

**EL FILÓSOFO Y UN PIRATA:
UNA MIRADA POSTRERA EN LA OBRA DE
FRANCISCO AYALA**

Carolyn Richmnod
City University New York

En 1999 escribiría Francisco Ayala un breve relato titulado, cuando por vez primera apareció en letras de molde en una revista de la universidad de Granada, “De un siglo a otro (‘Divertissement’)”, y luego, al publicarse unos meses más tarde en el diario madrileño *El País*, “El filósofo y un pirata (Cruce de miradas)”. Este cambio de título y subtítulo –no hubo alteración alguna en el texto– respondería, quizá, a una reflexión postrera por parte del autor en cuanto lector de su propia creación, no ya calificada ahora, en esta su segunda salida, como un mero “divertimiento” literario, sino como algo más trascendental, pues desde el principio mismo anticiparán las palabras “Cruce de miradas” el sentido último de su contenido. En todo caso, lo que tiene este cuento de irónico, y hasta “divertido”, resultará ser en realidad sólo una capa exterior –el argumento– bajo la cual, según suele ocurrir en la narrativa ayaliana, yacen múltiples estratos, tanto temáticos como técnicos, que lo vinculan con otras obras de dicho escritor. Es desde tal perspectiva abarcadora que se pretende llevar a cabo el siguiente comentario de este último relato suyo, ubicándolo primero dentro de la trayectoria literaria de su autor, relacionándolo luego con otras obras de invención suyas y analizándolo, por fin, en cuanto creación independiente y única.

Del argumento a la elaboración: Una compleja sencillez

La trama de este cuento, que apenas parece serlo –pese al título y a ciertos recursos netamente narrativos, el texto rezuma verosimilitud–, se puede resumir así: Lejos de la “convulsión” por la que pasaba su país a finales del siglo XVIII, un médico y naturalista francés llamado Jean-Francois Dupont presencia una mañana, en una playa cerca de Saigón, un “espectáculo” del que jamás se olvidará: la degollación de seis piratas recién capturados, uno de los cuales –el capitán– acaba por fijar, de rodillas ya, su mirada en la del testigo extranjero. Lo que pasa después llegará a obsesionar al doctor por el resto de su vida: al caer “de plano sobre el suelo” la cabeza

del reo, seguirán clavados sus ojos en los del sabio, cuya curiosidad le induce a llevar a cabo de inmediato una “experiencia científica” consistente en moverse de un lado a otro para ver si, aún después de la decapitación, siguen todavía cruzadas sendas miradas. Así ocurre, en efecto, y ello induce a Dupont a formular por escrito –en un cuaderno primero y, años después, de regreso por fin a la patria, en unas “memorias” de gran erudición– ciertas cavilaciones biológicas así como filosóficas acerca de la relación entre el pensamiento y la existencia. Resumida así su trayectoria profesional, encontramos por último al eminente señor disfrutando de “honores y palmas académicas” por una parte y, por otra, divagando, “en la intimidad” y ante “copas de coñac”, sobre aquella lejana ejecución a la que había asistido, “y que confusamente relacionaba con algún aspecto de la religiosidad oriental”...

Este final irónico e inconcluso –no se trata aquí de un dramático clímax ni siquiera de un esguince inesperado– sugiere ya la complejidad del relato y el papel fundamental desempeñado en él por lo no dicho y tan sólo insinuado. En efecto, según se sugiere al comienzo de la tercera y última frase del penúltimo párrafo –“Se comentó por entonces...”–, con lo cual se introduce en el texto una perspectiva distinta, a la vez que complementaria, de la del narrador, uno de los motivos del relato, manifiesto tanto en su contenido como en su realización estética, será precisamente el de la experiencia e invención, intercalado aquí con gran sutileza y casi de soslayo.

El hecho de que este cuento apenas parezca serlo, según se dijo ya, es característico de aquella aproximación, que se intensifica en la obra ayaliana a partir de los años sesenta, entre la realidad –a veces personal, según se da, por ejemplo, en la segunda parte de *El jardín de las delicias*; a veces ajena, como ocurre en nuestro cuento– y la ficción. En efecto, fácilmente puede dejarse engañar un lector ingenuo por esa sensación de verosimilitud producida por un texto como el que se comenta, sensación creada aquí por la sugestión de algo históricamente fidedigno. Todavía otro rasgo de la narrativa corta de Ayala más bien reciente, y que se ilustra en el relato en cuestión, es el de servirse como punto de partida de un determinado incidente o episodio, para pasar a glosar a continuación su significación y posibles consecuencias sin cerrarle con ello al lector su propia interpretación de lo narrado. Ofrecen estas obras atisbos inquietantes de una realidad misteriosa, abierta a una pluralidad de interpretaciones.

