

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**ANALISIS ESTILISTICO EN DOS NOVELAS DE
FRANCISCO AYALA**

T E S I S A

q u e p r e s e n t a

BEATRIZ NAVARRO REYES

para obtener el título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

México, D. F.

1978



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la maestra Cristina Barros Valero por su inapreciable ayuda en la realización de este trabajo. Para ella, mi agradecimiento y afecto.

Con el cariño y el respeto de siempre a mi hermosa familia.

Deseo agradecer a las siguientes personas por su ayuda y estímulo: Margarita Helguera y Oscar Saavedra.

I N D I C E

Prólogo	p. 1
Introducción	p. 3
✓ Estructura	p. 7
✓ Técnica narrativa:	
— a) El narrador	p. 9
b) Mecanismos de unión entre <u>Muertes de</u> <u>perro</u> y <u>El fondo del vaso</u>	p. 15
— El tiempo	p. 17/
El lenguaje	p. 22
Conclusiones	p. 52
Notas	p. 54
Bibliografía	p. 60

PROLOGO

En las distintas manifestaciones artísticas se reúnen en determinado momento, ciertas características que conforman una época o un período; y sin embargo, la obra del artista surge independiente, con valor y estilo propios debido a una cualidad muy importante: la individualidad de la expresión. Gracias a esta individualidad, nos es posible distinguir y reconocer a unos autores de otros o a unas obras de otras; pero lo que dicho de esta manera parece tan sencillo, viene a resultar un proceso bastante complejo. No sólo porque la palabra "estilo" es bastante discutible en cuanto a la polisemia que presenta o porque los críticos y escritores mismos teorizan en torno a ella; sino porque tendremos que "desmenuzar" la obra, ahondar minuciosamente en ella, hasta encontrar los elementos indicadores que nos permitan establecer en donde reside la individualidad.

En el presente estudio, escogí de la producción narrativa de Francisco Ayala, dos novelas, o mejor dicho lo que para mí es un extraordinario díptico (1) y del cual admiro su peculiar unión: Muertes de perro y El fondo del vaso. En ambas novelas, reconozco aspectos valiosos como el político-social y el psicológico; pero me propongo realizar un análisis estilístico, por considerar que el estilo es el eje y razón de ser de una obra (de hecho, los aspectos anteriores son aledaños a él); pues si bien es cierto que la lengua es una convención y por tanto, una especie de lente a través del cual, los hombres ven la realidad; resulta mu

cho más interesante ver cuál es la realidad de una manera individual de ver y sentir y cómo se expresa en un lenguaje particular. De ahí, que el análisis se centre en el lenguaje, y en el caso de Ayala, fundamentalmente en un punto: el aspecto irónico, es allí donde su lenguaje se enriquece en variantes y recursos hasta agotar el tema que ha sido - objeto de su sátira; a tal grado, que hay momentos en que podríamos hablar de deshumanización, aunque no en la medida de Quevedo o Valle-Inclán -para hablar únicamente de escritores que han empleado el elemento grotesco como base de su estilización o deformación de la realidad- pues Ayala no elimina por completo la referencia a lo humano, más aún, deja abierto un pequeño resquicio a la reivindicación del ser humano.

I N T R O D U C C I O N

Francisco Ayala presenta varias facetas en su creación literaria y cada una de ellas posee equilibrio, justeza y profundidad. Como sociólogo que es, no puede abstraerse de mostrar al hombre y a la sociedad en que vive, con una sorprendente e implacable claridad; como tampoco puede dejar de hurgar en la naturaleza humana, en su intento de buscar las causas de determinado comportamiento, y aquí se revela como admirable psicólogo, empleando para ello el mejor de los recursos: el monólogo. Por otra parte, hay en su obra una sólida fundamentación en el lenguaje, al cual crea y recrea en la constante búsqueda de recursos, al realizar juegos de palabras y asociaciones que propician novedosas e increíbles significaciones -puesto que no se limita al mero juego, sino que trasciende a las mismas cosas a las cuales alude-, dando por resultado un lenguaje elástico, pleno, y una visión original y propia por conducto de su expresión.

Se ha dicho (2) que la expresión consiste "no sólo en hallar las palabras que traduzcan exacta y felizmente las ideas, sino también en acertar con el tono adecuado al tema y a las circunstancias" y el mayor acierto de Ayala ha sido el empleo del tono cómico con matices trágicos en sus dos novelas; sin embargo, en Muertes de perro ha ido más allá de todo límite, ya que el mismo título de la novela evidencia claramente su estilo.

La frase Muertes de perro, es la recreación de otra; al decirlo, la asociamos inmediatamente con: "vida de perro", tan popular, tan corriente al referirnos a la degradación de la vida de un ser -y en este sentido, es notable

apreciar cómo el habla popular ha creado una imagen que rebaja al hombre al compararlo con el animal, pues bien, Ayala ha tomado esta imagen popular y recrea la frase hecha, le da un nuevo matiz; no solamente contrapone el antónimo, sino que lo pluraliza, para abarcar así, a todos los seres del mundo que nos ofrece.

Asimismo, nos proporciona breve y concisamente una imagen degradante e irónica. Aquí -y en Historia de macacos- Ayala ha sabido aprovechar el paralelismo entre los seres humanos y los animales con el fin de denigrarlos, de ironizar. Surgen así en la novela, innumerables asociaciones e imágenes que se refieren a este aspecto; los perros constituirán uno de los principios en que se basará para producir lingüísticamente, efectos cómicos o peyorativos; o simplemente, le servirán para hacer referencia a frases hechas.⁽³⁾

Ayala hace entre ambos efectos, una división tajante: para producir efectos cómicos, utiliza un recurso muy acertado, el de contraponer dos elementos; por una parte, la --graciosa intervención de los perros y por otra, las situaciones de carácter solemne que se ven reforzadas por un lenguaje en el mismo tono de solemnidad. ⁽⁴⁾

Para lograr los efectos peyorativos, recurre al simil, y ya sea que emplee directamente la palabra perro o que aluda a determinadas características propias del animal, siempre coloca al hombre en estado infrahumano. ⁽⁵⁾ Por eso, forma fuertes contrastes entre su vida y muerte y las de los -perros: estos últimos llevan la mejor parte. A Ayala le gus

ta jugar con la paradoja.

Los factores anteriores -el de contraponer dos elementos, el simil y la paradoja- son indicios que nos llevan poco a poco a conocer el estilo y el mundo de Ayala.

En el camino de la investigación estilística son de gran ayuda los indicios, porque en ellos se expresa el yo del escritor. Como hemos visto en el caso anterior, han sido sumamente valiosos y seguirán siéndolo a lo largo del análisis de las dos novelas; razón por la cual, nos apoyaremos en ellos. De la misma manera lo haremos con las formas de percepción o con las fuerzas que dan forma al mundo de las novelas.

La creación literaria es una unidad y una concatenación de hechos. En ocasiones resulta más fácil la comprensión o la captación de las formas de percepción, porque en la obra existe un narrador, el cual adopta una actitud frente al mundo que tiene delante y esa actitud pone de manifiesto las formas de percepción. (6)

Dice Wolfgang Kayser que "donde la peculiaridad de la percepción de un mundo poético se torna más clara es en el arte narrativo, sobre todo en aquellas obras en que el narrador figura como uno de los personajes. Cuanto más visible es el narrador, tanto más firme y claro es el sistema de formas perceptivas que ha de determinar la objetividad narrada" (7). Pues bien, en puertos de perro y en El fondo del vaso los narradores son también personajes y ellos nos guiarán para encontrar cuáles son las fuerzas que dan for-

ma al mundo novelesco y cómo se dan. Entre estas fuerzas - podremos observar: la estructura, la técnica narrativa, el tiempo, el lenguaje.

Estructura de las obras.

Muertes de perro.

Consta de treinta capítulos integrados por diversos documentos, los cuales ha ido reuniendo el narrador, así como por los comentarios que éste hace de los mismos. Es tos documentos son: las memorias de Tadeo Requena, los in formes oficiales que escribe el embajador de España con destino al Ministerio de Asuntos Exteriores, la correspon dencia de la familia Rosales y artículos periodísticos.

Los documentos son de gran importancia, porque repre sentan puntos de vista diferentes sobre los mismos aconte cimientos, son distintas perspectivas que se entretajan y se contraponen. Además, están presentados sin ningún orden -cronológico o de importancia- puesto que sólo constituyen una especie de notas dispersas, de las cuales el narrador escogerá el material necesario para escribir, más adelante, su libro.

Esta estructura desordenada, se complica al intercalar el narrador sus propios comentarios, y ella contribuye gran demente a crear la atmósfera adecuada al relato: el caos -- provocado por la dictadura.

El fondo del vaso.

Está dividido en tres partes: la primera, sumamente re lacionada con Muertes de perro por varios recursos -sobre los cuales hablaremos con más detenimiento al referirnos a la técnica narrativa- es el lazo de unión entre ambas novelas. Aquí, el narrador intenta escribir la apología del pre

sidente Antón Bocanegra; sin embargo se desvía de su objetivo y nunca llega a escribir su libro. Más aún, de los -- cinco capítulos de que se compone esta primera parte, sólo uno está dedicado a su propósito.

La segunda parte es únicamente informativa y Ayala se vale de un recurso apropiado: emplea los recortes de artículos periodísticos para dar las distintas versiones acerca del supuesto asesinato del joven Rodríguez.

Aun cuando podemos afirmar que la novela es un largo monólogo interior, éste se acentúa en la tercera y última parte de ella, pues la constituyen directamente las reflexiones del narrador sobre sí mismo, lo cual nos permite un conocimiento más completo del personaje.

Técnica narrativa

a) El narrador.

La narración de Muertes de perro se da en primera persona a través de un personaje llamado Luis Pinedo o Pinedito. Este narrador es lo que llamamos un "yo secundario" (8), puesto que no es el personaje más importante del relato; sin embargo, hay que señalar cómo Ayala juega con este personaje y con el lector mismo, al introducir la ambigüedad como elemento fundamental en el desarrollo de este personaje.

