

Viaje al espectáculo de la modernidad: *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala

Daniel Arroyo-Rodríguez

University of Massachusetts Lowell

Resumen: En “Cazador en el alba” (1929), Francisco Ayala construye una realidad literaria que se desvincula gradualmente de la representación mimética del mundo exterior. A través de una novedosa combinación de estrategias literarias y cinematográficas, el autor transforma al protagonista, Antonio Arenas, en una imagen que se desvincula de su propia experiencia. Arenas se transforma así en un elemento más del espectáculo de la modernidad urbana, en el que todo queda reducido a su valor como imagen y mercancía.

Palabras claves: Vanguardias – Cine – Espectáculo – Modernidad Urbana – Surrealismo.

Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación (Debord 1).

Uno de los aspectos más desconcertantes del cuento vanguardista “Cazador en el alba,” publicado por Francisco Ayala en un volumen homónimo en 1929, radica en el contraste entre la simplicidad del argumento—como apuntan, por ejemplo, Eugenio de Nora (240) y Rosa Navarro Durán (56)— y la “exquisitez del arte literario con que se desarrolla” (Nora 240). A lo largo de las décadas, este desajuste aparente ha desviado el interés de la crítica literaria hacia la dimensión formal del relato, desplazando a un plano secundario las innovaciones temáticas que integra este texto. Así, y desde finales del siglo veinte, la crítica ayaliana ha centrado su interés en el estudio de las estrategias fílmicas y visuales que incorpora el autor granadino en este texto vanguardista conforme el protagonista, Antonio Arenas, se desplaza de un mundo rural a una modernidad urbana condicionada por el movimiento y la fragmentación. No obstante, y en lo que supone una innovación temática estrechamente vinculada a estos factores marcadamente formales, el narrador adopta un punto de vista propio para construir, como si de un autor metaficticio se tratase, una nueva realidad

espectacular que acaba reemplazando a la representación del contexto urbano en el que se sumerge el protagonista en el curso de este relato. En este sentido, “Cazador en el alba” no se limita a reconstruir el proceso de urbanización que experimenta Arenas, sino que transforma a este último en una imagen y en una mercancía dentro de un contexto espectacular que, partiendo del cine como modelo estético, ocupa el lugar de la realidad.

Desde la última década del siglo veinte, la crítica literaria ha subrayado la capacidad de este relato de asimilar técnicas cinematográficas que, o bien producen una deformación estética de la realidad, o bien nos permiten percibir esta última desde nuevos enfoques y perspectivas. Entre los críticos que valoran las cualidades formales de este texto se encuentran Navarro, José Carlos Mainer, Carolyn Richmond y, más recientemente, María Montoya, Manuel Ángel Vázquez Medel, Pilar Bellido y Nigel Dennis, entre otros. Superando la mera experimentación formal, y motivado tanto por la fascinación que siente el autor ante el cine como por un contexto marcado por una modernización sin precedentes en la historia de España, Ayala identifica indicios de una nueva realidad espectacular, entendiendo por este concepto un bloque de realidad enteramente fingida que, siguiendo una intuición estética, adquiere un carácter autónomo con respecto al mundo externo (Ayala, Tipo 10). Esta realidad no solo cancela la autenticidad de las percepciones miméticas, sino que transforma al protagonista en una imagen carente de subjetividad y que se desvincula de su propia experiencia y temporalidad para transformarse en un simulacro de su referente.¹ En este sentido, “Cazador en el alba” supera el proceso de urbanización de un sujeto rural para integrarlo, como imagen y mercancía, en una nueva realidad que—según explica Guy Debord en su obra seminal del situacionismo *La sociedad del espectáculo* (1967)— surge en el espectáculo y en la que el espectáculo es real (4).

“Cazador en el alba” reconstruye la pérdida de la identidad de Arenas conforme se desplaza en tren del campo a la ciudad hasta integrarse en esta última como boxeador y como un individuo urbano cuya imagen evoca la de un modelo publicitario. El protagonista abandona de este modo su identidad, primero como campesino y después como soldado raso, para asimilarse a una realidad en la que la imagen adquiere valor de cambio. Tras sufrir un accidente de caballo— y parodiando la conversión de San Pablo, según la representan Murillo, Caravaggio y Rubens durante el siglo XVII—el protagonista revisita su transformación urbana y espectacular desde un estado de inconsciencia marcado por la fiebre y el sueño, lo que reduce la representación de su experiencia a una sucesión de imágenes inconexas:²

¹ Con anterioridad a “Cazador en el alba” Ayala ensaya la construcción de un personaje espectacular en el microrrelato “Susana saliendo del baño” (1928). Para un análisis detallado de este texto, lea “Francisco Ayala and Tintoretto: Literature, Painting, Film,” de Nigel Dennis.

² El relato que aparece en el texto bíblico *Hechos de los Apóstoles* (9: 1-18) no menciona que Pablo de Tarso—San Pablo, según la denominación católica—caiga de un caballo. Esta interpretación parece sustentarse sobre la representación visual de este pasaje bíblico durante el siglo XVII.

la fiebre le fue mostrando sus descabalados trozos de film, desplegó sus catálogos y le ofreció a prueba sus mercancías. Entonces comprendió el soldado Antonio Arenas que las realidades puras solo son visibles a la temperatura de 40 grados centígrados, y que cuando Dios quiere hacerse escuchar, derriba del caballo a los jinetes, aunque no siempre ocurra el accidente en el camino de Damasco (118).

Por un lado, el sueño aísla al protagonista del contexto en el que se encuentra mientras que, por otro, lo conecta con una irrealidad que anula toda diferencia entre lo real y lo onírico. Como advierte inicialmente el narrador, “Las acorchadas paredes del sueño aíslan de la realidad circundante, pero permiten telecomunicar con la irrealidad” (21). De hecho, al final del relato no queda claro si la experiencia del protagonista ha sido un sueño en su totalidad o si realmente despierta en una sidrería tras quedar dormido sobre el regazo de Aurora, su amada: “Rodó, al fin, su cabeza sobre el regazo de Aurora... Se había quedado dormido... Entonces despertó Antonio. Había sufrido un repeluzno semejante al de las cuatro treinta de la madrugada” (49).

