

Introducción

I. EL AUTOR, LA OBRA Y SUS CRÍTICOS

La presente colección de nueve ficciones, redactadas durante los primeros años del exilio de su autor a raíz de la guerra civil española, y recogidas luego por él bajo el título común de *Los usurpadores*, constituye, sin duda alguna, una de las joyas de la literatura contemporánea. En efecto, tanto por la trascendencia de su temática —a la vez ibérica y universal— como por la belleza de su elegante y siempre ajustado estilo, este libro se considera ya un *clásico* de las letras hispánicas. Mediante una amplia gama de tonalidades que va desde lo expositivo y narrativo hasta lo lírico, desde un tono de grave sobriedad hasta el de la más desenfrenada pasión, Francisco Ayala nos ofrece ahí unos cuadros, o *ejemplos*, inspirados en el pasado español, que sirven asimismo de espejo para cualquier época y lugar, ya que, en lo esencial, la historia tiende a repetirse por cuanto de inmutable hay en la condición humana.

El tema central del libro —«el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación», en palabras del Prólogo— queda clara y diversamente ilustrado en sus páginas, siendo también, por supuesto, reflejo de las ideas del Ayala *intelectual*. Menos ostensibles resultan, en cambio, los resortes de la creación poética utilizados por el Ayala *artista* para la elaboración de sus invenciones imaginarias, así como sus más hondos y sutiles significados. Igual que otras obras narrativas suyas, tras del mensaje explícito e inmediatamente comprensible de *Los usurpadores* yace otro implícito —escondido y elusivo— que se resiste a la detección.

Trasfondo biográfico del libro

En 1949 Francisco Ayala publica en Buenos Aires dos volúmenes de narraciones, diferentes entre sí, a la vez que complementarios: *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, reanudando con ello una carrera literaria cuyo último libro de ficción había sido *Cazador en el alba* (1930). A partir de ahí, y pasado el tiempo, ya en diciembre de 1939, aparece en la revista *Sur* el *Diálogo de los muertos*, texto que serviría de epílogo a *Los usurpadores*; y cuatro años después empezarían a salir de la pluma del autor las seis narraciones que iban a componer el cuerpo del volumen en su edición primera (*La campana de Huesca*, 1943; *El Hechizado*, 1944; *El abrazo*, 1945; *El Doliente*, 1946; y *San Juan de Dios* y *Los impostores*, 1947). Este lustro de intenso retorno a la literatura de imaginación culminaría en 1948, cuando, tras escribir su Prólogo a *Los usurpadores*, inicia Ayala con *La cabeza del cordero* una fase distinta. El rebrote artístico que ambas obras representan debe entenderse en contexto con los datos vitales de su autor.

Nacido el 16 de marzo de 1906 en Granada, Francisco Ayala García-Duarte permanecerá allí hasta la edad de dieciséis años, periodo evocado por él más de medio siglo después en la primera parte de sus memorias, *Recuerdos y olvidos*. Como adolescente, sería testigo en su ciudad natal de las animadas y —frecuentemente— tensas discusiones a que la Primera Guerra Mundial daba ocasión, incluso en el seno de su propia familia. En 1922 ésta se traslada a Madrid, y ya en febrero del año siguiente el novel escritor ve publicado en la prensa su primer escrito. A la vez que cursa en la capital, simultáneamente, estudios universitarios de leyes y letras, completa sus previas lecturas clásicas con la de los autores contemporáneos. A los dieciocho años escribe su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, bien recibida por la crítica, con lo que el joven provinciano ingresa en el mundo literario madrileño. Publicará a continuación su segunda novela, *Historia de un amanecer*

(1926), así como artículos de crítica literaria y de ciencia política, abriendo poco después la fase vanguardista de su producción artística con los siete textos breves de *El boxeador y un ángel* (1929). La recopilación de ensayos del mismo año titulada *Indagación del cinema* —uno de los primeros libros españoles dedicados al séptimo arte— revela la influencia que éste habría de ejercer sobre los escritos de Ayala. En el otoño de 1929, recién Licenciado en Derecho, sale para ampliar estudios en Alemania; su estancia en Berlín, que coincidió con el surgimiento del nazismo, encuentra un reflejo poético en el relato *Erika ante el invierno*, incluido en *Cazador en el alba* (1929).