Es decir, al emplear el yo narrativo o primera persona, encontramos un tono testimonial, el autor no se involucra directamente en la novela y el narrador adopta una actitud de simple espectador, de persona que puede narrar los hechos objetivamente. Todo parece indicar que Pinedo hará solamente eso: observar y contar; manteniéndose al margen de todo.

Y en efecto, Pinedo es, desde el punto de vista de la acción, un personaje sin importancia; su inferioridad y pasividad se ponen de manifiesto porque él mismo, desde el principio, nos advierte acerca de su condición de inválido, y es necesario hacer notar cómo insiste en ello. Es como si quisiera convencernos de su impotencia para actuar, para mantenerse fuera, alejado del caos y la corrupción. Como dice Mainer: "lo más llamativo en Ayala, es la manifiesta inferioridad que el yo narrador parece tener con respecto a la intencionalidad de la peripecia que él mismo vive de una forma absolutamente pasiva" (9).

Es más, hace aparecer su enfermedad como parte de su destino, ya que ella le ayudará a reforzar su "tradición do

méstica de lector y de escribidor" (10), porque es "vástago de una familia de escribas" (11) y a él le "corresponde por derecho propio esta sedentaria tarea, cuando todos se afanan por matarse unos a otros" (12). "Mientras tanto -dice Pine do- mi nulidad me preserva. De mí ¿quién va a ocuparse? y - hasta me sobra el tiempo y el sosiego para observar, inquirir, enterarme, averiguarlo todo, e incluso para hacer acopio de documentos; sí, juntar los papeles sobre cuyo valor documental habrá de fundarse luego la historia de este turbulento período". (13)

Así pues, por un lado, su invalidez y su condición de espectador, y por otro, su tradición y oficio de historiador, lo hacen aparecer como un ser imparcial y equilibrado. Sin embargo, como podremos comprobar al estudiar su lenguaje es un personaje insospechadamente comprometido. Allí radica la ambigüedad y lo más interesante del narrador.

Ayala ha hecho que desde el punto de vista de la acción adopte una posición que dé la impresión de ser, objetiva, imparcial y pasiva, para integrarse en el último momento, -de manera radical- en los acontecimientos. Y por otra parte, - contrasta este aspecto, con el de su lenguaje, porque a partir del primer momento y paulatinamente, observamos en él, un desarrollo de intensidad ascendente, que revela que no - hay tal objetividad e imparcialidad, sino todo lo contrario.

Si el oficio del narrador es precisamente el de escribir, éste se convertirá en su arma más poderosa y por medio de ella descargará todo el rencor, la ironía y el deseo de

ser alguien, hasta llegar al climax de su conflicto en el que se ve impulsado a matar; a realizar desde su punto de vista, un acto heroico.

Otro aspecto del narrador, lo constituye el hecho de que él, al manejar a su arbitrio los documentos de los distintos personajes, se convierte en cierta forma, en un escritor omnisciente. Conoce los sucesos y el contenido de dichos documentos, y lo único que hace, es ordenarlos según su juicio, para provocar el efecto deseado.

El narrador llevará el hilo del relato en la medida en que es el lazo de unión entre los documentos, al irlos comentando. Sin embargo, nos enfrentamos con otros narradores: primeramente, al llegar a las memorias de Tadeo Requena, nos damos cuenta de que éste se transforma en el eje y principal relator, dada la extensión de sus memorias, y al mismo tiempo, observamos que es el personaje mejor delineado; posteriormente, los informes del embajador español, las cartas de la familia Rosales o las referencias de artículos periodísticos, completan la visión de los hechos. En cada caso, los diferentes personajes se convierten en portavoz o narrador en primera persona, aun los artículos periodísticos, ya que representan a un yo-colectivo.⁽¹⁴⁾

Se realiza así un proceso interesante: en el momento en que el autor de determinado documento asume el papel de narrador, el documento "deja de serlo"; es decir, pierde su valor estático, cobra vida y obtenemos diversas voces y puntos de vista que se entremezclan y pagan por ser escuchados.

En este sentido, Ayala dota al relato de dinámica y - plasticidad al traducir por medio de palabras y recursos la sensación de desorden en imágenes. (15) Ayala realiza lo - que Albalat considera fundamental en el estilo: "una creación de forma por las ideas y una creación de ideas por la forma". (16)

Así pues, a un pequeño país hispanoamericano, anárquico y anacrónico de por sí, Ayala había de agregar la situación caótica provocada por la dictadura y muerte del dictador. El resultado fue, como hemos visto anteriormente, el - empleo de distintos documentos, escritos en lenguajes "diferentes" (17) y el hecho de presentarlos sin orden alguno.

En cuanto al narrador de El fondo del vaso, nos encontramos con un yo narrativo-protagonista, sumamente conflictivo, que se dedica a contarnos su vida. Su problemática interna se acentúa aún más, en la última parte de la novela, pues al encontrarse solo en la cárcel, tiene la oportunidad de reflexionar sobre sí mismo.

El largo monólogo es interrumpido por los recortes de artículos periodísticos. Desde el punto de vista psicológico, el monólogo es un valioso medio que nos permite desmascarar a los personajes, llegar al fondo de sus miserias, pues en cuanto el personaje se ve solo, habla con entera libertad y no engaña a nadie, ni a sí mismo.

El empleo de la primera persona es típico de Ayala, y al mismo tiempo significativo, porque agota las variantes - posibles: yo-protagonista, yo-secundario, yo-pretecto, yo-colectivo. (18) Aquí, no sólo establece una distancia con sus -

personajes a través del yo-protagonista, sino que abandona por completo al narrador en la labor de escribir. En este caso José Lino Ruiz se enfrenta al problema, y empieza por confesarnos que no es escritor, que no sabe cómo empezar su libro y que ha recurrido a la ayuda de un periodista. Este, le da una serie de consejos, entre los cuales le dice: "La dificultad no reside tanto en corregir el estilo, pues en estos tiempos de libertad cada cual escribe como buenamente le da la gana, y aún se reputa eso un mérito, sino más bien recortar, seleccionar, ensamblar y ordenar los materiales - en su conjunto, según se hace con las películas. En una palabra: armar el libro, o el folleto, para que cumpla adecuadamente su objetivo de ilustrar a la opinión pública continental e influir sobre ella".⁽¹⁹⁾ Quizá sea por la índole de la observación, pero en esta ocasión intuimos, por única vez, lo que podría ser el pensamiento de Ayala (al menos esta aseveración se cumple en Muertes de perro y El fondo del vaso).

Como en el caso de Muertes de perro, El fondo del vaso tiene otro narrador; es decir, la impersonal información periodística. Aquí Ayala ha profundizado más que en Muertes de perro, ya que consigue dar el tono de la prensa sensacionalista y hace más evidente la voz común, ese "nosotros" que viene sumergido en el yo-colectivo.

Creo que al interrumpir el monólogo de Lino con estos artículos, que representan la algarabía de la comunidad, se deja sentir fuertemente el eco de la conciencia social, que

cae irremisiblemente sobre uno de los miembros de aquélla. Además, los artículos le dan brío a la narración y crean - el estado de tensión y suspenso que siempre rodea a un crimen.

b) Mecanismos de unión entre Muertes de perro y El fondo del vaso.

El fondo del vaso es en principio una continuación - de Muertes de perro; sin embargo, se continúa de manera peculiar debido a los recursos empleados. La unión de ambas novelas, se lleva a cabo en la primera parte de El fondo del vaso, su enlace con Muertes de perro radica allí y de diversas maneras; de tal forma que esta parte, resulta ser la más importante y novedosa en cuanto a la técnica narrativa.

En primer lugar, la acción se desarrolla en el mismo país hispanoamericano.

En segundo, varios personajes incidentales de Muertes de perro pasan a ser principales o secundarios en El fondo del vaso. Tal es el caso del narrador de esta última, José Lino Ruiz, del cual se hace una breve mención en la primera novela y se le "mata" inmediatamente, pero "resucitará" en El fondo del vaso para convertirse en el protagonista de - la obra y en la primera persona narrativa.

Lo mismo ocurre con otro personaje: Luis R. Rodríguez o el gallego Rodríguez, como se le llama, periodista de El Comercio en Muertes de perro, hombre que no tiene mayor importancia que la de haberse sumado a la interminable lista de muertos de ese turbulento período. En cambio, en El fondo del vaso es un personaje secundario que desempeña un papel importante dentro de la obra.

En tercero, la narración de las dos novelas se da en - primera persona; sólo que en Muertes de perro se trata de - un "yo-secundario" y en El fondo del vaso de un "yo-protago

nista".

En cuarto, el protagonista y narrador de El fondo del vaso, se propone escribir un libro para reivindicar al presidente Bocanegra; propósito al parecer contrario, al del narrador de Muertes de perro.

Por otra parte, uno de los puntos fundamentales en la técnica de Ayala, consiste en que el narrador de El fondo del vaso considera como obra literaria a Muertes de perro y a Luis Pinedo como su autor; más aún, fusiona lo real y lo ficticio para lograr la afirmación de la obra, porque - al introducir el comentario original, hecho por el escritor Conrado Nalí Roxlo,⁽²⁰⁾ acerca de Luis Pinedo y Tadeo Requena, refuerza con eficacia el mundo creado en la novela.

Viene a ser interesante también, el hecho de que José Lino se refiera constantemente a Muertes de perro; empujando por la forma en que Pinedo se expresa de él y del gallego Rodríguez; del primero, con aquello de: "el majadero de José Lino, con sus ufanas series de interminables carambolas" y del segundo, con "sus gramatiquerías puntillosas"⁽²¹⁾

En cuanto a la técnica y a los recursos empleados por Ayala en esta primera parte, podemos observar que dejan de funcionar "cuando el narrador decide abandonar su proyecto de exculpar a Bocanegra...; desde el momento en que nuestro hombre se instala y acomoda en ese mundo sin objeto y sin motivo, ya no tiene por qué recordar para nada a Muertes de perro y por tanto, el citado procedimiento se abandona"⁽²²⁾.

El tiempo.

Muertes de perro.