El narrador toma la perspectiva distorsionada de la realidad que experimenta Arenas como base para la construcción de una narrativa espectacular, es decir, autónoma e independiente con respecto a la experiencia de este último, sometiendo para ello su percepción onírica a un segundo proceso de reconstrucción artística. Para ello, el narrador ajusta su punto de vista y su retórica a la percepción del personaje para posteriormente desvincularse de este último. Este juego de aproximación y distanciamiento con respecto a la subjetividad del protagonista permite al narrador, en primer lugar, transformar la percepción de la realidad desde una perspectiva onírica y, en segundo lugar, construir una realidad espectacular que se libera de todo propósito mimético y que adquiere autonomía con respecto al mundo exterior tal y como lo percibe Arenas. En este proceso, y en lo que supone un ejercicio sobresaliente de experimentación vanguardista, el narrador adopta inicialmente el punto de vista de Arenas, reproduciendo la consciencia cinematográfica de este último mientras se encuentra convaleciente en una enfermería militar: “El soldado Antonio Arenas ignora lo que oculta el vientre de los estanques, la lucha de clases y la selección natural de Darwin, hasta que la fiebre le fue mostrando sus descabalados trozos de film, desplegó ante su vista sus catálogos y le ofreció a prueba sus mercancías” (17–18).

A la hora de reconstruir el proceso de representación cinematográfica en el que se sumerge el protagonista—y poniendo de relieve, como indica Dennis, el libre intercambio de prácticas expresivas que surge durante las vanguardias en toda Europa (103)—el narrador recurre a una variedad de planos y perspectivas. Así— y como muestra también en los relatos “Susana saliendo del baño” (1928), “Polar, estrella,” (1928) y “El boxeador y un ángel” (1929)— Ayala recurre al uso de planos normales, subjetivos, contrapicados, detalles y cenitales, así como al uso de fundidos, del *travelling* cinematográfico y de la fusión de planos. Inicialmente, y desde una perspectiva orteguiana, estas innovaciones formales

son subestimadas por la crítica e incluso por el propio autor. Así, por ejemplo, Marcelino Peñuelas reduce su percepción de la prosa vanguardista de Ayala a un jugueteo formalista más o menos frívolo (50). Este crítico subraya también la existencia de un problema de enfoque poético, descalificando la propuesta del escritor granadino como un intento frustrado por “exponer en prosa narrativa lo que esencialmente es propio de la expresión poética” (46), lectura que Ignacio Soldevila-Durante desestima posteriormente como un vicio básico de enfoque crítico (360). De hecho, y hasta la publicación en México en 1969 de las *Obras Narrativas Completas* de Ayala, la crítica tiende a subestimar la narrativa vanguardista de este autor como “ascuas sobre las que hay que pasar a toda prisa por ser inevitable su consideración en la retrospectiva que debe preceder al estudio de la obra fundamental” (Soldevila-Durante 356). El propio Ayala relativiza el valor de sus relatos vanguardistas, definiéndolos, según expresa veinte años más tarde en un proemio que escribe en Buenos Aires para su novela *La cabeza del cordero* (1949), como:

relatos deshumanizados, cuya base de experiencia se reducía a cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales . . . El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicios de agilidad, la eutrapelia, la ocurrencia libre eran así los valores literarios de más alta cotización (Proemio 8–9).

El autor se refiere también a este periodo de su escritura como “un paréntesis en su trayectoria literaria” (117), como algo que a los veinte años, “uno escribe porque le divierte” (Proemio 7).³

No obstante, la relevancia que adquieren el estudio del cine, las teorías situacionistas y la tecnología digital en la segunda mitad del siglo veinte y principios del veintiuno motiva una reevaluación crítica de la obra vanguardista de Ayala, así como la consideración y apreciación de técnicas narrativas que ponen de relieve la fascinación del autor por el cine como “la nueva cosa estupenda” (Escritor 11). Como han discutido Mainer, Richmond y José Manuel del Pino, entre otros, Ayala integra técnicas de focalización propias del arte cinematográfico para romper con una visión racionalista y decimonónica de la realidad, problematizando el carácter mimético de la representación literaria. Así, por ejemplo, y como si de una prolepsis formal y técnica se tratase, el autor integra distintas tomas en una misma imagen, reproduciendo el efecto cinemático de una impresora óptica. De este modo, Ayala integra en su narrativa una técnica aún incipiente durante los años veinte para marcar la subjetividad del protagonista en el universo estéticamente deshumanizado—según explica Ortega y Gasset en su fundamental ensayo *La deshumanización del arte*— de la modernidad. Como indica el narrador en “Cazador en

³ En los años sesenta, Ayala vuelve a reflexionar sobre el valor de la prosa vanguardista y concluye que estas narrativas constituyen un documento artístico del clima espiritual y del ambiente social de Madrid y de España de esa época (Nueva divagación 298).

el alba,” “el presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento. Así, Antonio conocía la realidad, diáfana, pero cernida por la persona de Aurora” (48).

A pesar de la influencia del cine en este relato de Ayala, las estrategias formales del texto no reducen la expresión literaria a una función imitativa del nuevo arte como si de una mutación cinematográfica se tratase (Ayala, *Escritos* 90). De hecho, el narrador no se limita a intervenir como un simple camarógrafo, sino que actúa como autor metaficticio para construir un mundo artístico que se sobrepone a la realidad esencial del protagonista, es decir, a la realidad de su subconsciente mientras se recupera en la enfermería militar.⁴ Inicialmente, la perspectiva onírica de Arenas excede toda apariencia e ilusión para reconstruir la realidad fuera del marco lógico y cognoscitivo en el que tiene lugar su experiencia. Al reconstruir la percepción subconsciente de este último, el narrador introduce un enfoque artístico-creativo desde el que transforma la realidad esencial del protagonista, como primer nivel diegético, en una realidad espectacular que se desvincula gradualmente de la experiencia onírica del primero. De hecho, las estrategias de enfoque literario y el tono lírico que adopta este texto no tienen como propósito recrear en una síntesis poética las sensaciones, emociones o ideas que experimenta el protagonista. Por el contrario, el narrador reconstruye la realidad dinámico-visual en la que se sumerge Arenas y, más importante aún, el proceso de transformación de este último en una imagen que ocupa el lugar del referente original.