Si bien ha vuelto a optar Ayala últimamente por aquella brevedad de extensión que, con una elaboración estilística totalmente distinta de la de su obra posterior, utilizara en gran parte de sus escritos de vanguardia, no por ello son tan diferentes, ni los motivos que recurren en su contenido, ni los recursos técnicos utilizados para crear en cada obra de invención una expre-

sión armoniosa entre fondo y forma. Lo que ocurre es que con el paso de los años irá condensándolo todo, para llegar –según se ve en *El filósofo y un pirata*– a una especie de complejo, tanto poético como filosófico: un núcleo de preguntas sin respuestas. Se cierra, pues, el círculo entre las vislumbres juveniles –juguetonas a veces, otras veces no– de la época vanguardista y las irónicas y recónditas vislumbres de una vejez muy lúcida.

La pregunta que, a raíz de esa experiencia inolvidable, perseguirá al buen doctor hasta casi llegar a convertirse en obsesión se remonta al misterio mismo de la existencia humana, preocupación esencial de todas las religiones y filosofías del mundo. En la obra narrativa de Francisco Ayala este tema está evocado mediante referencias al mito del pecado original, resultado directo de la curiosidad que llevó a nuestros primeros padres a sucumbir a la tentación diabólica de comer la fruta del árbol de la ciencia.

Recurrentes son en los escritos de nuestro autor las alusiones al pecado original y sus consecuencias: el deseo de conocimiento, alcanzado, ante todo, a través de la mirada; la preocupación, frente a la evidencia de la finitud humana, con el paso del tiempo; la mortalidad del hombre y su consiguiente deseo de inmortalidad –de ahí la búsqueda de la trascendencia, mediante, entre otras vías, la del arte–; y, en fin, el acto, último y espantoso, del fratricidio. Todas esas alusiones, cuya elaboración artística ha diferido bastante a lo largo de los años, de acuerdo con el contenido y propósito de cada creación suya, se encontrarán también en el cuento de *El filósofo y un pirata*. Pero antes de ocuparnos de dicho relato, veamos a continuación algunos de tales motivos y técnicas narrativas empleados por Ayala en otras obras anteriores.

Preguntas sin respuesta: Un diálogo sin fin

En la narrativa de Ayala la preocupación por la condición humana se expresa mediante un diálogo continuo, tanto dentro de los textos mismos como entre ellos, caracterizado por una diversidad de perspectivas y tonalidades que otorga sin embargo a la totalidad de su obra de invención una fuerte unidad, parecida hasta cierto punto a aquella “imagen única” que se da en *El jardín de las delicias*, imagen reconocida como tal por él en el epílogo del libro. Un diálogo presupone por sí una pluralidad de puntos de vista, lo cual se traduce en la obra ayaliana, firmamente anclada dentro de la tradición cervantina, en un respeto a la vez que una compasión por el ser humano, nacido de la “felix culpa” incurrida en el Jardín del Edén, la cual le destina a trabajar y a reproducirse, a padecer y a amar, a buscar respuestas incansa-

blemente, y también —como hijo de Adán— a envidiar a su prójimo, agredirlo y usurparle el poder. Para el conocimiento, se vale el hombre de la cabeza; para la agresión, se vale de la mano. Y para inquirir y comunicarse, se sirve de la mirada. La cabeza, la mirada y la mano serán, pues, imágenes recurrentes —con un enorme peso simbólico— en los relatos de Francisco Ayala.

Ya en ciertos escritos vanguardistas, cuyo tono aparentemente ligero oculta un fondo oscuro y a veces violento, aparece el tema de la degollación, reforzado estilísticamente por una escritura fragmentaria y metafóricamente sugestiva. En *Polar estrella* (1928) se conjetura que “una perfidia del cameraman: —personaje mitológico—” sea responsable de haber roto el encanto de la proyección de una película de Polar: “El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. [...] Era una terrible pesadilla su cuerpo disociado: su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos.” Este asesinato accidental tendrá como consecuencia el suicidio, al final del relato, del protagonista cinéfilo y admirador de Polar, el cual, al llegar al puente, “se dobló por la cintura” y “se arrojó al espacio” en una “caída ‘auralenti’”: “Al llegar al suelo se quebró como si hubiera sido de porcelana.”

Los dos últimos apartados de *Medusa artificial* (1928) también rebosan de violencia: Godofredo, el padre de la protagonista Mari-Tere, recién salida de la peluquería con el pelo revolviendo “en bucles torcidos como reptiles”, la martiriza en la cocina al quitarle —en una escena de primerísimo plano cinematográfico— una mota del ojo: “Levantó con su dedo el párpado indócil y pudo asomarse a saciar en la pupila su avidez de paisajes inéditos. El ojo giraba, rebelde y evasivo. Perseguido por los dedos crueles, escapaba con agilidad [...]. Por fin, entre dos redes de vegetación microscópica, el globo quedó cautivo, quieto en un mediodía turbador.” Poco después, “Tere estranguló la llama de la gasolina.” Se intensifica el violento ambiente mitológico, sugerido ya en el título del cuento, en el apartado final, donde, según explica el coro: “Ya se acerca la hora de la expiación incruenta, pero inexorable. La venganza ejecutada en efigie, semejante al ardid de Perseo, basta para calmar a los benévolos dioses” Ayudado por su otra hija, “la Eva doméstica, sin Paraíso y sin Serpiente”, Godofredo termina por clavar “en las entrañas homogéneas” de un maniquí vestido con la ropa de Mari-Tere “una aguja larga”.