Es indudable que todos los elementos de la novela se dan en perfecta conjunción. De la estructura desordenada y de la técnica narrativa no menos desaliñada, surge también, un manejo especial del tiempo. Una vez que los distintos documentos han sido presentados sin ningún orden, los hechos pierden su ininterrumpido suceder, su orden progresivo y su calidad de irreversibles; por lo tanto, no podía existir una categoría temporal cronológica. El manejo del tiempo se convierte en un juego complicado, en el que podemos apreciar una correlación con el tratamiento que se le da en el cine y aún con el concepto bergsoniano del tiempo.

Con respecto al cine descubrimos un punto significativo, en el inicio de la novela se hace alusión a él: "Estamos demasiado acostumbrados hoy día a ver en el cine revoluciones, guerras, asaltos y asonadas, todas esas espectaculares violencias, en fin, donde la bestia humana ruge" (23) y más adelante: "Ahora me explico por qué el cine, y por qué la literatura, y los relatos históricos, y hasta los cuentos que hacen de viva voz a sus nietos los testigos presenciales de semejantes sucesos, dejan siempre una falsa impresión de movimiento vertiginoso, cuando el horror de épocas tales consiste más bien, curiosamente en la lentitud con que los acontecimientos se dilatan, sometidos a una expectativa insaciable, tensa, que estira hasta lo insufrible los minutos, y las horas, y los días, y las semanas, y los meses. Ocurre que sin quererlo, el narrador aglomera en el relato asesinatos sobre incendios, incendios sobre violaciones, violaciones sobre ro

bos, y así todo se acumula, revuelve y aprieta, muy concentrado; siendo más cierto que en la realidad y tal como las cosas se desarrollaron no hubo nada de semejantes batahollas, entreveros, bullas ni atropelladas." (24)

De los fragmentos anteriores, se desprende la diferencia que existe entre el tiempo de la realidad empírica y el tiempo del cine y la literatura; en aquélla, los hechos se suceden lentamente en un orden cronológico: "los minutos, y las horas, y los días, y las semanas, y los meses". En estos últimos ocurre lo contrario, fundamentalmente queda la impresión de movimiento y de simultaneidad.

Una vez establecido que nunca serán iguales el tiempo - de la realidad empírica y el de cualquier obra narrativa, - por más que en algunos casos se siga el orden cronológico, podemos entender por qué el manejo y la concepción del tiempo son diferentes cuando en una obra como ésta se rompe con dicho orden.

En relación a la ruptura del orden cronológico, Arnold Hauser (25) considera la influencia ejercida por el cine en la literatura, específicamente en la nueva novela del siglo XX, ya que aquél, desde sus comienzos experimenta con un nuevo tratamiento del tiempo. Desde luego, es innegable dicha - influencia, pero en este caso no sólo se trata de ésta sino de las fuerzas que dan forma al mundo novelesco, ellas han - contribuido a que se realice este manejo del tiempo. Que haya una relación directa con el cine en este aspecto, puede - quedar como un dato curioso, pero de ninguna manera conside-

ro que se trate solamente de un capricho o influencia de - la época. No obstante, a continuación, mencionaré los puntos en que observo correlación.

Al romper el orden cronológico, como he mencionado al principio, se conduce al lector hacia distintas direcciones de tiempo, pues aun cuando sabe que en los distintos documentos se hace referencia a un pasado, no puede precisar -- (ni es necesario que lo haga) a qué categoría temporal es trasladado, únicamente la intuye.

Es decir, que no lee las memorias de Tadeo Requena o cualquier otro documento en el orden en que fueron escritos, sino que hay cortes imprevisibles de escenas tomadas de aquí y de allá, tanto de un mismo documento, como de otros. Se logra así, detener o suspender el tiempo, así como la discontinuidad de éste porque existe la posibilidad de retroceder o avanzar en dos sentidos: un pasado remoto y un pasado inmediato, que de acuerdo a la manera en que están presentados los acontecimientos, produce la sensación de un futuro (por la sencilla razón de que se adelantan o insinúan hechos, de los que no tenemos aún noticias; con ello, se cumple con dos objetivos: despertar el interés, provocar el suspenso, como -- parte de la técnica narrativa, y jugar con el tiempo) y viceversa, según el caso; sin que esto impida el desarrollo progresivo o cronológico de la novela. No, no se piense que me contradigo: al ir conformando la obra, Luis Pinedo, él sí, - se ve sujeto inevitablemente a un orden cronológico propio - al escribir y finalmente matar a Olóriz, y sumergido en este

orden, se encuentra el otro "tiempo".

Por otra parte, al mezclar unos documentos con otros, se presentan acontecimientos temporalmente distanciados, - simultáneamente, con lo cual se eliminan las categorías de pasado remoto o pasado inmediato ("futuro"), para crear un nuevo "presente". En otras palabras, en la medida en que - surgen los recuerdos, éstos permiten repetir los hechos como un presente (26) y si a esto se aúna el factor de la simultaneidad, la cualidad del presente se ve reforzada; se - precisa más el aquí y el ahora.

En cuanto al concepto bergsoniano del tiempo, encuentro que coinciden en un punto. Bergson considera que "el - yo no es algo rígido, estático, hecho de una vez para siempre, sino por el contrario, algo que se hace, que fluye, - que se convierte continuamente en otro distinto, acumulando su pasado y anticipando su futuro" (27). Podemos decir, que es lo mismo que les sucede a cada uno de los personajes de la novela, a la comunidad y al país; no pueden anular su pasado, éste actúa siempre sobre el presente y éste a su vez anuncia el porvenir. Sobre todo se deja sentir la inmanencia del pasado en el presente, como si fluyeran juntos, de ahí la simultaneidad de hechos distanciados en el tiempo.

Podemos decir, que esta concepción del tiempo encierra dos aspectos: uno formal que experimenta con variaciones o combinaciones, en las que el anacronismo es la esencia del "juego". Y otro mucho más profundo y filosófico, que complementa al anterior.

ayala no se queda en el "juego", lo trasciende. Utiliza al tiempo como uno de los instrumentos para dar coherencia, aunque en forma paradójica, a un mundo que no la tiene.

El fondo del vaso.

Esta novela no presenta complicaciones en el manejo del tiempo porque sus necesidades son otras; es decir, su configuración estructural, sumamente sencilla, producto de la actitud del narrador ante el mundo que lo rodea, exige un orden cronológico. A través del largo monólogo, el narrador va exponiendo los hechos porque necesita -aunque inconscientemente- explicarse las causas de su desventura y sólo llega a conocer y a comprender sus miserias por medio de la reflexión; es por eso, que se ve estimulado a escribir.

La mayoría de los sucesos se refieren a un pasado inmediato y sólo en determinadas digresiones nos enfrentamos a un pasado remoto.

Es importante mencionar que la pausa provocada por los artículos periodísticos en el monólogo, no impide la secuencia lógica de los acontecimientos; no se pierde en ningún momento el hilo de la narración, al contrario, ésta se enriquece y agiliza gracias a ellos.

Únicamente sentimos que el tiempo se ha detenido, en el momento en que José Lino ha ingresado en la cárcel. Y es lógico, porque al verse encerrado, solo, sin la posibilidad de comunicarse con alguien, su pensamiento divaga y se entrega a largas y locas lucubraciones, perdiendo así la noción del tiempo. Éste queda suspendido.

El lenguaje.

Muertes de perro.

Los personajes de esta novela han abandonado completamente la lengua hablada como instrumento expresivo; es decir, manifiestan sus diferentes puntos de vista a través - de la lengua escrita y dentro de ésta, encontramos ciertas variantes supeditadas a las necesidades de expresión de cada uno de ellos; o sea, según que el personaje se proponga escribir un libro, unas memorias, un informe oficial o una carta.

Sin embargo, aun cuando se trata de distintas formas de lengua escrita, advertimos en todos los documentos una intención literaria, y quizá por esta razón, percibimos en ellos un dejo retórico; pues aún en las cartas familiares, donde podríamos encontrar una lengua más coloquial, vemos que ésta no existe.

Por otra parte, si tomamos en cuenta que la lengua escrita es más general y supradialectal que la lengua hablada, es obvio que tendremos mayor dificultad en precisar las peculiaridades del lenguaje o idelecto de los personajes, ya que ellos no se evidencian claramente. Ciertamente es, que a través de los aspectos léxico y gramatical se puede llegar a la individualidad, porque por ellos se filtra la lengua hablada; sin embargo, en esta novela, las diferencias entre unos personajes y otros son mínimas; de ahí que no podamos percibir o definir la individualidad de ellos más que en un solo aspecto: el tono, como veremos más adelante; aun así, sentimos que la lengua se "unifica" como consecuencia lógi

ca del estado en que viven los personajes. La lengua viene a ser uno de los signos de deterioro que Ayala utiliza, para dar conjuntamente con otros -condición moral↔acción de los personajes; sociedad↔régimen; muertes atroces; empleo de elementos escatológicos, etc.- la idea de degradación. Se trata en suma, de una lengua a la que podríamos llamar corrupta, porque resulta antinatural y anacrónica -hasta cierto punto- al momento en que se desarrolla la acción (28), lo cual provoca por contraste el efecto de burla o ironía por lo ampulosa y pedante. Sin embargo, todos los personajes se expresan por medio de ella porque es la más ad hoc a su idiosincrasia.

Pasemos entonces, a analizar las peculiaridades de esa lengua escrita, y con especial detenimiento, tratemos el caso del narrador, personaje interesante por su ambigüedad.

Primeramente, debo señalar que hay una contradicción entre la imagen que pretende dar de sí mismo como persona objetiva y el lenguaje subjetivo que emplea. Mientras más insiste en que es imparcial y objetivo, su lenguaje lo delata, revela que desea reafirmarse como ser y eso lo obliga a personalizar, haciendo que aparezca continuamente el "yo"; así lo podemos comprobar en unas cuantas páginas, en donde encontramos expresiones como:

"-pienso yo-", "-como a mí ahora-", "En cuanto a mí", "me aplico", "aquí estoy", "de mí", "mi condición", "Pero yo, pobre de mí", "mi nombre", -- "hasta mis manos", "a mi poder", "no poseería -

yo", "tan precioso para mí", "ser yo mismo",
"me pregunto yo a veces", "me está reservada
a mí", etc., (29)

por no mencionar otras tantas, que aparecen a lo largo de la novela.