En 1935 muere en Burgos su madre: «La muerte, que tantos denuestos recibe por su crueldad implacable, fue providencialmente benévola para la madre mía, pues a tiempo llegó de evitarle los tormentos espantosos que, de haber vivido, hubiera tenido que padecer unos meses más tarde», escribe en sus memorias, con referencia a la inminente guerra civil. Como paréntesis entre este triste acontecimiento y la tragedia bélica, en mayo del mismo año emprende Ayala una gira de conferencias por América del Sur, durante la cual se produce en España la sublevación que abrirá la guerra, entre cuyas víctimas se encontrarían tanto el padre como un hermano menor del escritor. Regresado a su país para servir a la República, Ayala habrá de exiliarse con el resto de su familia tras la caída de Barcelona, instalándose en Buenos Aires. Poco después de su llegada, se publica ya, bajo el título de *Diálogo de los muertos*, la conmovedora *elegía española* inspirada en aquella tragedia.

La actividad literaria de la época argentina de nuestro autor refleja bien esas intensas experiencias vitales. Si en el primer quinquenio de la década se dedica sobre todo a temas socio-políticos, su predominante inclinación a la invención imaginaria se acusará de un modo resuelto durante el segundo, cuando, además de sus ya mencionados volúmenes de ficción, redacta entre 1948 y 1949 unas breves piezas, de índole diversa, especie de diario íntimo que sólo vería la luz tres décadas después, incorporado a *El tiempo y yo*. Característica de estos textos, algunos de los cuales pro-

yectan cierta luz sobre *Los usurpadores*, es la estrecha correspondencia que delatan entre las ideas, las vivencias personales y la creación poética de Ayala, correspondencia ilustrada ya de manera cabal en *Los usurpadores*.

Esta última obra ve la luz en los primeros meses de 1949. Un nuevo relato, *El Inquisidor* (1950), vendría a incorporarse a las siguientes ediciones del libro. La publicación de *La cabeza del cordero* complementará desde otro ángulo la visión de la guerra civil implícita en *Los usurpadores*: se trata de dos libros paralelos. Otros muchos escritos del autor, tanto de ficción como de ensayo discursivo, evidenciarán de ahí en adelante una tendencia a la composición bipartita, que conduce incluso hacia estructuras a veces bastante complejas. Poco a poco, a lo largo de los años, los distintos textos de Francisco Ayala vendrán a ser —según reza el epílogo de *El jardín de las delicias*— como «trozos de un espejo roto», partes de una obra en continua evolución, cada uno de los cuales revela desde un cierto ángulo su entera personalidad, pero cuya definición última no podrá darse por completa mientras todavía le quede vida a su fecundo creador.

Desde el año 1950, en que se traslada a Puerto Rico, hasta el de 1976, fecha ésta de su jubilación como catedrático en Estados Unidos y de su reintegración plena a la sociedad española, Francisco Ayala había trabajado como profesor de literatura en varias universidades norteamericanas y viajado en diferentes ocasiones a Europa, a Oriente y, a partir de 1960, todos los años también a España. Durante ese lapso publicó varias nuevas obras de ficción: *Historia de macacos* (1955), colección de relatos breves; las novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), autónomas aunque conectadas entre sí; y las recopilaciones de historias breves y cuentos tituladas *El as de Bastos* (1963) y *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966).

Tras la publicación, en México, de sus —por entonces— *Obras narrativas completas* (1969), los escritos de Ayala alcanzan una difusión cada vez mayor en España, y serán objeto de numerosos comentarios y estudios. Una primera edición de *El jardín de las delicias* (1971), obra galardonada

con el Premio de la Crítica, es seguida de otras dos (1978 y 1990), cada una de ellas ampliada con nuevas piezas. Algo semejante ocurre con sus *Recuerdos y olvidos*, que aparecen en sucesivas entregas (1982, 1983 y 1988). En Madrid continúa sus actividades literarias, publicando con regularidad en la prensa diaria comentarios de índole diversa, algunos de los cuales serían recogidos por él en los volúmenes que figuran en nuestra bibliografía. Por estos años es elegido miembro de la Real Academia Española (1983); recibe el Premio Nacional de Literatura (1983) y la Medalla de Oro de la Ciudad de Granada (1987); es investido *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Complutense de Madrid (1988); obtiene el Premio Nacional de las Letras Españolas (1988) y el de las Letras Andaluzas (1989). Por último, en 1991 le ha sido otorgado el Premio Cervantes de Literatura.