En los dos relatos que componen el volumen *Cazador en el alba* lo metafórico llegará, pasando por un sueño, a ser realidad. En el que le da título (1929), por ejemplo, hace alusión la novia del cazador a “fotografías de doble suicidio por amor”. En una cocina, por la época de la navidad, “habían degollado a un arcángel, copiosa nevada de plumas blanqueaba el pavimento. En otra cocina habían violado a una niña: la sangre gritaba en la cal de las

paredes [...]”. Pero si todo esto resulta ser producto de los sueños febriles del protagonista, el inexplicable asesinato del niño Friaul en *Erika ante el invierno* (1930), anticipado ya por la citada metáfora del arcángel degollado, tiene en cambio una escalofriante veracidad. Desde detrás del mostrador el carnicero Mayer “le miraba con ojos dormidos, con manos ciegas” -otra vez, el motivo de la mirada y las manos- en un estado de soñolencia despierta, o sea, carente de voluntad propia, que prefigura lo que entonces ocurrirá:

Nunca se sabe nada, nunca.

Una sonrisa malvada había saltado de la hoja larga del cuchillo a los ojos redondos de las reses. El rostro del pequeño Friaul aleteó como un pájaro capturado. Un momento después estaba lleno el suelo de rosas carmín. La voz del pequeño Friaul había sido cortada por el tallo en su garganta.

Nunca se sabe nada, nunca.

Ahora podía comprobarse hasta la evidencia que sus ojos eran dos botones negros, querían desabrocharse de los párpados y rodar por el suelo, junto a la baraja despavorida, junto a las grandes botas sin brillo del carnicero [...].

Esta muerte, seguida al final por la también inexplicable de la pequeña Erika, cuyo cuerpo en dicho momento, como el del protagonista de *Polar estrella*, también “se dobló”, sirve de preludio sombrío para las que se darán luego en *Los usurpadores* (1949).

El asesinato gratuito del niño Friaul prefigura al hermosísimo *Diálogo de los muertos* (1939), aquella elegía española redactada por Ayala apenas terminada la guerra civil y luego incorporada por él como epílogo lírico al libro que se acaba de citar. Este “diálogo soterrado, sin comienzos ni final” no presume, sin embargo, un intercambio de ideas entre aquellos “muertos infinitos [que] yacían en confusión” ya que parece rectificarse el autor al calificarlo en seguida como “quizás, mejor, [...] una red de monólogos”, subrayando así la imposibilidad de verdadera comunicación (y no se trata sólo de una comunicación entre muertos...). Como pieza final del conjunto de *Los usurpadores*, el diálogo desempeñará la función de una especie de coro griego, recurso utilizado ya por Ayala en su *Medusa artificial*.

Estamos ahora ante el tema del fratricidio, ejemplificado en el *Diálogo* por las víctimas y sobrevivientes de la guerra civil española, pero con una clara trascendencia a toda la humanidad. Es significativo que las primeras palabras emitidas por una de las voces anónimas se refieren precisamente a aquella parte del cuerpo humano mediante la que se ejecuta la agresión: “—Esta mano —dijo uno—, este puñado de huesos que se quiere hundir en la caja vacía de mi pecho, ¿pertenece a un amigo o a un enemigo?” Hasta después de la

muerte, la mano enemiga sigue queriendo infligir daño; y los muertos mismos siguen haciendo, eternamente, sus preguntas sin respuesta... Las constantes alusiones a la continuidad de la naturaleza: “–Seguirán su curso los ríos [...] Seguirán su curso las estaciones del año [...]”– sirven de telón de fondo temporal a este lamento por los sobrevivientes de ambos bandos así como por la futilidad de todo. Estos muertos –“pulvis es et in pulverem reverteris”– resuscitados aquí por el autor sugieren también la posibilidad de una cierta vida después de la muerte... mediante su inmortalización por el artista creador, claro está. Asimismo se advierte al final una chispa de esperanza para la pobre humanidad, simbolizada en aquella “rosa dejada en un vaso de agua, en un ángulo de una mesa de pino, o allá, al fondo, puesta sobre el simple vasar”. De las consecuencias del pecado original, sugiere Ayala, lo único capaz de salvar al hombre serán la belleza y el amor.

