embargo, cada una de las cosas que veo, que oigo, es muy concreta, sólida, es tangible y está al alcance de mi mano» (19). Es el cuento de su contemplación de un nacimiento de Navidad, con la sensación de que un angelito que llora le comunica su angustia por estar destinado a velar la agonía de Cristo. La impresión que recibimos como lectores es que «Un sueño» es una ficción, mientras, por la profusión de datos personales de índole autobiográfica, «Inquisidor y rabino», parece ser un ensayo. Sin embargo, en ambos se trata de experiencias en las que interviene la subjetividad imaginativa de un narrador, quien, con un tipo de sexto sentido, percibe una dimensión novelesca en lo que es, al parecer, un suceso casi trivial. ¿Por qué ha de ser «Un sueño» una invención e «Inquisidor y rabino» un ensayo?

El lector debe o aceptar lo narrado como verdad o darse cuenta de que no cabe establecer una relación simplista de ficción con mentira y ensayo con verdad. Si nos adscribimos a las palabras de Juan de Baena, indicando que el poeta debe ser amador o fingirse enamorado, la verdad de la experiencia utilizada por el artista se convierte en una cuestión baladí. La vida misma nos depara situaciones novelescas, según reconoce Ayala al citar pasajes extensos en recientes obras de las memorias del conde Alexandre de Tilly, el conde Saint Simon y Benvenuto Cellini, que son tan novelescas como

---

(18) *La Nación* (Buenos Aires, julio de 1974, sección 3) y *Diálogos: Revista de El Colegio de México,* núm. 58, julio-agosto 1974, p. 19.

(19) *La Nación,* 8 julio, 1973, sección 3, p. 8.

novelas. Como lectores, nos vemos obligados a aceptar un papel ambiguo, reconociendo que un autor, en el momento de declarar su yo en un escrito, sea lo que comúnmente llamamos ficción o ensayo, se ficcionaliza en alguna medida al entregarse a la estructura de su obra. Frente a una conciencia literaria tan despierta como la de Francisco Ayala, el lector tiene que mantenerse siempre en alerta, como revelan las obras de nuestro autor como ejemplos de sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* puestas en práctica.

ESTELLE IRIZARRY

School of Languages and Linguistics
Georgetown University
WASHINGTON, D. C., 20057 (Estados Unidos)