Por otra parte, si fuera verdaderamente objetivo, no tendría por qué "involucrarse" en lo que refiere; sin embargo, en su estilo se traduce la impresión de una viva inquietud o agitación; prueba de ello, es el hecho de que en la mayoría de los casos suprime el nexa gramatical correspondiente a la conjunción o realiza continuas enumeraciones que se refieren a hechos desagradables, como en -- los siguientes casos:

"Y hasta me sobra el tiempo y el sosiego para observar, inquirir, enterarme, averiguarlo todo..."

"Pienso poner manos a la obra, tan pronto como -- remita la ola de violencias, de saques, asesinatos, robos, incendios y demás tropelías que afligen al país"

"Su verdadero talento, su fuerza, era de índole distinta y muy temible por cierto: demoníaca. Consistía en el poder corrosivo de una mirada que -- volatiliza, disipa, vacía, corroe, destruye, -- en fin, todos los objetos donde se posa..." (30)

El efecto que causa la supresión de este nexa gramatical -- es el de la aceleración del ritmo del período.

Y únicamente cuando desea llamar la atención sobre --

algún hecho o idea, surge no sólo la reiteración de la --
conjunción sino la de otros elementos, y provoca el efec-
to contrario al del caso anterior; veamos:

"Y, sea como quiera, es indiscutible que los se-
res humanos viven y luchan y sufren y se juegan
la vida y la pierden y mueren, con grandeza o -
con mezquindad igual...";

"el horror de épocas tales consiste más bien, -
curiosamente, en la lentitud con que los aconte-
cimientos se dilatan, sometidos a una expectati-
va insaciable, tensa, que estira hasta lo insu-
frible los minutos, y las horas, y los días, y
las semanas, y los meses"

"¡Dejarlos! Ellos pugnan, ellos luchan, ellos se
desgarran, ellos se arrancan la vida..."(31)

La contradicción señalada anteriormente, se observa -
también en el léxico del personaje, hay en él, un excesivo
empleo de palabras que tienen en sí mismas un carácter ofen-
sivo; o bien, el de vocablos que habitualmente no comportan
una carga despectiva bastante fuerte y sin embargo la ad-
quieren, debido al contexto o intención del hablante -con
lo cual, corroboramos que los sentimientos del personaje se
advierten a través de ciertas formas lingüísticas peyorati-
vas que lo implican en el relato- así lo podemos ver en las
expresiones siguientes:

"imbécil de senilidad", "mano temblona", "absurdo
mocnuelo", "un sódico imbécil", "muy capaz el hom-
brecito", "palurdo", "jayán", "estudiantón", "abo-
gadete", "atorrante", "pobre cañflado", "infeliz

tonto", "gaznápiro", "cachafaz", "patán", "carcamal", etc. (32)

Asimismo, la ironía -aunque no es privativa de este personaje- juega un papel importante en la contradicción objetividad-subjetividad; mediante ella, Luis Pinedo insinúa burlescamente lo contrario de lo que textualmente dice y deja entrever su verdadera intención de reprobación y desprecio. La ironía se convierte así en un elemento estilísticamente peyorativo. (33) Refiriéndose a doña Concha, esposa de Bocanegra, dice:

"La ilustre matrona se había labrado con su conducta un final tan lamentable, hasta el punto - de que algunos pudieran considerarlo merecido - castigo"

"la buena señora se tenía muy ganado, en efecto tan horrible acabose..." (34)

En cuanto a Tadeo Requena dice:

"resultaba ser en el secreto de sí mismo nada - menos que todo un señor dotado de aficiones literarias"

"Da comienzo a sus memorias el secretario Requena -lo cual no es mala idea, y prueba lo seguro de su instinto literario- con algunas reflexiones generales o lugares comunes, acerca de la vida humana y de lo incalculable de la suerte" (35)

Sin embargo, donde se advierte un extraordinario manejo de la ironía, es cuando intensifica su expresión al pro

vocar fuertes contrastes antitéticos entre el contexto y el léxico o entre ideas contrarias: en el primer caso, - cuando describe actos abyectos o situaciones escabrosas - que rayan en lo soez, su lenguaje adquiere delicadeza, elegancia y se convierte en un experto manipulador del eufemismo; así, sobre el Chino López, nos dice:

"¿quién no recordaría sus siniestras y celebradas gracias de castrador avezado, y quién no -- traería a colación el nombre del difunto senador Rosales, su "cliente" más notorio?" (36)

Todo lo que hay de funesto en el castrar, queda atenuado al decir "celebradas gracias", tomándolo como algo chistoso, verdaderamente regocijante y que trae implícita la aprobación general; después de todo no es tan malo y resulta mucho más gracioso cuando se tiene un "cliente" de la categoría de un senador. La palabra "cliente" se convierte en eufemismo y clave de la ironía. En el caso de doña Concha nos dice:

"Pero hay algo que todavía nadie conoce, y es uno de los secretos que yo revelaré al mundo, a saber, que la buena señora se tenía muy ganado, en efecto, tan horrible acabose, y no por la venial aun cuando contumaz ya, e inveterada culpa de provocar urbe et orbi con sus abultados pectorales encantos..." (37)

Aquí, el contraste entre el contexto y el léxico es sorprendente, utiliza palabras cultas -venial, contumaz, pectorales - una locución latina y finalmente un eufemismo -

para referirse a un hecho que no deja de ser trivial. Unas líneas más arriba, dice también acerca de ella:

"la inefable doña Concha, a quien centenares, qui
zá, de voluntarios, allá en el chiquero-prisión -
de la Inmaculada pasaron por las armas (con este
eufemismo canalla se lo significaba guiñando el -
ojo) antes de que un sádico imbécil pusiera térmi
no al general entretenimiento machacándole el crá
neo" (38)

El contraste provocado por el apareamiento de ideas --
contrarias, mediante los sustantivos "chiquero-prisión" -que
en este caso actúan como adjetivos- y el sustantivo "Inmacu-
lada", sólo nos lleva a considerar que se tiene como fin pro
vocar el absurdo, y éste conlleva la burla o ironía.

Tampoco hay objetividad en las descripciones de Pinedo,
no es capaz de permanecer impasible, -sobre todo cuando se
trata de Tadeo Requena, al cual desprecia y admira al mismo
tiempo- lo intenta, sí, en algunas ocasiones, al disfrazar
su subjetividad mediante adjetivos enaltecedores; pero sur-
ge de inmediato lo que verdaderamente piensa y siente, de -
manera que se forma un ingenioso contrapunto de adjetivos.
Pero la mayoría de las veces hace una descripción bastante -
apasionada:

"¿De modo que este sujeto gris, callado, intelligen
te sin duda, pero brutal y sobre todo, frío como -
un lagarto, despreciable en definitiva, esta especie
de arrivista desaprensivo, acabado ejemplo de la mu

lateria rampante que hoy asola al país, resultaba ser en el secreto de sí mismo nada menos que todo un señor dotado de aficiones literarias; y no sólo eso, sino un crítico implacable de la sociedad en torno suyo, muy capaz el hombrecito de darle a sus rencores la forma del sarcasmo..."

"El mismo oscuro, turbio y atravesado sujeto, que había de desencadenar los acontecimientos trágicos, para ser en seguida su primera víctima: el secretario particular Tadeo Requena" "el inefable Luisito Rosales, para quien los deseos del Gran Mandón eran órdenes literalmente, por si no bastara con encajarle a aquél jayán la toga académica poco después de haberle hecho calzar los primeros zapatos, se encargó todavía, con toda oficiosidad, de desasnarlo, pulirlo, instruirlo y hacerlo presentable..." (39)

Sobre Bocanegra dice que aunque

"provenía de buena familia, eran bien conocidos sus gustos de atorrante, y siempre se le solía afear esa invencible propensión suya al trato de la canalla..."(40)

o bien, sobre Luisito Rosales:

"En la cortedad de nuestro ambiente, seguía soñando el hombrecito con sus tiempos de estu --

dante en París, un París ya bastante pretérito, y por si fuera poco falseado todavía por - su imaginación en el recuerdo. Sumido en nuestro crudo trópico, se sentía siempre "docteur es lettres" por la Sorbona, y eso es grave"(41)

Agregaré una descripción más, la de Olóriz, personaje que le provoca una profunda irritación y desprecio. El siguiente párrafo, resume la idea que tiene de él:

"¡Y éste es el hombre terrible de cuya boca - desdentada, de cuyos labios flojos, de cuya -- lengua vacilante, de cuyo cerebro turbado cuelga hoy el destino de todos nosotros!"(42)

Como podemos apreciar, estos personajes no se salvan de una cruda y peyorativa descripción, y así sucede con - los demás, nadie escapa.

Hemos expuesto cinco puntos fundamentales, a través de los cuales se manifiesta la subjetividad del personaje, los más íntimos pensamientos y sentimientos hacia otros personajes o sucesos. Sin embargo, no podríamos considerar estos puntos como lo más característico de su -- lenguaje; son sí, el camino que nos conduce a entender - por qué este personaje se incorpora a la acción en el último momento; pero de ninguna manera constituyen todo su lenguaje. A continuación mencionaré otros aspectos de él.

Luis Rinedo se expresa básicamente por medio del circuloloquio: abundan los períodos largos que adquieren sentido completo hasta el final, porque demora los sucesos o

los personajes a los cuales se refiere mediante cierto número de adjetivos o frases explicativas que los anuncian, logrando al mismo tiempo acrecentar la expectación:

"Y como esos, son bastantes -y muy sabrosos, por cierto, algunos de ellos- los escritos que, a favor de las circunstancias, he conseguido reunir y clasificar hasta el momento.

Los hay en efecto, para todos los gustos y en todos los géneros; pero ninguno, sin embargo, tan precioso para mí, ni tan inesperado, debo decirlo, como las memorias que, con meticulosidad increíble y cierta buena mano literaria, venía pergeñando en secreto, día tras día, sobre papel - timbrado de la Presidencia, el mismo oscuro, turbio y atravesado sujeto, que había de desencadenar los acontecimientos trágicos, para ser en seguida su primera víctima: el secretario particular Tadeo Requena" (43)

Observamos también, una serie de procedimientos que - tienen el único propósito de henchir su expresión, para lograr el tono de constante burla y así ridiculizar. Entre - estos procedimientos tenemos: el léxico, las expresiones - retóricas, las alusiones literarias y el combinar lo ponderativo con lo degradador.