Filtrada por su percepción onírica, la realidad externa solo es parcialmente reconocible por la audiencia desde la perspectiva febril y onírica que experimenta Arenas tras caer del caballo: “Entonces comprendió el soldado Antonio que las realidades puras solo son visibles a la temperatura de cuarenta grados centígrados” (18). Una vez que penetra en el sueño del protagonista, el narrador produce aquello que Sebastià Gasch denomina como una deformación expresiva de la realidad, es decir, una transformación que se distancia de una realidad prosaica y anodina para someterse “a los mandatos de la fantasía, de la imaginación, del lirismo—o para decirlo con una palabra grata a los modernos escritores de artes—del sueño, o sea la realidad “vista” de cierto modo en momentos de inspiración deformada o desenfocada por la fantasía o la imaginación” (233). Con este propósito, el narrador manipula el punto de focalización de la narrativa de acuerdo con estrategias propias del arte cinematográfico. Así, por ejemplo, el narrador adopta la perspectiva de un camarógrafo omnisciente, seleccionando arbitrariamente elementos del mundo exterior y recomponiéndolos, según indica Ayala, como en un “desordenado almacén” (Tipo, 9). Influenciado en este punto por el surrealismo, el narrador libera el relato de su referente externo y de toda directriz preordenada para construir una realidad estética que, ajena a los dictados de la lógica, supera la

⁴ Como indica Navarro en relación con la narrativa vanguardista de Ayala en general, “El escritor se transforma él mismo en cameraman, al que ve como personaje mitológico. Hace con la realidad lo mismo que él, la transforma a partir de las semejanzas, construye lo insólito, lo inesperado gracias a un soporte común entre lo existente y lo imaginado” (32).

representación de lo meramente visual para sumergirse, “en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento” (Breton 44).

Un ejemplo de esta deformación puede observarse durante una revisión médica de Arenas mientras éste se encuentra convaleciente en la enfermería. En esta escena, el narrador adopta como punto de vista la mirada del protagonista, estilizando la aproximación del médico hasta encontrarse cara a cara con el soldado: “El rostro del médico avanzaba, todo raso, impecable, como el anuncio de un jabón de afeitar. Se fue acercando hasta asomarse al suyo, pálido con el ademán de quien se asoma a un estanque” (19). Desde este enfoque, y como si de un anuncio publicitario se tratase, el narrador enfatiza la dimensión dinámico-visual de la percepción del protagonista, superando la representación estática de la escena que toma como referente, es decir, la posición y el movimiento de los personajes en el espacio. Como explica Montoya, “Arenas ve acercarse a un médico que se dispone a examinarlo; su mirada, sin embargo, solo registra, al igual que lo haría una cámara mediante un ángulo contrapicado y un primer plano subjetivo, un rostro que se aproxima progresivamente (*travelling* de retroceso: la cámara se mueve hacia atrás)” (753). La reconstrucción cinemática de una escena que carece de relevancia argumental sirve al autor para enfatizar el carácter estético de la narrativa sobre el argumento y, por tanto, el distanciamiento entre la creación artística y la representación onírica —pero aún con resonancias miméticas— de la experiencia de Arenas.

Además de estilizar la realidad del protagonista, el narrador incluye elementos que son producto de su percepción estética e incluso, presumiblemente, de su experiencia compartida con el lector. Así, por ejemplo, el narrador elige una serie de objetos que se encuentran dispersos por el espacio baldío por el que se desplaza Arenas durante el viaje en tren cuando se dirige del campo a la ciudad. El narrador subraya así su relevancia como artífice literario y la del propio lector como decodificador de esta creación estética, relegando la experiencia del soldado a un plano marginal:

Todos hemos seguido alguna vez por la carretera el rastro de una serpiente hasta encontrar un neumático de bicicleta muerto, estrangulado en el borde. Todos nos hemos conmovido un poco ante esos grandes osarios de bombillas eléctricas, ante esos montones de escombros, de latas vacías, de botellas rotas, donde hay también un ramo de flores mojado y un peine sin púas (17).

A través de la selección arbitraria de estos fragmentos, y produciendo el efecto de una rápida sucesión de planos detalle en el cine, el narrador reconstruye el espacio de intersección entre los mundos rural y urbano por el que, en este punto del relato, discurre el subconsciente del protagonista. De hecho, la combinación de elementos pertenecientes a ambas realidades permite al narrador construir un espacio híbrido, como pone de relieve la transferencia metafórica que éste lleva a cabo entre las marcas en el suelo de un

neumático desechado y una serpiente, o entre los restos de bombillas rotas y un conjunto de huesos abandonados.

Más aún, el narrador establece una nueva jerarquía en la que priman elementos cuya relevancia es residual dentro de la realidad lógico-temporal de la que los extrae el narrador. De hecho, este último establece una relación inversamente proporcional entre su funcionalidad en la realidad externa y su relevancia estética en el mundo artístico que construye este relato. Como ejemplo del proceso global de deshumanización estética del arte que tiene lugar en los años veinte, y según explica Ortega y Gasset, en esta realidad deshumanizada “tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes . . . Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan el primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” (*Deshumanización* 76).⁵ Esta asociación de elementos dispares, así como la reevaluación estética de los mismos, produce un distanciamiento entre la realidad y su representación artística, hasta el punto de introducir al protagonista en un nuevo contexto en el que, en palabras de Debord, “todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (1). Así, por ejemplo, y recurriendo al poder creativo, y no solamente identificativo, de la metáfora, la voz narrativa transforma el pulso cardíaco de Arenas en caballos que “trotan en sus arterias” o como un pez cautivo que trata de “romper a coletazos la red circulatoria y evadirse” (18). A través de esta metáfora, el narrador confiere a la experiencia estética del protagonista, como convaliente en una enfermería militar, de un dinamismo y de una visualidad que exceden su percepción sensorial y que evocan, no la experiencia consciente o inconsciente del personaje, sino su representación cinematográfica.