El deseo de conocimiento, junto con la imposibilidad y futilidad del mismo –ese “Nunca se sabe nada, nunca” del relato *Erika*–, anhelo característico de la inteligencia humana y simbolizado en la obra ayaliana por la mirada, llega a ser el eje narrativo de varias historias de *Los usurpadores*. Una de las más conocidas, y representativas, es *El Hechizado* (1944), laberíntico texto que recrea la búsqueda por parte del supuesto narrador tanto de la razón que llevó al Indio González Lobo a pasar por tantos trámites para conseguir una audiencia con el rey a la vez como, simultáneamente, de la finalidad de un manuscrito donde, con una prolijidad de detalles y con un escamoteo total de su objetivo, refiere dicho protagonista el transcurso de su prolongado viaje. En un pasaje memorable, cita de la carta de un amigo del narrador que también ha consultado el manuscrito, escribe aquél: “Más de una vez, al pasar una hoja y levantar la cabeza, he creído ver al fondo, en la penumbra del Archivo, la mirada negrísima de González Lobo disimulando su burla en el parpadeo de sus ojos entreabiertos.” La mirada... de un difunto: ¿respuesta quizá, por enigmática que sea, desde la perspectiva de los vivos a las preguntas de aquellas voces del *Diálogo de los muertos*?. Si la vida entera es un misterio, más misterios aún se entierran detrás de ella.

También *El Doliente* (1946) contiene varias escenas en que la mirada –sobre todo la de los que dependen del poder del rey y que se valen de la vista para procurar interpretar y comprender lo desconocido y oculto– desempeña un papel análogo: por ejemplo, las miradas huidizas de las gentes, espionando como animales del bosque los movimientos del enfermo don Enrique; o la que determina la narración hecha por el criado Maroto del banquete del obispo; o bien las sorprendidas que fijarían sobre el rey los grandes señores en la escena climática del relato, donde tampoco, como en *El Hechizado*, logrará la mirada descifrar el misterio ni aclarar lo desconocido.

En *Los impostores* (1947), otra narración tramada alrededor de un misterio —el de la desaparición en la batalla de Alcazarquivir, del joven rey don Sebastián y su posible vuelta, de incógnito, a Portugal—, sirve la mirada para retratar la tensión dudosa entre el protagonista y sus eventuales defensores. En una primera escena la mirada del pretendiente “planeaba, alterna, por encima de la tonsura brillante” del confesor fray Miguel, quien reacciona quedando “desmadejado cuan fantoche de feria tras de la función”. En otra, la mirada del joven asciende poco a poco desde el suelo hasta la cara de doña Ana, cuya mirada por fin encuentra, pero —y es significativo esto— “no pudo retenerla más de un instante; pues, con titubeo de los párpados, resbaló esa mirada por la cara del varón hasta su barba, se desprendió luego y, ya en el suelo, obstinóse en las polvorientas botas del visitante”. Más adelante desafía el pretendiente a unos nobles con estas palabras: “—Miradme bien; miradme de pies a cabeza; escuchad mi acento; estudiadme tanto como conveniente os parezca, y decidme luego: ¿quién soy? Decidme: ‘soy yo acaso un falso rey, un impostor?’”. Y en la escena final, antes de ser ahorcado, la última vista que desde el patíbulo levanta el reo hacia la ventana, y la “extraña mueca” que hace antes de pronunciar unas enigmáticas palabras, son interpretadas por los asistentes de diversas maneras. Llevará consigo a la muerte el misterio este personaje convertido ahora él mismo, irónicamente, en un fantoche de feria: un “flojo muñeco de trapo, hubiérase dicho que la escena toda no había sido otra cosa que una mala broma de cómicos lugareños”. Tal como se presenta en este relato, la vida entera viene a ser una especie de teatro cuyos participantes actúan a su vez también como espectadores.

En *El inquisidor* (1950), historia ejemplar de incomunicación, la mirada adquiere dimensiones más hondas y turbias, sobre todo en cuanto se refiere al fanático obispo, caracterizado una y otra vez como miope. En este relato la mirada no sólo inquiere —en todos los sentidos de la palabra— sino que refleja la consciencia, y el subconsciente, de los protagonistas: amor, culpa, soberbia, prejuicios, autoengaño, intolerancia... Tiene lugar, significativamente, por la noche la acción principal: la redacción, por parte del prelado, “perdidos los ojos miopes en la penumbrosa pared de la sala”, de una amplia sentencia por herejía. Le molesta todavía el recuerdo de “la mirada límpida” que en cierta ocasión le había dirigido el antiguo preceptor de su hija Marta, involucrado ahora él también en el siniestro proceso. Miope mental y moralmente a la vez, el obispo no puede —o bien no quiere— apartarse de sus legajos, que le aíslan de la verdad. Brota ésta, al final, al irrumpir repentinamente Marta en la sala, coincidiendo por cierto su entrada con “un rayo de sol fresco”. La “mirada reluciente” de la joven —nótese la invasión de luz en la oscuridad—, “fija en su padre”, se reviste de otro tipo de acusación: la de

la justicia y de la verdad. La batalla final se plantea mediante las miradas de uno y otra. Primero la retirada: los “ojos del obispo parpadearon tras de los lentes”; poco después, durante el “farragoso y a ratos inconexo discurso” de su padre, el ataque: “La mirada relampagueante de Marta se abismó en las molduras del estrado y, por fin, volvió a tenderse, vibrante como una espada [...]”. Si bien las palabras que siguen desempeñarán un papel climático en la narración, ya lo han dicho casi todas las miradas de uno y otro personaje.