En su léxico podemos apreciar un procedimiento culte- rano: no sólo existen las palabras estrictamente cultas; es decir, las que no sufrieron cambios debido a las leyes de - evolución fonética, como las siguientes:

"escriba", "matrona", "contumaz", "exordio", -
"dicterio", "fatídico", "vínculo", "facundia",
"exultante", "implume", "obsecuencia", "conci
do", "libó", "exequias", "cohonestar", "pectoral
les", etc. (44)

sino también palabras compuestas o derivadas de vocablos lal
tinos, y aun la locución latina.

Palabras compuestas: "egocéntrico", "oficiosidad"

Palabras derivadas de vocablos latinos: "perge-
ñando", "entreveros", "ingurgitó", "bípedo", -
"arribamos", etc.

Locuciones latinas: "rara avis", "urbe et orbi",
"Requiescat", "peccata minuta", "consumatum est",
"in mente", "a posteriori", "mutatis mutandis",
"sursum corda", "quid", etc. (45)

Lo mismo sucede con los helenismos:

"eutrapelia", "apóstrofes", "génesis", "apólogo"
"necrológica", etc. (46)

e inclusive, palabras de acepción anticuada sirven a su ob-
jetivo:

"escribidor", "mientes", etc. (47)

Expresiones retóricas:

"La bestia humana ruge"

"O aquellos a quienes, si la mano les tiembla,
no les tiembla la voz delatora, y matan con el
aliento, con la sombra de la sospecha, con la
mirada"

"un epílogo de sangre escrito con la pistola"

"si antes no viene la muerte a cortar el hilo
de sus puntuales memorias"

"sobre todo a partir del momento en que el coro
nel Pancho Cortina puso punto final con su pis-
tola a las caligrafías de Tadeo Requena"

"Con razón nuestro país ha roado hasta la sima
donde hoy se debate, llora y sangra..."

"en esta desconocida Atenas del trópico american
o"

"yo ejercitaré la pluma: con no menos áspero de
leite"

"en esta historia nuestra, que chorrea sangre"(48)

Alusiones literarias:

"grotesca danza de la muerte"

"lúcido sueño del nuevo Segismundo"

"vergonzoso en Palacio"

"no sé qué infelices veleidades de heroína - -
shakespeariana" etc. (49)

Alusión al plano de la cultura:

"entra el autor con gentil andadura"(50)

Lo ponderativo con lo degradador o viceversa:

"De cualquier modo, queramos o no, el hecho es -
que se trata de un país chiquito, demasiado chi-
quito, un pobre rincón del trópico, apartado, --
perdido entre las que nosotros, con evidente hi-
pérbole, llamamos en comparación "las grandes po-
tencias vecinas"... en este desdichado pedacito

de tierra nada puede intentarse en serio, ni aun siquiera vale la pena... Nosotros solemos consolarnos de nuestra pequeñez territorial - con la Atenas de Pericles, con las ciudades - italianas del Renacimiento... Cada cual vale por lo que es, por lo que hace y mercede, aunque se vea reducido a hacerlo en el marco de una pequeña república medio dormida en la selva americana" (51)

Es muy importante ver cómo la carga negativa de afectividad o el sentimiento de reprobación y desprecio se encuentra en lo que Amado Alonso llama el diminutivo "elocuente"⁽⁵²⁾ y cómo no es necesario que éste se derive con el sufijo despectivo, para darnos a conocer el verdadero sentimiento que la palabra trasluce. En este sentido, podríamos hablar también de contraste.

Lo ponderativo vendría por analogía con Atenas y las ciudades italianas del Renacimiento, inclusive, más adelante se refiere a su país diciendo: "esta desconocida Atenas del trópico americano" (53)

Otra característica de su lenguaje nos hace pensar en la reminiscencia de rasgos estilísticos propios del barroco: el empleo de tres adjetivos en forma seguida, y que Ayala elige o combina por su cualidad de sinónimos (no utiliza voces homólogas, sino aquellos términos que reemplazan a otros por su significado casi semejante y que con un matiz peculiar apuntan a un orden especial); esta característica la extiende también por analogía a los sustantivos y a los verbos.

Asimismo, esto nos dice de la riqueza de vocabulario y de un matiz especial, diríamos suave, de la reiteración:

"oscuro, turbio y atravesado"

"contenida, restanada y sofrenada"

"aprieta, estrangula y ahoga"

"se acumula, revuelve y aprieta, muy concentrado"

"se inventa, se fabula, se miente"

"veo, percibo y capto"

"bataholas, entreveros, bullas ni atropelladas"

"comentario, aclaración o glosa"

"adoba, aliña y sazona"

"proyectado, deseado y querido" (54)

Recurre también, a la metáfora degradante:

"Durante cinco años tuve yo que rodar, con mis -
piernas inútiles, por las aulas, para poder llama-
rme abogado" (55)

Hasta aquí lo concerniente al lenguaje de Luis Pinedo. Introduzcámonos ahora en los lenguajes restantes; he mencionado - que no hay diferencias tajantes en cuanto al lenguaje de los distintos personajes, y quizá esto se deba a que en un momento dado emplean las mismas fórmulas, procedimientos y léxico. Sin embargo, podrían distinguirse gracias a matices en el tono. Éste que juega un papel importante en la expresividad y "refleja actitudes muy diversas y aun contrarias en cuanto - al enfoque de la realidad"⁽⁵⁶⁾, nos permite identificar a - Luis Pinedo de Fedeo Requena; el primero es en esencia el tono retórico, el segundo, el tono frío y cruel. Desprovisto -

de engaños va directamente a las cosas y puede narrar los hechos más atroces con toda naturalidad, tan objetivamente que asusta; en relación a un altercado que tuvo con el General Malagarriga nos dice:

"No quería apaciguarse; parece que lo habían llamado de la redacción de El Comercio para confirmar la noticia del ascenso y pedirle un comentario, y él no supo que decir de la sorpresa. Por lo demás tenía razón, lo reconozco: hubiera sido mejor hacer lo que él decía; pues cuando a la mañana siguiente le llevaron el papel para que, a posteriori subsanara la deficiencia era ya demasiado tarde: el hombre había amanecido cadáver, y así hubo que archivar el decreto sin firma de ministro" (57)

Acerca del momento en que seduce a la hija de Rosales señala:

"Me miraba con estupor, pero no se resistió a nada ... Bueno, así son las mujeres. Después de todo, eso calma los nervios.

No sé si hice bien o mal, ni me importa. Le tapé -- los ojos con la mano para que no me mirara más de ese modo, la extendí bien sobre el diván a ver si se dormía, le compuse la bata, y después de arreglarme también yo, volví a la sala mortuoria, donde me aguardaban ahora las engorrosas tareas que pueden imaginarse" (58)

Tadeo jamás se preocupa "lo más mínimo por presentar la propia conducta a una luz algo más favorable" (59)

Sus memorias son una extraña mezcla de sencillez y gran

dilocuencia; la primera es inherente a él debido a su origen, junto con cierta ingenuidad que lo hace asombrarse ante lo trivial; la segunda es asimilada ávida y rápidamente de su maestro: Dr. Luisito Rosales (punto en el que coincide con Pinedo). Por esta razón, hay "cierta dignidad retórica" (60) en algunos pasajes como en las disertaciones sobre el giro de la fortuna (alusión al Laberinto de fortuna), y rara vez un lenguaje sencillo en la descripción de cosas nimias y ramplonas.

Lo más frecuente en el estilo de Tadeo es el anacronismo lingüístico; es decir, cuando se refiere a hechos de su pasado remoto, utiliza vocablos y expresiones que no corresponden al pobre ignorante que entonces era:

"El presidente Bocanegra significaba para mí por -- aquél entonces poco más que esa imagen bigotuda -- con una banda terciada al pecho, que se repetía en las paredes de todas las cantinas, en la panadería, en la comisaría, en la escuela; ese retrato sempiterno y un aura remota de poder incontrastable, hecha de los más vagos temores y esperanzas..." (61)

El párrafo es perfecto, la descripción inigualable; podríamos esperar de acuerdo a su condición, algo más sencillo, sin em bargo, hace una abstracción significativa de Bocanegra y su poder. Además introduce un cultismo y un helenismo. A Pinedo tampoco se le escapa este detalle. En relación a lo que Tadeo escribe:

"Maria Elena-relata luego- me saludó como si jamás

antes me hubiera visto. Ahora traspasaba yo esas puertas convertido en brillante promesa; era un distinguido representante de la nueva generación que, vigorizada con la infusión de sangre popular constituye las mejores esperanzas de la Patria; y seguramente creyó generoso de parte suya..." (62)

Pinedo comenta:

"Así escribe; quiere colocarse retrospectivamente por encima de las circunstancias; y hasta mistifica muy a sabiendas, pues las parrafadas que cita de los periódicos, y hacia las que afecta un talante irónico, pertenecen a momentos posteriores, son de cuando se publicó su nombramiento para el cargo de secretario del presidente, y por lo tanto no se refieren al pobre gznápiro que ese insensato de Luis Rosales introdujo aquél día en su casa. Cuenta en seguida que, al presentárselo a su padre como un joven de "nuestro" pueblo de San Cosme, ella, María Elena, le echó una mirada límpida y olímpica (dos palabras que sin duda, aún no había él oído por entonces; otra especie de pequeño anacronismo)" (63)

Tadeo se permite sutilezas ingeniosas al provocar fuertes contrastes que desembocan en lo absurdo, debido a la antítesis. Contraste que se ve reforzado aún más por el tono-solemne:

"Bocanegra en cuerpo y alma, con los ojos obsesionantes

y los bigotazos caídos que yo tanto conocía por el retrato de la cantina, aunque, claro está, - sin la banda cruzada al pecho; pues su excelencia, único personaje sentado en medio de aquella distinguida sociedad, posaba sobre la letrina (o como pronto aprendí a decir, en el inodoro), y - desde ese sitio estaba presidiendo a sus dignatarios.