El desplazamiento del campo a la ciudad implica también el paso de una realidad estática y rural a una dinámica y urbana, así como la consiguiente alteración de la percepción del protagonista de esta nueva realidad e incluso de su propia identidad. La aproximación de Arenas a la ciudad produce aquello que David Harvey define como “una urbanización de su consciencia” (159), lo que conlleva, en primer lugar, la pérdida gradual de su subjetividad y, a continuación, la adopción por parte del narrador de nuevos parámetros dinámico-visuales desde los que reconstruir la realidad. Esta transformación se inicia precisamente durante el viaje en tren de Arenas del campo a la ciudad cuando, en lo que supone una experiencia paradigmática de la modernidad, el personaje adquiere consciencia por primera vez de su aislamiento entre una multitud.⁶ El narrador estiliza

⁵ Como afirma Dennis, “Ayala’s ‘ficciones breves’ are perfect examples of the kind of writing Ortega analyzed in *La deshumanización del arte*. Above all, they rely on what Ortega called “el álgebra superior de las metáforas” in order to embellish the prosaic realities they deal with” (105).

⁶ Esta experiencia forma parte, como indica Ortega y Gasset, de la integración del individuo en la masa urbana y en una experiencia colectiva de la realidad: “Todo lo social, lo colectivo, es pues, la vida humana despersonalizada, desindividualizada e irresponsable. Pero esto significa que la sociedad es lo humano deshumanizado, convertido en algo cómico, transformado en mera y bruta naturaleza” (*Hombre* 286).

esta experiencia mediante la identificación del proceso de desindividualización del protagonista con la situación del ganado que es extraído de su entorno rural y hacinado en un vagón de transporte de camino hacia el matadero: “Al verse entre tantos desconocidos, tan semejantes—compañeros cuyo nombre ignoraba, pero cuya edad conocía—Antonio Arenas había renovado en sí propio la sensación agobiante de los transportes de reses por ferrocarril, de esos vagones llenos de ojos húmedos y lomos marcados que él viera pasar durante una época de su vida, clausurada ya en este mismo día” (22–23).

La desindividualización del protagonista queda también reflejada en su descripción y catalogación sobre la base de su aspecto físico. De forma similar a la marcación a fuego del ganado, las características corporales de Arenas quedan registradas en un formulario que define, en el momento de su escritura, la identidad del personaje: “Soldado Antonio Arenas, primer regimiento de cazadores, primera compañía. Perímetro, 96; peso, 62; talla, 1,55” (41). A través de estos datos, el narrador construye el personaje de acuerdo con una identidad que oscila entre su condición rural originaria y aquella que adquiere conforme se aproxima a la ciudad. De hecho, esta descripción reviste a la identidad de Arenas de una dimensión física y visual, pero que carece aún del dinamismo que el narrador atribuye a la realidad urbana. En cualquier caso, esta identificación no queda marcada en su cuerpo sino sobre un papel, lo que enfatiza su fragilidad y su carácter transitorio de cara al proceso de transformación del protagonista en una imagen espectacular. Más aún, el narrador estiliza la escritura de estos datos a través de la animalización de este acto, dotándolo de un carácter dinámico-visual que evoca el origen rural del recluta: “Tras el sutil brazo, un enjambre de cifras, insectos nacidos en la conjunción de la pluma y el papel, había volado, zumbando a su alrededor. Y desde entonces tuvo la noción clara, numérica, de su recién adquirida personalidad” (23). Una vez más, el uso de la metáfora permite al narrador situar en un mismo plano semántico elementos dispares, como son los insectos y las marcas de tinta en el papel, lo que le permite producir, a través de este juego de asociaciones semánticas, una realidad artística independiente de aquella que toma como referente.

El viaje en ferrocarril del soldado implica también su descubrimiento de una nueva forma de percibir la realidad a través del prisma distorsionador de la velocidad. Esta experiencia somete a Antonio—acostumbrado “al paso suave, palmípedo, del campesino” (22)— a un nuevo ritmo de vida que altera su relación espaciotemporal con respecto a la realidad externa. A la hora de reconstruir la percepción subjetiva del protagonista, el narrador identifica la velocidad con “escuadrones de Caballería” (22), es decir, con una imagen dinámica y visual que aproxima al primero a la realidad urbana: “El tirón, el silbido, el duro arranque del ferrocarril le habían puesto sobre otra marcha. Sobre una sucesión atropellada de los días inexorables y nerviosos como escuadrones de Caballería” (22). Más aún, y tras adoptar la perspectiva de un pasajero de tren, el narrador reconstruye artísticamente el mundo externo que percibe Arenas como una realidad de imágenes en movimiento en el marco de su campo visual: “Conforme el tren avanzaba,

los reclutas recibían mensajes, cada vez más vehementes, de la ciudad. Los reclamos de hoteles, de fotografías, de vinos, de bicicletas, se alzaban sobre los pastos y los puentes” (24). Evocando el uso de un plano subjetivo en el cine, el movimiento del tren se recrea, no a través de su movilidad intrínseca, sino del dinamismo y de la fragmentación de las imágenes que percibe el protagonista a través de la ventanilla del tren: “La locomotora rompió el cinturón suburbano, y panoramas, de formas rectangulares y colores vivos sobre fondo gris rojizo, pugnaban por acoplar todos sus componentes en el medido espacio de la ventanilla” (416).⁷ El movimiento del paisaje exterior crea así el efecto de velocidad para el soldado, quien permanece estático en su asiento como si estuviera ante una pantalla de cine.

Esta nueva percepción de la realidad implica una reconfiguración de la identidad y de los esquemas de percepción de Arenas, quien rompe con una visión estática del mundo externo, con su pasado rural e incluso con su propia subjetividad conforme se aproxima a la ciudad: “Se había acercado, tímido, desde un mundo exterior, pero luego, anulado el pretérito, había renacido en el centro del trajín urbano” (25). Esta ruptura permite distinguir dos espacios vinculados a temporalidades diferentes: un espacio rural asociado a una temporalidad pretérita y otro urbano que se corresponde con el tiempo presente sobre el que el narrador construye la realidad espectacular en la que se sumerge gradualmente el protagonista. De hecho, la experiencia pre-urbana de Arenas se disuelve en un tiempo (presente) y un espacio (la ciudad) que se desligan del pasado y del futuro para constituir la nueva realidad de este personaje. Este énfasis en el presente constituye precisamente una de las características más vanguardistas de este relato pues, como indica del Pino, “En la vanguardia, la centralidad del presente y del ahora se plasmará en la obsesión estética por capturar aquellos instantes de la actualidad que cifren la realidad del momento” (6–7).