En otros tres relatos de *Los usurpadores* vuelven a encontrarse motivos de agresión aparecidos ya en el *Diálogo de los muertos*. La primera de ellas –también de fecha primitiva– es “La campana de Huesca” (1943), cuyo trasfondo metafórico vegetal la relaciona con la ubicación del *Diálogo*, tiene también en común con éste el tema del destino, introducido desde el comienzo aquí no ya como una constatación sino como una duda, una pregunta sin respuesta: “¿quién conoce, en verdad su propio destino?”. Contra este fondo de ecos teológicos –predestinación contra libre albedrío– se desenvuelve una historia de tono bíblico –trabajar; padecer tentaciones; engendrar y parir; y por último, encararse con la usurpación–, historia que termina en un fratricidio simbólico. La escena final, la de la degollación de las postestades rebeldes, anticipa el episodio del que arranca *El filósofo y un pirata*: una matanza rápida matizada por el siguiente detalle: “Y sólo el señor de Barbastro se detuvo a la entrada y perdió el color y se le crispó la boca y se le extraviaron los ojos, viendo a un perrillo lamer la sangre que aún fluía de un tronco sin cabeza en el que reconoció la corpulencia y la ropa de su propio hermano...” Quedan luego “expuestas en el atrio de la iglesia las cabezas, formando una campana que anunciaba el escarmiento por el rey en quienes más se habían atrevido”. Dura poco: en contraste con el recuerdo que le obsesiona al doctor Dupont, “pasado el tiempo, ya ni los muchachos miraban las descarnadas cabezas”...

En “El abrazo” (1945), historia de fratricidio –y de guerra civil–, se reúnen los motivos de la cabeza, la mirada y la mano. Según el apócrifo prologuista de *Los usurpadores*, este texto “intentó primero titularse *Los hermanos*, sin sombra de ironía”. Impetuoso y testarudo, el joven rey don Pedro se niega a escuchar cualquier consejo, cumpliendo así con un destino no sólo suyo sino de los demás actores en el drama histórico que se recrea. Tal como en un primerísimo plano cinematográfico, seguimos la mirada de la recién enviudada madre de don Pedro mientras se regocija a solas con la cabeza de su rival, doña Leonor de Guzmán, a quien ha mandado degollar: “levantó a la altura de la suya la cabeza exangüe de doña Leonor: desencajada la boca, pegadas con cuajarones las grises mechas de su pelo”... Más adelante se enfoca en el detalle de la cara y mano de don Fadrique, asesinado

por orden de su hermano el rey: “en la magullada sien veíanse, amasados en sangre y sudor, unos rizos rubios, muy semejantes a los que se enroscaban sobre sus propias orejas [...]. Pero, en cambio, aquella mano pequeña, delicada, pulida, del maestro, donde brillaba una sortija y el puñal parecía un juguete”, o bien en los ademanes del hermano usurpador don Enrique: “La palidez de la faz”; “el puñal en alto”. La última imagen del relato –imagen evocada al comienzo– es la de “la mano de don Pedro [que] se abría, y que soltaba su puñal, y que lo abandonaba en el suelo”: una mano destinada a hermanarse, por fin, con las manos –y los cadáveres– de todos los agresores y agraviados por los siglos de los siglos.

San Juan de Dios (1947), historia de pecado y redención que, según el prologuista, “hubiera podido llamarse también *Los hermanos*”, ilustra la victoria –no ya sin un precio atroz– de la cabeza, es decir, del conocimiento, victoria lograda por medio de la caridad sobre la rivalidad fraternal. Aquí es la belleza misma –la de doña Elvira– la causa inmediata del acto de venganza urdido años atrás por don Felipe contra su primo don Fernando, “castigo” terrible cuyas tajantes consecuencias habría de sufrir en cambio su propio ejecutor. Se trata de un fratricidio voluntariamente truncado: tras haber mandado cortar el soberbio novio aquellas “atrevidas manos” con las que su primo había estrujado los pechos de la desprevenida dama, termina por sufrir él mismo, en su propias manos, los efectos de la orden que quiso luego rescindir. Ocurre la confusión por causa de la oscuridad: “me agarraron” –le cuenta don Felipe a Juan de Dios– “cubiriéndome la cabeza” –detalle simbólico– “con un paño, me sujetaron las muñecas, y en un instante habían caído mis manos, segadas por sus alfanjes”. Amputados así los instrumentos de la agresión, y descubierta a posteriori la cabeza, sólo le queda al escarmentado malhechor, mediante la ayuda del futuro santo, pedirle perdón a su hermano rival y hacer, junto con él, penitencia por sus transgresiones, realizando así ambos tanto la esperanza tendida al final del *Diálogo de los muertos* como la promesa de su apellido común: Amor.