No podía yo sospechar a la sazón que se me había introducido así, de golpe y porrazo, en el círculo íntimo de los privilegiados, en un santuario - cuyo acceso implicaba el honor supremo en el Estado..." (64)

La antítesis y la solemnidad nos llevan a la ironía:

"Carmelo Zapata, quien, negro y todo, quizás precisamente por serlo, es urbe et orbi reconocido y proclamado nuestro primer poeta joven, sin que - desde hace cuarenta años decrezca su fama, ni haya soñado nadie en arrebatarle tan honroso título" (65)

o bien:

"Nuestro Bocanegra no se paga de baratijas. En lugar de esas galas, el único símbolo de su poder que le gusta exhibir son las espuelas de plata que jamás se le caen de los talones, aunque jamás se le haya visto tampoco montado a caballo" (66)

Por lo demás, ciertas formas expresivas se repiten insistentemente a manera de leitmotiv; no para caracterizar a un per

sonaje, pero sí a un tema: la ironía. No obstante el leitmotiv se enriquece: porque esas palabras recurrentes que vuelven siempre, van adquiriendo mediante ese proceso repetitivo una significación mucho más densa de la que pudieran tener - al ser expresadas una sola vez, y también porque los distintos contextos provocan leves variaciones:

Palabras cultas: "exoneraba", "sibilina", "caliginoso", "flagelo", "acrimonia", "sempiterno", - "can", "ludibrio", etc. (67)

Palabra compuesta: "oficiosidad", (68)

Derivado de vocablo latino: "entrevero", (69)

Helanismos: "aura", "ditirambos", etc. (70)

Locuciones latinas: "vox populi", "de occultis", "consumatum est", "acqua fontis", "urbe et orbi", "a posteriori", etc. (71)

Expresiones retóricas:

"dardearon miradas de reojo sobre mi encogida - presencia"

"y vertieron sobre mi cabeza humilde el bálsamo de sus miradas de simpatía"

"(y fue la primera vez que oí su voz áspera curiosamente matizada de inflexiones tiernas, casi quebradizas)"

"de todas maneras el sol castigaba cruelmente, - filtrado a través de unas nubes cuyo plomo parecía a punto de derretirse"

"nos sofocaba el sol, la mirada lucía irreal en el aire caliginoso y se arrastraba la música como si fuera a derretirse de un momento a otro" (74)

Asimismo, debemos señalar en estas frases el recurso irre -

sionista que materializa lo inmaterial; es decir, la cenes-tesia (73). Hay en todas ellas una fuerte tendencia hacia - lo concreto y por lo tanto, un pequeño indicio de la lengua hablada; ésta, como dice Bally (74), evita la abstracción y toma constante apoyo en el mundo sensible a través de compa- raciones, imágenes y tropos. Y en este caso, las imágenes - revelan la manera en que fue captada la realidad.

Alusiones literarias:

"Parecerá mentira; pero en medio de aquella rare-za, traído como en volandas..." (75)

Alusión al plano de la cultura:

"En medio de los actos de tragedia se intercala de vez en cuando como en el teatro clásico, algún en- tremés bufo"

"Le presento mis respetos señor Caruso"

"No sería de hombre bien nacido negarle el recono- cimiento que le debo"

"Carmelo Zapata era alguien; tras haberme hecho es- perar un tiempito razonable, me había recibido, - sentado, pluma en ristre..." (76)

Reminiscencia de rasgos estilísticos propios del barro- co:

"Con voz adusta, lenta y bastante firme"

"en tono ligero, familiar y terriblemente sosegado"

"hila, urde y maquina"

"testigo, relator y cronista privado" (77)

También emplea la reiteración de la conjunción:

"...y seguramente creyó generoso de parte suya, y -

discreto, y prudente, olvidarse del harapiento y del descalzo que quedaba atrás, y no acordarse de haberme observado tantísimas veces desde el balcón o desde detrás de la reja, cuando ella cuidaba al bobo de Angelo y se entretenía mirando a la calle..." (78)

y el uso del eufemismo, recordemos el pasaje en el que - refiere el robo del niño Jesús y la causa del mismo o a - qué en el cual seduce a la hija de Rosaies (79) . En am- bos casos la fuerza del eufemismo se concentra en una so- la palabra: "aquello" y "eso", respectivamente.

Los personajes anteriores son los mejor delineados - psicológica y lingüísticamente dada la intervención que - tienen en la obra. De los demás, haré un breve bosquejo - -haciendo resaltar esta o aquella característica-, por - dos razones: primero, porque como he dicho, su participa- ción es menor y segundo, porque sería redundar en los pro- cedimientos ya mencionados.

Vayamos ahora con el ministro de España: lo que él - se ha propuesto escribir son los informes oficiales de - los fenómenos observados en esta república; pero estos - informes, al contrario de lo que pudiera esperarse, no - son simples comunicados escritos lacónicamente, sino que rezuman afectación de gravedad. Esto, desde luego con el obvio propósito de ironizar, pues en este tono prosopopé- yico dará cuenta de situaciones triviales en las cuales - observa decisivas repercusiones políticas. Tal es el ca- so de la famosa "operación quirúrgica" (eufemismo) prac -

ticada al senador Rosales o el de la nueva perrita "Fanny" regalo del Embajador norteamericano a la primera dama. En este caso, los elementos que constituyen el leitmotiv están apenas insinuados; pero dejan sentir su fuerza en el discurso, como el eufemismo anterior y la siguiente triada de adjetivos:

"...presa del pánico los unos, envalentonados, arrogantes, amenazadores los otros..." (80).

María Elena, hija de Luisito Rosales, heredó de éste la manera un tanto retórica y culta de expresarse. La situación dolorosa que la impulsa a escribir hace que su relato abunde en figuras patéticas: son innumerables las exclamaciones, en las cuales expresa espontáneamente su sentir; también las interrogaciones, mediante ellas dota a su expresión de dolor en forma más enérgica y vehemente. También refuerza ese patetismo cuando se dirige a seres inanimados como si fueran personas:

"Cuaderno mío: ¿por qué vienes también tu a afligirme con el sarcasmo de esas boberías que guardas de otros tiempos, y de otra yo, perdida para siempre? ¡Ayúdame tú siquiera! Siquiera tú..." (81).

La sinestesia y la metáfora degradante (impura), intensifican su expresión:

"Pero él, al oírme, pone la misma cara que si estuviera viendo salir de mi boca, en efecto, esa sierpe que simboliza el pecado; y como no podía dar crédito a sus ojos, me torturó con preguntas que me forzaban a precisar cada uno de los deta -

lles horribles, reproducidos ahora en frío y bajo una cruda lucidez, sin la anestesia del aturdimiento y de la oscura excitación que a la hora de mi caída me había empañado la mente; de modo que sentía las manos del desmañado cirujano hurgándome las entrañas..." (82)

estilísticamente ella ha tratado de transmitir la sugestión o impresión de un hecho que los ha trastornado a ambos (al sacerdote y a ella); de modo que hay un cruce visual auditivo.

Respecto a las cartas escritas por la abadesa del convento de Santa Rosa a la viuda de Lucas Rosales, su prima, podemos decir que carecen de la lengua familiar. La abadesa cuida mucho su redacción, y sabemos por Pinedo que co-rrige sus borradores, aunque no habría necesidad de ello, pues se advierte fluidez en ese lenguaje retórico:

"Tu cuñado Luis se ha impuesto a sí mismo - anoche el mismo género de muerte que el proto-traidor Judas, para que a nadie quepa ya duda acerca de los motivos de su pasada conducta que, con retorcidos sofismas y casuismos, querían todavía disculpar algunos. Él mismo se ha sentenciado y se ha aplicado - ese castigo implacable y durísimo, que deja tan escasas oportunidades a la Divina Misericordia..." (83).

Por otra parte, debemos señalar cómo llega a nosotros el retrato lingüístico de un personaje que no deja constanta

cia escrita de su expresión: se trata del Dr. Luisito Rosales, su retrato está formado por la observación de otros -- personajes, a base de palabras clave:

"arcana imperii", "lever", "A quoi bon, mon-sieur?" "Pero veamos el quid" etc. (84)

esta clase de vocablos es tan característica en su expresión, que hasta después de muerto y a través de un sueño - de Tadeo, tiene que mostrarse "muy verboso y muy dentro de su habitual estilo y manera" (85), dice Tadeo:

"Me declaró que comprendía perfectamente mis dudas, porque esa medium (tú, con tu indefectible perspicacia lo has de haber observado sin duda) es lo que yo llamaría una coprófaga consumada, y mal podría yo hablar por su boca ¿Entiendes, Tadeo, como el uso de vocablos griegos permite a las personas cultas - formular ciertos conceptos evadiendo la grosera elocución del vulgo? Coprófago: de phagos el que come y Kopros, que expresa excremento. Pues eso es ella: una coprófaga ¿Reconocías tú acaso mi lenguaje refinado en la - rusticidad o más exactamente, plebeyez de -- sus palabras?..." (86)

y se despidió con un "Au revoir" nostálgico. Creo que esto es suficiente para definirlo.

Las escasas notas periodísticas están dadas a través - de Luis Pinedo y por lo tanto no podemos analizarlas.

Hay un punto que también merece nuestra atención: los

sobrenombres de ciertos personajes: ellos contribuyen asimismo a degradar, pues exaltan los defectos de aquél o aquellos a los cuales se les aplica:

"para quien los deseos del Gran Mandón..."

"Bocanegra o Almanegra"

"Padre de los Pelados"

"La Gran Mandona" (87)

el primero y el último son epítetos dichos con intención peyorativa.

El fondo del vaso.

En esta obra prácticamente no hay cambios en cuanto al lenguaje. Ayala insiste en el mecanismo de presentar documentos, cartas, memorias o diarios dentro del libro. En este caso, el fracaso de escribir un libro lleva al narrador a escribir una especie de diario y a éste se aunan los artículos periodísticos en torno al supuesto asesinato cometido por él.