Esta nueva realidad se caracteriza también por la asimilación progresiva del movimiento y de la velocidad como elementos que condicionan la percepción del protagonista. Así, y tras el viaje en tren, Arenas asimila estos elementos, no como parte del mundo externo, sino como un nuevo prisma desde el que comienza a percibir la realidad. Este aspecto puede observarse, por ejemplo, en su percepción de las mujeres de la ciudad como entidades geométricas y dinámicas que estiliza a través de su fragmentación y de la reconstrucción mecánica de sus movimientos. Desde una perspectiva dinámico-cubista, la mujer urbana se presenta como una conjunción de esquemas en movimiento y, por tanto, como una realidad fragmentada que se distancia de toda representación mimética: “Ese soldado—campesino de origen—ha contemplado en cualquier escaparate un par de piernas arquetipo; en otro, una pequeña mano enguatada; en otro, una cabeza, un busto... al mismo tiempo ha visto por la calle todas

⁷ Indica del Pino que “Las referencias a la visión fragmentada que la ciudad moderna ofrece son relacionadas en los textos insistentemente con la forma de representación cinematográfica. El protagonista es, con frecuencia, un tipo de espectador que paseando o cómodamente sentado en un vehículo, ve pasar ante sus ojos con gran rapidez una realidad desordenada” (82).

estas piezas, organizadas, en marcha. Puras formas de mujer, esquemas de mujer” (25). Esta percepción se asemeja también a la identificación de la mujer urbana con una mercancía, como refleja la comparación que hace el narrador entre esta e instrumentos del mundo comercial, como una máquina de escribir o una calculadora: “Para un soldado que procede del campo, las mujeres de la ciudad son un producto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas” (25).

Esta caricaturización de la mujer no impide en cualquier caso su sexualización, como puede observarse durante la visita de Arenas a un prostíbulo. Así, y como si se encontrara en una “Feria de Muestras” (27), el protagonista elige una prostituta al azar, sin reparar en ningún rasgo distintivo entre las distintas mujeres que encuentra en el “paraíso incógnito” (26) del burdel. De hecho, y desde una perspectiva marcadamente misógina, el protagonista percibe a estas últimas como productos artificiales de un mundo moderno lo que, como indica Barroso, anula todo atributo humano hasta transformar a estas mujeres en maniqués (106), es decir, en imágenes y mercancías: “Era preciso elegir y eligió obediente a un impulso soterrado, o quizá a una casualidad. Sin saber por qué, pues las tres eran exactas, articuladas” (27). Más aún, la mujer queda reducida a una proyección narcisista del protagonista como refleja, por ejemplo, la escena en la que una de las mujeres del burdel se encuentra tumbada en la cama mientras que Arenas la observa desde una posición vertical, formando un ángulo recto con respecto a la primera. El ángulo de visión de noventa grados se asocia a la percepción onírica de Arenas de la relación sexual, lo que transforma a la mujer en una extensión fálica del primero: “Una mujer cualquiera, incluso cualquiera, cuando abandona la posición vertical e imita la de las aguas tranquilas, hace girar la tierra 90 grados. El valor de un ángulo recto. Esto es, cambia todas las perspectivas” (27).

A nivel formal y estilístico, el enamoramiento de Arenas genera una ruptura entre su percepción onírica y el punto de vista del narrador. Así, y tras entrar en una sala de baile—“LA DIANA, entrada pública” (28)—el protagonista queda fascinado por Aurora quien, a diferencia de la despersonalización de las prostitutas, emerge ante el primero como “lo nunca visto: lo divino. Es decir, vio a una. A una que era ella” (29). Llegado a este punto, el narrador adopta una perspectiva autónoma que toma distancia con respecto a la del protagonista, abandonando el efecto del plano subjetivo que predomina hasta este momento. En adelante, y en contraste con este último plano, Arenas pasa de determinar el enfoque subjetivo del narrador a ser un elemento visual y dinámico de la nueva realidad que construye este último. Esta disociación supone un punto de inflexión en la transformación del protagonista, quien poco a poco se asimila a la urbe como espacio en el que, como indica del Pino, “mercancía y artificio se confunden” (161).

Este cambio de enfoque puede observarse en una segunda escena sexual entre el protagonista y Aurora. En este caso, la perspectiva bidimensional de noventa grados que adopta Arenas cuando se encuentra con la prostituta da paso a una representación tridimensional construida a través de sofisticados enfoques cinemáticos. En la

representación de esta escena amorosa entre Arenas y Aurora—y en la que el lector se sitúa en una posición voyerista—el narrador atribuye al personaje femenino cualidades propias de una divinidad que aluden, no a la tierra—imagen que podría asociarse a la percepción rural del protagonista— sino al mar, transformándola en una diosa que flota sobre las aguas del océano: “Desde la alta perspectiva de los dioses y los aviadores, el mar no es, como desde la playa, una masa amorfa y caótica . . . Entre las sábanas de su cama, Aurora parecía una deidad marina. Su cabeza, desmelenada de rubias algas, reposaba sobre la almohada de sus brazos paralelos . . . Antonio, mudo y vertical, la contemplaba desde la orilla” (40–41).⁸

En la construcción de esta escena, el narrador sitúa su punto de focalización en un plano cenital y paralelo a la superficie de la cama, lo que le permite producir el efecto de un travelling aéreo en el cine. Desde este enfoque, el narrador invita al lector a imaginar una escena sexual que se sugiere pero que, a modo de laguna, queda excluida de la narrativa, creando así el efecto de una secuencia fílmica que, como indica Juli Highfill, “burns out like film nitrate on fire” (“War-Likeness”). Esta sugerencia sexual supera el erotismo que explora Ayala en “Susana saliendo del baño” y “Polar, estrella,” en los que, en escenas prácticamente idénticas —según demuestra Dennis (113–114)— el lector observa a los personajes femeninos en el momento que emergen desnudos del agua. En ambos casos, y como sucede en la escena entre Arenas y Aurora, las escenas se interrumpen con un cambio de escena, lo que fuerza al lector a utilizar su imaginación.⁹