Las tres novelas cortas del volumen *La cabeza del cordero* que ahora vamos a comentar, fechadas en 1948, giran todas alrededor de un incidente o episodio significativo para sendos protagonistas. “El mensaje”, otra historia de primos, que trae a la mente asimismo el incógnito de *El Hechizado*, es el relato de una obsesión: de una curiosidad no satisfecha y una frustración enorme. En él se ilustra, una vez más, aquel “Nunca se sabe nada, nunca” tan característico de la narrativa ayaliana. Una vez despertada –por alguna tentación diabólica, quizá– la curiosidad del narrador, se empeña éste tanto en descifrar el misterio de un elusivo manuscrito, que no pega ojo en toda la noche, con lo cual a la mañana siguiente, según él mismo se dirá al despe-

dirse de su primo, “Ni siquiera estoy seguro de que todo ello no fuera una pura quimera”, final que recuerda el de *Los impostores*.

No menos absurdo es el imprevisto fratricidio por parte del teniente Santolalla al comienzo de *El Tajo*, título por cierto simbólico: el matar a un miliciano republicano que no le había agredido, y a quien, de haber reflexionado, quizá hubiera podido llevar prisionero. Es un acto gratuito cuyas consecuencias quedarán grabadas en su consciencia, tanto por las bromas que después le gastarían los compañeros como por la foto del joven asesinado (oriundo como él mismo de Toledo) en el carnet que le devolverá por fin a Santolalla su capitán. No podrá Santolalla olvidarse del incidente, que, terminada la guerra y de vuelta en Toledo, relata a su madre. Animado por ella, Santolalla decide tratar de expiar su culpa –recuérdese la última escena de *Medusa artificial*–, con resultados poco exitosos.

También desempeña un papel fundamental la consciencia en la novela que da título al volumen: *La cabeza del cordero*, texto cuya lectura termina por producir en el lector un efecto psíquico –si no fisiológico– parecido al que le suscitará al final en el protagonista-narrador José Torres, de paso en la ciudad de Fez, el recuerdo de su visita, horas antes, a unos autoproclamados parientes suyos que le habían invitado a cenar:

¿Qué demonios me pasaba? ¿Qué era aquello? Tenía la boca llena de saliva, y sentía en el estómago un peso terrible. La comida... Varias veces me había negado al recuerdo de la comida, que pretendía insinuarse en mí: a cada solapado asalto, me cerraba, pensaba en otra cosa. Pero ahora, de pronto, se me coló de rondón la ridícula idea. Una idea absurda. [...] Véase cuál fue la estúpida ocurrencia: que aquel peso insoportable, aquí, en el estómago, era nada menos que la cabeza del cordero, la cabeza, sí, con sus dientecillos blancos y el ojo vaciado.

Dentro del contexto del relato, durante el cual el viajero español va sintiendo una creciente incomodidad ante la posibilidad de que esas gentes marroquíes, del mismo apellido suyo, sean en efecto sus familiares –posibilidad para él poco grata–, esta cabeza del cordero sacrificado, tanto literal como simbólicamente, para él por sus hermanos, viene a encarnar el reconocimiento de sus propias culpas en cuanto individuo así como representante de todos los descendientes de Caín, incluso los que se sentaron con Jesucristo en la Cena Pascual...

En 1971, una veintena de años después de la aparición de los volúmenes *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, publica nuestro autor la primera edición de *El jardín de las delicias*, libro de organización bipartita algunos

de cuyos textos habían visto la luz ya dos años antes en las (entonces) *Obras narrativas completas*. De esta obra, tan compleja y original, quisiéramos llamar la atención sobre unos cuantos recursos técnicos o temáticos que servirán de enlace entre lo comentado hasta aquí y *El filósofo y un pirata*. Primero, subrayemos la vuelta de Ayala, a partir de 1961 –fecha ésta de *Baile de máscaras*– al género del diálogo, caracterizado ahora por un marcado tono irónico, y hasta satírico. Significativa también resulta ser su utilización como punto de partida para la segunda parte del libro *Días felices*, del mito del pecado original, mediante el cual el narrador de esta especie de autobiografía lírica queda identificado con la larguísima tradición literaria cuyas raíces remontan a las primeras páginas del libro del Génesis. “A las puertas del Edén” (1964) se titula la primera pieza, recreación en miniatura, desde un punto de visto infantil, de las consecuencias de dicho pecado: la primera agresión fraterna, provocada por la envidia, y la consiguiente pérdida de inocencia –o sea, el conocimiento del mal– por parte del agredido niño. Esta recreación libre de la historia bíblica sirve de entrada para todo el resto del volumen.