Volvemos otra vez a la lengua escrita ¿y qué es lo que encontramos? nuevamente el tono de constante burla y el tratamiento ampuloso a base de adjetivos y sustantivos propios del lugar común, así como la hipérbole, la reminiscencia de rasgos estilísticos propios del barroco, las locuciones latinas, los cultismos, los anglicismos, las alusiones literarias y las alusiones al plano de la cultura:

Adjetivos y sustantivos propios del lugar común:

"para menoscabar la memoria de un gran patriota, pundonoroso caballero y hombre integerrimo"

"en defensa de la maltratada verdad histórica y de la benemérita actuación del prócer..." (88)

Hipérbole:

"Distinguido periodista, como al mundo es bien notorio, hombre culto si los hay, abogado o poco menos (en fin, casi graduado en leyes por la vieja e ilustre universidad compostelana), ha sabido abdicar la soberbia que hincha a otros compatriotas suyos menos meritorios, y no vacila en hincarle el diente a cuanto hueso le cae: todo lo hace admirablemente. " (89)

La reminiscencia de rasgos estilísticos propios del barroco:

roco:

"quiero reivindicar rebatiendo, refutando y desbaratando tantas especies odiosas..."

"...convenía preservar del consabido relajó, -chacota y jarana..."

"denso, bullicioso, movedizo, inquieto, entusiasta..."

"haciendo mofa, befa y ludibrio..."

"Aunque, de otro lado, tampoco faltan en su trabajo rotos, fisuras, rendijas, saltos y sobresaltos, comparables a los cortes de una película"

"emerge, asoma, crece" (90)

Las locuciones latinas:

"post mortem", "in articulo mortis", "ecce homo", "per saecula saeculorum", "in mente", "ad hoc", "in albis", "lapsus linguae", "in illo tempore", "mea culpa", etc. (91)

Los cultismos:

"exultante", "protervas", "ignaro", "opúsculo",
"vindicta", "ósculo", "connubio", "inconcuso",
"ignominia", "conspicuo", "lúbrico", "ludibrio",
"pécora", etc. (92)

Los anglicismos:

"typewriter", "highballs", "hobbies", "whiskies"
"high life", "the facts of life", "All right!" (93)

Las alusiones literarias:

"han de saber ustedes que los sueños, sueños son"
(94)

Alusiones al plano de la cultura:

"Pues, así como los caballeros de pretéritas -
edades solían ser diestros en el manejo de la
espada y lanza, mas no de la pluma, yo, cañalle
ro moderno e hijo del Nuevo Mundo, y por añadi-
dura comerciante respetable, si me he destacado
en algo es, para envidia y pesadumbre de muchos,
con el taco de billar en ristre: mientras que en
cambio, apenas sé valerme de esos mecanismos que
-cierto es: sin el primor de los antiguos y esme-
rados pendolistas- en mi oficina usan manos mer-
cenarias"

(Fárrafo que no deja de ser retórico).

"la famosa dignidad española"

"Si les parece que mis apellidos no son bastante
ilustres, en honor de ustedes puedo hacer como -
mi coterráneo Valle-Inclán y, aun afortunado con
el título de marqués de Chantada ¿que les parece?"

"pero al literato ¿quién le impide, con un modesto block y un lápiz, escribir, no diré la Divina Comedia, que es en verso y tendría los engorros de la rima y medida, pero sí la Comedia Humana, dejándose ir para ello a cuanto humanamente le salga?"

"No me diga que Serafinita, por ejemplo, no debe de oler a rosas y a perfumes de Las Mil y Una Noches"

"no obstante hallarse fundada esta fortuna, como la del Mercader de Venecia, sobre un líquido elemento no menos proceloso que los océanos"

"mi propia imagen de minotauro"

"que yo había sido un Orfeo al revés, puesto -- que no había bajado a Ultratumba en busca de mi Eurídice, sino para escapar de ella" (95)

José Lino también emplea palabras insultantes:

"quiero reivindicar, rebatiendo, refutando y -- desbaratando tantas especies odiosas contenidas en las páginas que ese renacuajo de Pinedo escribió, y que otros de su laya se han encargado de propalar post mortem (Renacuajo significa -- para quien lo ignore, así lo aclara la Academia -- la cría de la rana, que no teniendo aún patas, -- se mueve sin embargo en el agua cual ágil pez) Pues sí, señor Renacuajo, o Gusarapo, o Escuerzo: los muertos que vos matais gozan de buena salud" (96)

la intención peyorativa de dichas palabras está reforzada -
doblemente por el aspecto semántico y por la alusión a la -
invalidez de Pinedo, con: "no teniendo aun patas". A su es-
posa la llama "la pobre gata" y al Junior Rodríguez "criaturo
ro imbécil" o "nene".

Los sobrenombres desempeñan igual función degradante:

"Nuestra Señora de la Estupidez Mayúscula"

"don Ano-Año"

"la Perpetua Displicente"

"Nuestra Señora del Adefesio"

"la misia Doménech, alias la Puritana, alias la
Mística" (97)

El narrador recurre al eufemismo y a la metáfora en situaciones
que lo afectan directamente:

"Quien, sin alardes de vanidad, podía tenerse -
por un prestigioso ciudadano, próspero comerciante
te y distinguido miembro de la sociedad capitalina
na, rodeado de la general consideración y respecto
to, se encuentra hoy en la cárcel bajo concepto
de asesino, ha sufrido un expolio que lo deja en
cueros, y sobre su cabeza exhibe, para universal
befa y ludibrio, el cartelito infame de los maridos
dos burlados"

"Pues veo, oigo, me entero de todo, sí; me doy -
cuenta de lo que pasa; me enfrento con la indigni
nidad mayúscula a que, bajo pretexto de arrepenti
mientos tardíos, me ha sometido Corina: mi propi
pia imagen de minotauro; pero no reacciono" (98)

Por lo que hemos podido observar, hay que dejar asentado un hecho: estos elementos recurrentes en Ayala, son el instrumento de la ironía y de la desmesurada expresión de sus personajes, ésta que nos resulta antinatural en ellos, nos parece más idónea a los artículos periodísticos porque nos es más familiar la prensa sensacionalista, de la cual nos da una excelente muestra en la segunda parte de la novela. La manera desorbitada de expresar las noticias en relación a la muerte del Junior Rodríguez, a base de "adjetivos baratos" (99) y el incitar la malsana curiosidad de los lectores con hechos de escasa calidad moral nos llevan a considerar junto con Andrés Amorós la "maestría imitativa de Ayala -ésta- es tan grande que creemos observar en él un placer casi maligno al esconderse tantas veces detrás de manuscritos o periódicos escritos por estúpidos" (100):

"una historia sórdida, tejida con hilos pasionales, cuyo siniestro brillo acaso proyecte luces de tragedia sobre el oscuro asesinato que tanto conmueve en estos días a la impresionable imaginación popular" (101)

CONCLUSIONES

Después de haber realizado este análisis estilístico, podemos afirmar nuevamente nuestra postura, en el sentido de llevar a cabo análisis de este tipo. Siendo el estilo la manera individual de ver, sentir y expresarse del escritor, nos permite una visión más amplia y una penetración más profunda en la obra porque podemos llegar al origen de otros - aspectos, a su conocimiento y comprensión sin necesidad de abordarlos directamente. Es decir, los aspectos político-social, psicológico, moral, dependen de la manera individual en que hayan sido vistos, sentidos y expresados; dependen de una actitud y esta actitud se resuelve a través de la palabra, de la expresión, del lenguaje, de la estructura, de la técnica narrativa, del manejo del tiempo. De tal manera que en esa perfecta armonía entre la forma y el fondo, entre el fondo y la forma, se efectúa una mutua fecundidad que da por resultado el estilo.

En relación a lo dicho, estoy de acuerdo con Dámaso -- Alonso: "El estilo es el único objeto de la crítica literaria" (102).

Y ahora, directamente con Francisco Ayala, en ese ver - suyo nos encontramos, en sus novelas, con un mundo en el que todos los valores han dejado de existir y ¿cómo ha visto? - básicamente a través de su estilización o deformación de la realidad: lo grotesco. Por eso desmitifica todo aquello que anteriormente o en otras épocas inspiraba respeto o solemnidad por medio de lo ilógico, lo ridículo, lo trivial, o lo escatológico conduciéndonos hacia la deshumanización; hacien

no resaltar aquello que lógicamente considera el género humano como inferior: en este caso, los perros. Es decir, si anteriormente se había considerado al hombre en un nivel superior, ahora Ayala invierte la escala de valores y deja sentir su desprecio por el hombre y sus debilidades; sin embargo, se detiene antes de llegar al nihilismo en el momento en que el hombre reconoce sus miserias: surge entonces la compasión y la humanización. Oscilando en estos sentimientos extremos hemos visto como ha tenido que adaptar o adecuar su tono entre dos polos y nos vemos envueltos en el tono tragicómico, en la expresión hinchada, matizada por la burla o la ironía en todas sus formas -agotando genialmente todos los elementos del lenguaje que le sirven para degradar- provocando en el lector el esbozo de una sonrisa o la risa franca; pero al mismo tiempo el desamparo momentáneo.

NOTAS.

- (1) Como aquéllos en los cuales la primitiva Iglesia acostumbra a anotar en dos listas pareadas los nombres de los vivos y los muertos por quienes se había de orar. Las dos novelas son como un díptico, pues una representa la historia de los muertos, y la otra, la de los vivos.
- (2) Raúl H. CASTAGNINO, El análisis literario, p. 117
- (3) En este caso, creo que es de gran utilidad mencionar dichas frases: "hacerle alguna perrería", "Muerto el perro se acabó la rabia" o "esta perra vida" en Francisco AYALA, Muertes de perro, pp. 61, 128, 200, 226.
- (4) Ibid., pp. 57-58, 103-106 y 115-121.
- 5) Mencionaré los casos específicos en los que hace esta clase de comparaciones, para poder observar lo prolijo de ellas; aun a riesgo de que en algunas ocasiones se pierda la profunda significación que conllevan, por encontrarse fuera de contexto. Así pues, tenemos:
 - a) "ni faltan quienes salgan a escrutar, a ventear en la noche las víctimas de que puntual informará la mañana".
 - b) "bajo aquella apariencia entre feroz y servicial que lo había convertido en el perro guardián -- del presidente".
 - c) "en cumplimiento de órdenes superiores, ese comandante Cortina, objeto visible de su admiración desde el primer instante, sería por último quien habría de matarlo a él como a un perro".
 - d) Tadeo Requena conocía a Luisito Rosales "igual que los perros rcalengos pueden conocer al dueño de la mansión".
 - e) Bocanegra había sacado a Tadeo Requena "de la última miseria para convertirlo en su perro -- fiel".
 - f) Pinedo dice que Camarasa "tenía olfato".
 - g) "Sí, el fiel secretario, el perro guardián, acabaría por asesinar a su amo".
 - h) "Denegó lenta, tristemente con la cabeza, a la vez que me untaba una mirada canina".
 - i) "Concha, que seguía con la cabeza entre los brazos, se irguió, venteando como un perro".