Inicialmente, Aurora reestablece un vínculo puntual entre el pasado de Arenas, que queda inicialmente atrás con el viaje en tren, y un presente en el que aún no se halla integrado. Como indica el protagonista a su amada “Pienso en los caballos del cuartel, viendo sueltas las bridas de tu pelo. Pienso en los gallos furiosos...” (41). De hecho, y tras conocer a este personaje femenino, el protagonista queda suspendido en un espacio y en una temporalidad en la que se sobreponen el pasado, el presente y el futuro. Este cruce de temporalidades puede observarse en la identificación de Aurora con una gacela y del primero con un cazador que persigue a su presa, no a campo través, sino hacia el mundo urbano, lo que restituye el sentido de movimiento, no distorsionador en este caso, de la figura femenina. Conviene recordar que, como soldado, y según consta en su registro

⁸ La transformación metafórica del personaje femenino que produce el narrador en esta escena evoca a la representación de la protagonista en “Susana saliendo del baño” quien, al igual que Aurora en esta escena, es representada como una figura marina cuyo pelo son algas—“cabeza de algas verdirrojas” (“Susana” 97)—y cuyas orejas son caracolas (“Susana” 97). En ambos casos, las alusiones al mar permiten sexualizar a estos personajes femeninos mientras que, por otro, los transforma en objetos estéticos carentes de subjetividad. Como indica Dennis en relación al microrrelato, “it is interesting to note how inanimate objects (the taps, the bath, the water, the mirror) spring to life, becoming alert observers of, or active participants in the scenes, while Susanna herself is relegated to the status of mere object, mere spectacle of appearances, dehumanized into pure pre-text for the demonstration of the writer’s ingenuity” (108).

⁹ Como indica Richmond, la fuerza de la escritura de Ayala, como la del arte cinematográfico, reside justamente en la sugestión, lo que transforma la imaginación del lector en un elemento de primer orden (17).

militar, Arenas forma parte del primer regimiento de cazadores, identidad que justifica parcialmente el título de este relato. Este detalle permite establecer una conexión entre el campesino, el soldado y un nuevo personaje que queda embelesado ante la belleza de una mujer que equipara a La Cibeles— icono escultural del centro urbano de Madrid— y que personifica la naturaleza y la fertilidad de la tierra, es decir, el mundo original del protagonista. Más aún, y como proyección escultórica, Arenas percibe a Aurora como a una diosa de armonía y distribución perfecta, en contraste con la visión cubista de la mujer urbana anónima y de las prostitutas: “Ahora, en pie, quieta —y antes bailando— se comprendía bien que era mujer sentada, quizás recostada, como la Cibeles o como las matronas de las monedas hispanas. Tenía arquitectura de mujer sentada. Sus pies eran pequeños y superfluos remates, y toda su armonía en curvas gravitaba sobre un punto central, oculto y señalado” (30).¹⁰ Aurora queda así representada simultáneamente como una mujer castiza “que tenía algo de presidenta de una corrida de toros” (29) y como un modelo de feminidad cosmopolita moderna.

Si bien Aurora remite al personaje a su mundo original y facilita su adaptación al mundo urbano, el hermano de la primera —“campeón de pesos *welter*” (32) y “segunda versión de la personalidad de Aurora” (32)— lo proyecta como boxeador hacia una nueva realidad. El personaje femenino y su hermano actúan como figuras complementarias que facilitan el proceso de transformación del protagonista y que establecen una conexión entre el pasado rural de Arenas y su futuro como imagen espectacular. Como indica el personaje masculino al protagonista, para pelear “no es inconveniente ser del campo” (33–34). En la síntesis de funciones que llevan a cabo estos dos personajes especulares, “Aurora es la donante del amor que se convertirá en el estímulo de la lucha de Antonio Arenas por conquistar el nuevo espacio sagrado y su hermano donante del recurso que le facilitará la conquista. Ambos se convertirán en los mensajeros del mundo urbano, en los seductores de la consciencia de Arenas y en los artífices reales de la transformación del héroe” (Bellido 129).¹¹ De este modo, el hermano de Aurora, cuyo nombre desconoce el protagonista, introduce al campesino, no solo al boxeo, sino también a un mundo de “increíbles albas” (31), “de amnesias, de lúcidos despertares” (34) que desconectan finalmente al protagonista de su experiencia directa. De hecho, el deporte redefine la identidad de Arenas, de un día para otro, sobre la base de parámetros dinámico-visuales hasta transformar a este personaje en una figura prácticamente irreconocible: “Soldado Antonio Arenas, ¡qué cambiado tú del domingo al lunes!” (35).

¹⁰ En relación con la representación de La Cibeles en este relato, indica Barroso que “uno de los estereotipos iconográficos de la mujer diosa seductora—cuya encarnación más señera en el arte de fin de siglo y de entreguerras es la “mujer fatal” . . . la representa recostada o tumbada y la asocia al tema del desnudo femenino” (108).

¹¹ Aurora y su hermano actúan como dos personajes que cumplen una misma función estructural en el proceso de transformación que experimenta el protagonista, como sugieren las similitudes entre ambos personajes: “Un detalle de su cabeza era, sin embargo, en Aurora copia tímida del boxeador: el ancho cuello, un punto menos rosado, un punto menos tenso” (33); “La cabeza de Aurora no era sino una copia amanerada de la de su hermano” (34).

De forma similar a su construcción como soldado, el protagonista se define una vez más como boxeador según sus cualidades físicas, lo que reestablece su desubjetivación tras el lapsus que supone su enamoramiento: “Era la segunda vez—la primera, en la oficina de reclutamiento militar—que le aplicaban una medida al torso para estimar, por los datos que arrojase, la calidad de su persona” (33). En esta ocasión, no obstante, la despersonalización de Arenas implica también su anulación definitiva como sujeto de percepción, emoción y pensamiento para transformarse, como ocurre con la prostituta, en mercancía y artificio de la realidad espectacular en la que se encuentra. De hecho, la transformación del protagonista en un elemento estético supone la superación definitiva de su condición como soldado y del contexto rural que lo define inicialmente. Como indica del Pino, “Junto con el uniforme, correajes y botas, también abandona el pasado campesino. La ciudad lo ha transformado de tal modo que ya no es capaz de regresar al punto de donde proviene” (165).