El texto siguiente, “Lección ejemplar” (1963), recalca desde otro ángulo lo quizás entonces no asumido todavía entonces en la pieza anterior por el narrador, quien procura recrear aquí, desde la perspectiva de una persona madura, un dramático episodio presenciado por él en su niñez. Se trata de un increíble envío, hecho desde Marruecos a su madre por un “legendario” capitán llamado “Santiago Zegrí” –nombre que sugiere una doble descendencia parecida a la implícita en la novela *La cabeza del cordero*–, de un cajón con “cinco cabezas de moros, barbudos y feísimos” despidiendo “mal olor”, y del consiguiente castigo: golpes de fusta sobre la espalda del arrodillado hijo, propinados luego, públicamente, por la madre. Es una escena de proporciones bíblicas: el pecado, la justicia y el perdón. Que esta vuelta al tema de la degollación sirva de entrada para nuestro análisis de *El filósofo y un pirata*.

Confrontación de dos cabezas:

La pensante del filósofo y la amputada de un pirata

Como queda ilustrado por los anteriores comentarios, existe a lo largo de la trayectoria artística de Francisco Ayala un constante diálogo, tanto entre los escritos particulares como entre los volúmenes que vienen a componer el conjunto de su obra narrativa. De modo parecido a lo que ocurriría en *El jardín de las delicias*, dicho conjunto llega a formar una especie de laberinto integrado por fragmentos literarios que, pese a ser cada uno de ellos estéti-

camente perfectos, no dejan de suscitar al mismo tiempo en el lector preguntas, así como también posibles respuestas. Preguntas... y las correspondientes dudas. Como la realidad misma, el mundo imaginario creado por nuestro autor ha de ser parcial, dependiendo –volvemos de nuevo a la lección de Cervantes– del punto de vista de cada cual. Por eso su única unidad, sea la de la obra ayaliana, sea la de lo realizado –o sea, vivido– por un personaje suyo, radica en el individuo creador, pues somos todos hijos de nuestras obras. Tengamos todo esto en cuenta al pasar ahora a comentar la ficticia trayectoria vital e intelectual referida, de modo sucinto, en *El filósofo y un pirata*, texto que contendrá asimismo la respuesta a ciertas preguntas ya, años atrás, del *Diálogo de los muertos*.

Está el relato elaborado a base de unos cuantos paralelos que parecerían fundirse, cual vías de ferrocarril que se juntan en una perspectiva lejana, en lo desconocido, en lo incógnito, en el eterno misterio de la existencia humana. De ahí el papel esencial desempeñado en él por la duda: tanto la filosófica –o sea, intelectual– como también la espiritual, cuestión no sólo relacionada específicamente con el llamado Siglo de las Luces, sino a la vez de alcance universal. De ahí el primer paralelo que salta a la vista: el del eterno vaivén histórico de orden / desorden / orden, cuyo correspondiente paralelo humano sería el de razón / sinrazón / razón (Dupont “en su fuero interno, había sido siempre”, apostilla el narrador en un aparte irónico, “un adorador de la Diosa Razón, compartiendo ese sueño que tantos monstruos hubo de engendrar, y que, distanciándose muy oportunamente, había sabido mantener su cabeza sobre los hombros”). Esta observación, con su clara alusión al famoso grabado de Goya (contemporáneo español, también ilustrado, del protagonista), refuerza desde un punto de vista humano e individual lo experimentado por éste en la época que le tocara vivir: la revolución que pondría fin en Francia al Ancien Régime –de cuyo caos se alejará el doctor, autoexiliándose– y el subsiguiente restablecimiento a comienzos del siglo XIX, bajo el imperio napoleónico, de un orden social que le permitiría a Dupont coronar su carrera académica con toda clase de honores.

Si bien la expansión del mundo del cuento hasta el oriente lo amplía desde un punto de vista geográfico, la citada alusión goyesca trae a la mente el trastornado ambiente político-social de la España de aquel entonces, con lo cual el violento episodio presenciado por el protagonista durante una época de inestabilidad, y sus secuelas reflexivas durante otra de relativa estabilidad, alcanzan una dimensión internacional específica que admite ser extendida en el tiempo si tenemos en cuenta el hecho de que a Ayala, autor por cierto de un penetrante ensayo sobre su -igualmente exiliado- compatriota Jovellanos, también le tocaría vivir en una época histórica de características semejantes:

la España, relativamente tranquila, del final de la Restauración y de la dictadura de Primo de Rivera; los trastornos de la Primera República, que desencadenarían una guerra civil; y el régimen de Franco, que terminaría por fin dando paso a una monarquía constitucional. En efecto, este péndulo histórico-social consistente en el derribo del orden y su subsiguiente restablecimiento es eterno y universal, según queda ilustrado –y no sólo simbólicamente– por las frecuentes degollaciones que tan importante papel vienen a desempeñar en la obra ayaliana.