El autor frente a «Los usurpadores»

El hecho de que Francisco Ayala sea a la vez escritor intelectual y creador de ficciones, y de que haya reflexionado a veces sobre su propia obra, nos ayuda a sondear ciertos aspectos de su imaginación literaria, ya que él mismo, sin dejar transparentar lo más íntimo de sí, ha explicado —y juzgado objetivamente— algunos de sus proyectos artísticos. La dificultad para el estudioso de su obra consiste en que un escritor tan consciente de su arte y tan articulado como Ayala induce al crítico a aceptar desde luego lo que él mismo ha dicho, disuadiéndole de explorar por su parte otras vías o enfoques. En el caso de *Los usurpadores*, y dadas las peculiares circunstancias histórico-personales que rodean esta obra y que serán analizadas aquí más adelante, su autor, disfrazado bajo la personalidad de un fingido prologoísta, adopta en efecto frente a sus lectores una actitud didáctica un tanto coactiva. Mientras preparaba el libro, tenía sin duda Ayala en cuenta que su público inmediato no podría ser el de su país natal, y quizá por eso redactó su explicativo prólogo. Un breve texto de su antes aludido diario íntimo, incorporado treinta años después a *El tiempo y*

yo, proporciona algunos detalles curiosos y nos permite vislumbrar, siquiera parcialmente, el estado de ánimo del autor al tiempo de componer *Los usurpadores*. Fechado —como el prólogo mismo de este libro— en la «Primavera de 1948», dicho texto se titula «Desdoblamiento»; por su gran interés para los lectores actuales, lo reproduzco íntegro a continuación:

En estos días en que brotan como hongos los Francisco Ayala en el campo literario, yo me he desdoblado en dos: he firmado el prólogo a *Los usurpadores* con el nombre F. de Paula A. García Duarte, fingiendo ser el de un periodista y archivero de Coimbra. José Luis Romero que lo ha leído, me gasta una broma: «Se ve que al prologuista le gustan muchísimo tus cuentos», dice; y ¡si supiera él la ansiedad que me produce publicarlos! ¡La inseguridad que siento! Sin embargo, sé que esas novelas están por encima de la opinión común y que —desde luego— pertenecen a un plano literario muy alto. Precisamente he escrito ese prólogo con el designio de decirle a la gente que el libro es bueno, que se fijen en esto, y en lo otro, y en lo de más allá; en fin, con ánimo de orientar al lector, para emplear una fórmula decente. Como no existe crítica, y la vida literaria es paupérrima, uno tiene que suplir a todo.

Otro fragmento del mismo diario, fechado «Verano de 1948», muestra cómo Ayala —que está terminando la redacción de *La cabeza del cordero*— sigue pensando en la peculiaridad de su carrera literaria. Titulado «Sobre el oficio de escritor», contiene, según él, «reflexiones, que pudieran servir como apunte para un ensayo» y que «se me ocurren a partir de mi personal experiencia», reflexiones que le llevan a hacer unas agudas precisiones acerca de su personal estilo. Finalmente, en el extenso e importante ensayo «Para quién escribimos nosotros», del mismo año (*El escritor en su siglo*)¹, Ayala aborda de frente el problema del pú-

¹ Publicado primero en *Cuadernos Americanos*, el ensayo en cuestión ha sido recogido posteriormente en diversos volúmenes, siendo este un proceso recopilador característico de nuestro autor. En vista de las inevitables complicaciones bibliográficas que conlleva, y como tampoco es cuestión de cargar