- j) "tuvo que elegirse esa muerte de perro".
- k) Pinedo comenta acerca de Tadeo Requena: "su pluma corre como si el joven Tadeo llevara una jauría a los talones. Por último hemos de verlo, - la jauría le dió alcance".
- l) "En estas condiciones, ¿cómo no comprender, y perdonar -pues la necesidad carece de ley- que cada cual, si no encuentra modo mejor de proteger su pellejo, trate de disimularse entre la jauría, en situaciones de que, un día u otro, a falta de más apetecibles piezas?..."

Ibid., pp. 14, 18, 20, 25, 35, 36, 67, 120, 134, 153, 190, 231.

- (6) Wolfgang KAYSER, Interpretación y análisis de la obra literaria, pp. 386-387
- (7) Loc. cit.
- (8) J.C. MAINER, "la primera persona narrativa en F. Ayala ..." en Insula, p. 3
- (9) Loc. cit.
- (10) Francisco AYALA, Muertes de perro, p. 8
- (11) Loc. cit.
- (12) Loc. cit.
- (13) Loc. cit.
- (14) J.C. MAINER, op. cit., pp. 3-4
- (15) Cf. Raúl H. CASTAGNINO, op. cit., p. 145.
- (16) Ibid., p. 137
- (17) Como veremos en el capítulo del lenguaje, las diferencias entre unos lenguajes y otros son mínimas: estriban en el tono.
- (18) J.C. MAINER, op. cit., pp. 3-4
- (19) Francisco AYALA, El fondo del vaso, p. 42
- (20) Keith ELLIS, El arte narrativo de Francisco Ayala, p. 221
- (21) Francisco AYALA, El fondo del vaso, pp. 9-10. Ambas citas en Francisco AYALA, Muertes de perro, p. 15.
- (22) Keith ELLIS, op. cit., p. 225

- (23) Francisco AYALA, Muertes de perro, p. 7
- (24) Ibid., p. 13.
- (25) Cf. Arnold HAUSER, Historia social de la literatura y el arte, pp. 406-409
- (26) Cf. Francisco LARROYO, Sistema e historia de las doctrinas filosóficas, p. 583
- (27) Ibid., p. 582.
- (28) El desarrollo de la acción se puede fijar en la época - actual: se hace referencia a los Estados Unidos como -- gran potencia y a los países latinoamericanos bajo el -- régimen militar; se habla de la radio, del cine y la te -- levisión. Sin embargo la lengua empleada parecería es -- tar -en ciertos momentos- más cerca del lenguaje barro -- co.
- (29) Francisco AYALA, Muertes de perro, pp. 7-11
- (30) Ibid., pp. 8, 12, 73.
- (31) Ibid., pp. 11, 13, 9.
- (32) Ibid., pp. 8, 16, 18, 29, 30, 32, 43, 45, 65, 68, 95.
- (33) Cf. Raúl H. CASTAGNINO, op. cit. p. 205.
- (34) Francisco AYALA, Muertes de perro p. 16.
- (35) Ibid., pp. 18, 19.
- (36) Ibid., pp. 14-15.
- (37) Ibid., p. 16.
- (38) Loc. cit.
- (39) Ibid., pp. 17-18, 9, 29.
- (40) Ibid., p. 32.
- (41) Ibid., p. 43.
- (42) Ibid., p. 229. Descripción que nos recuerda aquéllas fa -- mosas execraciones deprecatorias del latín vulgar, en -- las cuales se mencionaban, uno por uno, los miembros del cuerpo de una persona para condenarlos.
- (43) ibid., p. 9.
- (44) Ibid., pp. 8, 16, 21, 25, 30, 31, 33, 42, 44, 88, 94, 96, 100,

143, 16,

- (45) Ibid., p.p. 44, 29, 9, 13, 19, 42, 10, 18, 8, 16, 94, 108, 109, 123, 130, 189, 191, 221.
- (46) Ibid., p.p. 15, 25, 30, 59,
- (47) Ibid., pp. 8, 19.
- (48) Ibid., pp. 7, 14, 20, 127, 66, 17, 12, 113.
- (49) Ibid., pp. 7, 25, 109, 16.
- (50) Ibid., p. 21.
- (51) Ibid., p. 11.
- (52) En Raúl H. CASTAGNINO, op. cit., pp. 201,y 202.
- (53) Francisco AYALA, Muertes de perro, p. 17.
- (54) Ibid., pp. 9, 30, 11, 13, 14, 17, 13, 10, 31, 67.
- (55) Ibid., p. 29.
- (56) Revista de la Universidad de México, vol. XVIII. No. 5, p. 29.
- (57) Francisco AYALA, Muertes de perro, p. 63.
- (58) Ibid., p. 154.
- (59) Ibid., p. 113.
- (60) Ibid., p. 19.
- (61) Ibid., p. 21.
- (62) Ibid., pp. 44-45.
- (63) Loc. cit.
- (64) Ibid., p. 26.
- (65) Ibid., p. 69.
- (66) Ibid., p. 68.
- (67) Ibid., pp. 19, 27, 28, 57, 54, 63, 21, 64, 120.
- (68) Ibid., p. 22.
- (69) Ibid., p. 119.

- (70) Ibid., pp. 21, 71.
- (71) Ibid., pp. 80, 76, 211, 213, 69, 63.
- (72) Ibid., pp. 26, 28, 27, 54, 57.
- (73) Cf. Raúl H. CASTAGNINO, op. cit. p. 148.
- (74) Ibid., p. 192.
- (75) Francisco AYALA, Muertes de perro, p. 24.
- (76) Ibid., pp. 79, 117, 26, 83.
- (77) Ibid., pp. 119, 86, 74, 84.
- (78) Ibid., p. 45.
- (79) Ibid., pp. 79-87; 153-155.
- (80) Ibid., p. 37.
- (81) Ibid., p. 174.
- (82) Ibid., p. 176.
- (83) Ibid., p. 157.
- (84) Ibid., pp. 27, 47, 84.
- (85) Ibid., pp. 203-204.
- (86) Loc. cit.
- (87) Ibid., pp. 29, 34, 38, 110.
- (88) Francisco AYALA, El fondo del vaso p. 10.
- (89) Ibid., p. 11.
- (90) Ibid., pp. 10, 72, 76, 80, 97, 203.
- (91) Ibid., pp. 10, 27, 28, 31, 35, 61-62, 90, 96, 176, 189.
- (92) Ibid., pp. 13, 18, 19, 23, 27, 50, 57, 58, 64, 83, 93, 176, 177, 186, 189.
- (93) Ibid., pp. 11, 14, 16, 18, 34, 93, 192.
- (94) Ibid., p. 55.
- (95) Ibid., pp. 11, 15, 15, 41, 39, 96, 104, 186.
- (96) Ibid., p. 10.

- (97) Ibid., pp. 23, 35, 56, 61, 76.
- (98) Ibid., pp. 176-177; 183-184.
- (99) Andrés AMOROS, "Prólogo" en Francisco AYALA, Obras narrativas completas, p. 79.
- (100) Ibid., pp. 79-80.
- (101) Francisco AYALA, El fondo del vaso, p. 137.
- (102) Wolfgang KAYSER, op. cit., p. 361.

BIBLIOGRAFÍA.

- ALARCOS, Emilio, et al., El comentario de textos, 3ª ed., Madrid, Edit. Castalia, 1973.
- ALONSO, Dámaso y Carlos BOUSONO, Seis calas en la expresión literaria española, 3ª ed., Madrid, Edit. Gredos, 1963 (B.R.H.)
- Antología de textos sobre lengua y literatura, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1971 (Lecturas Universitarias, 5)
- AYALA, Francisco, "Carta del Atlántico" en Revista de la Universidad de México, Dir. Jaime García Terrés, vol. XVIII, No. 5 México, enero de 1964.
- - El fondo del vaso, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1970.
- - Los ensayos. Teoría y crítica literaria, Madrid, Edit. Aguilar, 1972.
- - Muertes de perro, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1968.
- - Obras narrativas completas, México, Edit. Aguilar, 1969.
- BENET, Juan, La inspiración y el estilo, Barcelona, Edit. - Seix Barral, S.A., 1973 (Biblioteca Breve, 359)
- CASTAGNINO, Raúl H., El análisis literario, introducción metodológica a una estilística integral, Buenos Aires, Edit. Nova /1953/
- COROMINAS, J., Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Madrid, Edit. Gredos, 1954 (4 vols.)
- ELLIS, Keith, El arte narrativo de Francisco Ayala, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1964.
- GARCÍA DE NORA, Eugenio, La novela española contemporánea, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1968 (T. II)
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, 4ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, 4ª ed., Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1972.
- LARROYO, Francisco, Sistema e historia de las doctrinas filológicas, México, Edit. Porrúa S.A., 1968.
- RAINER, J. C., "La primera persona narrativa en F. Ayala..." en Insula, 242, enero de 1967.

MIDDLETON MURRY, J., El estilo literario, 3^a. ed., México, F.C.E., 1966 (Breviarios, 46)

MILLAN OROZCO, Antonio, Lengua hablada y lengua escrita, México, ANUIES, 1973.

ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, 11^a. ed., Madrid, Ediciones de -
la Revista de Occidente, 1976 (Col. El Arquero, 20)

ULLMANN, Stephen, Lenguaje y estilo, Madrid, Edit. Aguilar, 1973.

VASSALLO, Angel, Bergson, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

VOSSLER, Karl, Espíritu y cultura en el lenguaje, Madrid, -
Ediciones Cultura Hispánica, 1959.