Contra este fondo de diálogo temporal volvamos ahora a las dos cabezas: la del pirata, con su enigmática -y hasta agresiva, desafiante- mirada, y la del filósofo, su espectador (la calificación por parte del narrador de la muerte de aquél como “el espectáculo de su decapitación” recuerda, por ejemplo, el antes citado comentario final de *Los impostores*). Desde aquel momento en adelante se obsesionará el filósofo con lo que había presenciado, y sobre todo observado, allí. Establécese entre los ojos de uno y otro, justo antes y después de la degollación, un contacto que resulta ser una especie de comunicación no-verbal –y por ello sobre todo abierta a interpretación– entre el facineroso arrestado y castigado –como lo estarían siendo en aquellos mismos años, aunque por razones políticas, otros muchos seres humanos allá en la lejana patria del doctor– y este último personaje, cuya curiosidad –como la de nuestros primeros padres– le inducirá a llevar a cabo, tentado “quizá [por] algún espíritu diabólico”, aquella “experiencia científica” –piénsese en el árbol de la ciencia– cuyas consecuencias deberán preocuparle por el resto de sus años. ¿Sería acaso el pirata un portavoz del diablo?

Lo cierto es que, impresionado quizás por aquella mirada suya, el buen doctor dedicará el resto de su vida a estudiar, en obras de gran erudición, dentro de la línea del filósofo Descartes, el problema intelectual resultante de dicha experiencia, o sea, el momento exacto en que cesa, biológicamente, la vida humana: “Aquella cabeza cortada, ¿seguía todavía cogitando?”, anotará en su cuaderno Dupont, en una clara alusión a dicho maestro, “es decir, prestando consciencia a un yo único que me miraba a los ojos, mientras atrás de ella yacía derribado sobre la arena de la playa el fardo que había sido su cuerpo?”. Pero la preocupación del sabio con las teorías de Descartes irá más allá del famoso postulado “cogito, ergo sum”, pues seguirá preocupándole –tal vez en el fondo, sobre todo si nos fijamos en esas ya aludidas “largas divagaciones”, en compañía de sus amigos, donde “confusamente relacionaba [el episodio de la ejecución] con algún aspecto de la religiosidad oriental”–, el profundo e insoluble misterio de aquella lejana experiencia. De ahí, quizá, otro tratado suyo, bastante comentado en su época: “una Modesta glosa a las

ideas del señor Descartes relativas al sueño y a la cabal percepción de la realidad”, escrito inspirado claramente en las ideas de dicho pensador.

Por mucho que nos esforcemos en saber, en indagar, en entender –reitera Francisco Ayala a lo largo de su obra–, siempre quedará el misterio. “Nunca se sabe nada, nunca”... Con un pie en el racionalismo dieciochesco, y otro en el sentimentalismo de comienzos del siglo diecinueve, el doctor Dupont es una figura de dos polaridades opuestas: la de la vida como fenómeno científicamente explicable y la de la vida como sueño. Dicha dualidad está reflejada estilísticamente por el relato mismo, de un desarrollo intelectual cabal a la vez que laberíntico en cuanto concierne al proceso mental y dudas fundamentales del protagonista. Como ilustración de esto hay, dentro de este texto tan razonadamente estructurado, un párrafo –el antepenúltimo– que encierra, como si fuera sólo una reflexión de paso, el germen del cuento. Se trata de ciertas meditaciones del doctor Dupont acerca de una “creencia generalmente admitida: la de que, a la hora de la muerte, el ser humano recuerda en un solo instante su vida entera, repasándola toda ella de un tirón”. Sea esto “lineal”, sea “más bien el panorama congelado de todo cuanto ha vivido en un plano único; pero sea como quiera, ese desdichado pirata habría visto terminada la recapitulación de su aventurada existencia con el momento en que, de modo casual, entregaba a un extraño su mirada postrera”.

Esta mirada postrera resulta ser, pues, un eslabón que, al cautivar desde aquel momento y para siempre al filósofo espectador, asegura que, tanto en sus escritos como en su propia existencia, mantenga viva a lo largo de los años la memoria del pirata, asegurándole así, a través de lectores y oyentes suyos, que posiblemente preservarán, cada uno a su manera, la historia, una inmortalidad mayor. Pero por verosímil que pueda parecernos, todo esto es -recordemos- una obra de ficción, creación de Francisco Ayala, el verdadero inventor de esta experiencia, que tan intensamente pueden revivir, gracias a él, ahora y en los años venideros, quienes somos –de carne y hueso– los actuales receptores de las consecuencias de la eterna curiosidad del doctor Jean-Francois Dupont.

Obras citadas

“De un siglo a otro (‘Divertissement’)”, *El Fingidor*, Universidad de Granada, 1999, núms. 3-4, p.15.

“El filósofo y un pirata (Cruce de miradas)”. *El País*.

Cazador en el alba. Intro. Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza, 1988.

Los usurpadores. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Cátedra, 1992.

La cabeza del cordero. Ed. Rosario Iriart. Madrid: Cátedra, 1989.

Obras narrativas completas. México: Aguilar, 1969.

El jardín de las delicias. Madrid: Alianza, 1999.