A la hora de estilizar la anulación de la identidad del protagonista como soldado y adoptando, según explica Margarita García Candeira, la estructura de un guion cinematográfico (286), el narrador desprende un bloque íntegro de la realidad dotado de calidad estética.¹² Así, cuando abandona el cuartel, el narrador enfatiza el movimiento del protagonista, su alejamiento con respecto al edificio y la ruptura cronológica que establece esta escena de cara a su desarrollo como personaje: “Salió a la calle. Dejó atrás—imperfecto pretérito—el edificio rojo, mudo cuartel, con sus cuadros oscuros y sus garitas, esas quietas palomas en la puerta. Cada vez más reducido, arrinconado, en el fondo, conforme el protagonista arribaba al gran plano, rasgado en sonrisa, de una libertad, mejor que recuperada, nueva” (43). El efecto visual de esta escena radica en la contraposición entre la aproximación del protagonista al primer plano, es decir, al punto de focalización del narrador, y la reducción gradual del cuartel, que queda inmóvil en el fondo de la escena. El narrador recrea así el efecto cinemático del movimiento del personaje, quien se aleja de un punto estático en el espacio— del cuartel y de las palomas que se encuentran en la puerta del edificio— para aproximarse a un lector cuya posición evoca la de un espectador ante la gran pantalla. De este modo, Arenas pasa de ser el espectador estático de una realidad en movimiento—como ocurre durante el viaje en tren— a ser un objeto dinámico dentro de una nueva realidad estática, como si se insertase dentro de la escena que visualiza inicialmente y que, a modo de *mise-en-abyme*, el lector percibe desde una posición extradiegética.

Si bien él muestra inicialmente su fascinación por el gimnasio como espectáculo, una vez que se transforma en boxeador, Arenas se convierte en un elemento más de este nuevo espacio. Como indica el narrador, “pronto fue él, Antonio, quien constituyó un espectáculo para el gimnasio... Grupos de hombres desnudos presenciaban siempre sus

¹² Según Ayala, “El arte, como proceso espiritual, como actuación, consiste en desprender de la realidad una apariencia orientada por la brújula del sentido estético, no de otro modo que la máquina del fotógrafo desprende una apariencia exactísima, y, sin embargo, independiente, de los objetos colocados en su campo” (Tipo 9).

ejercicios y entrenamientos, formando el público de aquel auto sacramental en que un boxeador combate a su propia sombra, héroe de luchas interiores tácitas y enconadas” (47). En este contexto, el narrador representa a Arenas en actitud defensiva y de contraataque, posiciones instantáneas y transitorias que evocan sus movimientos como boxeador. El narrador también enfatiza el movimiento del personaje a través de la alternancia entre el gerundio y el imperfecto, lo que le permite subrayar el dinamismo de su cuerpo: “Doblado en guardia perfecta, ocultaba la cabeza entre los guantes, mazas terribles un momento después, hiriendo los cóncavos costados del aire. O bien, giraba en persecución del astuto enemigo, esquivo fantasma tan pronto replegado como dilatado” (47). Más aún, al representar a Arenas durante sus ejercicios de boxeo, el narrador transforma su espalda en un mar en ebullición y sus músculos en peces que nadan bajo esta superficie metafórica: “Bajo el arco voltaico, su espalda—tiras de goma, anchos vendajes—hervía, como el mar, de músculos y peces” (47). Finalmente, y más allá de lo meramente estético, su cuerpo se transforma en una mercancía que, como si de una acción de bolsa se tratase, cotiza en el mercado financiero sin que medie ningún control por su parte: “su nombre había comenzado a circular como unas acciones nuevas que se lanzan al mercado, como una divisa con la que podrá jugarse al alza o a la baja” (47).

Transformado en imagen y mercancía, Arenas comienza a comportarse como si tomara parte en un anuncio publicitario. Es precisamente Aurora quien, desde su perspectiva como enamorada, define la identidad definitiva del protagonista como modelo fotográfico: “Aurora, pensativa, iba comprobando en el rostro de su novio su hoja de filiación: Ojos azules. Color moreno. Pelo rubio...” (40). Si como soldado y boxeador el protagonista mantiene aún reminiscencias de su origen campesino—como refleja la multitud de metáforas que remiten al mundo rural a lo largo del texto—como modelo publicitario, Arenas se transforma en una imagen narcisista que habita únicamente en el presente y cuya identidad queda reducida a un holograma del personaje original:

Otro, de raíz. Había abandonado—como serpiente que abandona la piel—su alma rígida, acalorada y metálica, sin recuperar por eso su alma antigua, verde-montaña. ¿Quién le había enseñado esta sonrisa inédita, la misma con que el deportista expresa su confianza ante el peligro? ... había cedido a la sugestión del verano incipiente. Eligiendo una camisa azul, un cinturón rojo, un traje gris claro, una sonrisa lavable y un gesto reluciente de celuloide. (45)

Cabe precisar que la transformación de Arenas en una imagen no mimética desplaza al referente original, pero sin producir la confusión del lector entre lo real y su representación. En este sentido, la imagen de Arenas anticipa, de forma aún incompleta, lo que, en el contexto crítico del posmodernismo, Jean Baudrillard denomina como un simulacro, es decir como una simulación hiperreal que no se distingue de su referente. En cualquier caso, el protagonista pasa a ser un elemento central de la representación

pictórica, fundiéndose con los tonos cromáticos que lo envuelven y sustrayéndose finalmente a la realidad que lo rodea. A diferencia de la escena inicial— en la que Arenas mira a través de la ventanilla del tren y el punto de focalización se sitúa tras su mirada para reproducir el efecto de un plano subjetivo— ahora el protagonista mira de frente al lector-espectador en una escena que evoca la de un primer plano. Esta representación elimina el punto de vista del personaje, su subjetividad e incluso el dinamismo que lo define como boxeador. Así, y a diferencia de su apariencia homogénea como soldado, como personaje urbano el protagonista adquiere una imagen individualizada pero artificial. De hecho, Arenas complementa esta nueva imagen con una sonrisa mecanizada que, en contraste con la sonrisa “agrario-militar” (27) que adopta como campesino y como soldado, y con aquélla “delicadamente idiota” (36) que muestra como enamorado, pierde toda conexión con su estado psicológico y emocional. Imagen y mercancía se funden así en la construcción de un personaje que pasa, no solo a habitar el espacio urbano, sino a formar parte de un espectáculo desde el que se vislumbra la posmodernidad.

Como conclusión, y superando su interpretación como un ejercicio lúdico e intrascendente, “Cazador en el alba” supone una contribución fundamental a la hora de dilucidar la relevancia técnica, formal y conceptual de la narrativa vanguardista de Ayala. Además de plasmar un punto climático de la modernidad, este relato actúa como previsión y diagnóstico de la posmodernidad, particularmente del espectáculo, según propone Debord y, de forma aún insuficiente, del simulacro, como desarrolla posteriormente Baudrillard sobre la base teórica del pensador situacionista. Para ello, Ayala explora procesos técnicos y literarios que, inspirados por el cine, le permiten desligar la representación de todo propósito imitativo de la realidad para construir un universo artístico propio. En este sentido, y superando la experimentación formal y estética que define a “Cazador en el alba” como un relato vanguardista, este texto refleja, de forma pionera en la literatura española, el proceso de espectacularización de la realidad que, partiendo de estrategias cinematográficas, lleva a cabo Ayala. Así, y como avanzadilla de la propia vanguardia, el autor abandona la representación para construir una nueva realidad espectacular en el que la imagen adquiere gradualmente un carácter autónomo, como refleja la transformación del campesino en soldado, en enamorado, en boxeador y, finalmente, en modelo publicitario. De hecho, el narrador no se limita a reconstruir la percepción onírica del protagonista o su asimilación a la realidad urbana de acuerdo con principios estéticos vanguardistas. Por el contrario, y en lo que supone una novedosa aportación temática y formal, el narrador transforma a Arenas en una imagen que se desliga de toda experiencia e identidad previas y que adquiere valor como referente y como representación. Más aún, y como imagen espectacular, el protagonista queda reducido a una mercancía que carece de consciencia, perspectiva e incluso de agencialidad sobre sus movimientos. De este modo, el protagonista se transforma en un espectro del campesino que un día abandona el campo por la ciudad para integrarse en el espectáculo de una modernidad que alcanza su clímax y que, de forma tentativa, hace una primera incursión en la posmodernidad

OBRAS CITADAS

- Ayala, Francisco. "Cazador en el alba." *Cazador en el alba*, Alianza Editorial, 2010, pp. 17–49.
- . *El escritor y el cine*. Cátedra, 1996.
- . "Nueva divagación sobre la novela." *Revista de Occidente*, 541, 1967, pp. 294–312.
- . "Polar, Estrella." *Cazador en el alba*, pp. 86–96.
- . Proemio. *La cabeza del cordero*, Alianza Editorial, 2010, pp. 7–18.
- . "Susana saliendo del baño." *Cazador en el alba*, pp. 97–98.
- . Tipo de arte del cinema (A modo de prólogo). *Cazador en el alba*, por Ayala, Alianza Editorial, 2020, pp. 9–13.
- Barroso Villar, Elena. "Cazador en el alba: Novela lírica y humanismo." *Francisco Ayala y las vanguardias*, edited by Manuel Ángel Vázquez Medel. Alfar, 1998, pp. 89–116.
- Bellido Navarro, Pilar. "Los espacios míticos en Cazador en el alba, de Francisco Ayala." *Francisco Ayala y las vanguardias*, edited by Manuel Ángel Vázquez Medel. Alfar, 1998, pp. 117–130.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trans. Aldo Pellegrini. Editorial Argonauta, 2001.
- Caravaggio. *La conversión de San Pablo*. 1600–1601. Odescalchi Balbi Collection, Roma.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle* (1967). Trans. Colectivo Maldejojo, Gegner Libros, 2013.
- del Pino, José Manuel. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa Española de vanguardia*. Editions Rodopi B.V., 1995.
- Dennis, Nigel. "Francisco Ayala and Tintoretto: Literature, Painting, Film." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 28:1, 2003, pp. 103–118.
- Díaz Plaja, Guillermo. *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*. Los libros de la frontera, 1975.
- García Candeira, Margarita. "“Como un aire yodado:” tiempo, modalización e imagen cinematográficos en los relatos de Cazador en el alba (1929), de Francisco Ayala." *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4, 2014, pp. 279–291.
- Gasch, Sebastià. "Naturaleza y arte." *Manifiesto, proclamas, panfletos y textos doctrinales*. Ediciones Cátedra, S.A., 1979. 231–35.
- Harvey, David. *The Urban Experience*. The Johns Hopkins UP, 1989.
- Highfill, Juli. "War-Likeness: The Pugilist in Francisco Ayala's Vanguardist Narratives." *España en armas: Cultures of War in the Iberian Peninsula. Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2009, ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3226/1432. Consultado el 9 sept. 2022.
- Mainer, José Carlos. Prólogo. *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Editorial Seix-Barral, 1973, pp. 9–38.
- Martín, Marina. "Discurso vanguardista y deshumanización en Cazador en el alba." *Hispanic Journal*, vol 9. N.2, 1988, pp. 89–97.

- Montoya, María. “El cine en los relatos vanguardistas de Francisco Ayala.” *Hispania*, vol 89, n.4, 2006, pp. 751–758.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *La conversión de San Pablo*. Hacia 1675 o 1682. Museo del Prado, Madrid.
- Navarro Durán, Rosa. Introducción. *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala, Alianza Editorial, 1988, pp. 9–58.
- Nora de, Eugenio. *La novela española contemporánea 2*. Gredos, 1962.
- Ortega y Gasset, José. *El hombre y la gente*. Alianza Editorial, 1980.
- . *La deshumanización del arte*. Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1997. 47–91.
- Peñuelas, Marcelino. *La obra narrativa de Ramón J. Sender*. Editorial Gredos, 1971.
- Richmond, Carolyn. “De mitos y metamorfosis: Las constantes vanguardistas en la obra narrativa de Francisco Ayala.” *Francisco Ayala y las vanguardias*, edited by Manuel Ángel Vázquez Medel. Alfar, 1998, pp. 15–31.
- Rubens, Peter Paul. *La conversión de San Pablo*. 1610–1612. Courtauld Gallery, Londres.
- Soldevila-Durante, Ignacio. “Para una hermenéutica de la prosa vanguardista española. (A propósito de Francisco Ayala)” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329–330, 1977, pp. 356–365.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. *Francisco Ayala y las vanguardias*. Ediciones Alfar, 1998.