blico lector para un creador literario exiliado en Sudamérica tras de la guerra civil. «El fondo de realidad concreta en función del cual escribía le ha sido, pues, arrancado, con la doble consecuencia de cortarle, a un tiempo mismo, las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario a que en primer lugar tenía que dirigirse.» Conviene desprenderse, aconseja a continuación, «del punto de nuestra fijación al pasado», abrir el corazón y la mente, «agarrotados hasta ahora, en mayor o menor medida, por el traumatismo de la Guerra Civil», y «ponernos a elaborar literariamente las inmediatas cosas que la realidad en cuyo centro nos hallamos instalados ofrece a nuestros ojos». Esto, claro está, no implica volver la espalda al pasado, sino haberlo asumido, digerido e incorporado a la propia perspectiva vital. En cuanto al problema del público, lo supera en el sentido de que «el escritor debe tantear sin desmayo para abrirse vías de acceso hacia núcleos de entendimiento cuya irradiación resulta, en principio, incalculable». Sus observaciones relativas al actual estado de la censura en España revelan, no sólo compasión hacia sus lejanos compatriotas, sino también un auténtico dolor.

Aunque con su prólogo a *Los usurpadores* suple Ayala bastante, tampoco habría que tomar demasiado literalmente su queja acerca de la carencia de crítica. Buenos Aires disfrutaba durante la década de los 50 de una intensa vida literaria, y dentro de ella actuaban unos cuantos críticos excelentes. En efecto, además del comentario de Borges en 1944 acerca de *El Hechizado*, se publicaron en 1949 penetrantes reseñas de *Los usurpadores* firmadas por H. A. Murena, Fryda Schultz de Mantovani y Alvaro Fernández Suárez. A Ayala siempre le ha gustado dialogar con sus lectores, y algunas personas muy cualificadas leyeron allá

esta edición con erudición excesiva, indicaremos de aquí en adelante entre paréntesis —y sin recurrir a notas al pie de página— tan sólo el título del libro donde más recientemente vienen reproducidos los textos ayalianos citados por mí. En otros casos se incluirá siempre alguna indicación específica que facilite la localización de una cita. Para obras publicadas antes de 1973 es de consulta indispensable la *Bibliografía de Francisco Ayala* editada por Andrés Amorós.

en la Argentina partes de *Los usurpadores* en el manuscrito original; hoy día se complace en reconocer que ha tenido «una suerte extraordinaria» con la crítica a lo largo de los años: «La opinión de mis críticos me interesa muchísimo —dirá en 1982—. Es como mirarme en un espejo para tratar de ver quién soy yo. [...] Al fin uno escribe para los demás, y desea comprobar la eficacia de la comunicación, el reflejo de la propia obra en la mente y la conciencia ajenas» (Hiriart, «Mirada retrospectiva», *Conversaciones con Francisco Ayala*).

El interés de Francisco Ayala por el diálogo literario ha dado lugar a numerosas entrevistas —como, por ejemplo, las nueve reproducidas en *Confrontaciones*, o el antes referido volumen de *Conversaciones*. Entre sus constataciones más reveladoras figuran las que se encuentran en una carta a Hugo Rodríguez Alcalá, sobre la que volveremos en su debido momento. Los comentarios del autor posteriores a la publicación de *Los usurpadores* indican que escribió en el Prólogo todo cuanto tenía que decir acerca de la primera edición, y que el único relato sobre el que hubo de añadir algo sería *El Inquisidor*. Veamos, ahora, lo que han opinado acerca del volumen varios críticos.

La crítica frente a «Los usurpadores»

Aquella «suerte extraordinaria» que, en términos generales, dice Ayala haber tenido con sus comentaristas es evidente ya en el caso de *Los usurpadores*, cuya bibliografía crítica presenta, en su mayor parte, un alto grado de calidad. Tampoco fue en vano a este respecto —conviene recordar— su decisión de encabezarlo con un apócrifo prólogo que ha orientado a más de un lector... Sobre este libro en su conjunto, o bien sobre una o más de las piezas que lo componen, se han escrito reseñas, prólogos, artículos o estudios más largos. Básicamente cabe distinguir dos épocas: la recepción inmediata a la primera edición, y la que corresponde a las sucesivas desde 1969 en adelante, conforme el autor iba reintegrándose a la vida literaria de su país.

Entre una y otra época aparecieron dos libros de especial interés —el primer estudio editado en España sobre los escritores del exilio, por José Ramón Marra-López y la primera monografía dedicada al arte narrativo de Ayala, por Keith Ellis— así como comentarios más breves, entre los cuales convendría destacar el artículo de Ignacio Soldevila Durante en *La Torre*. Siendo *Los usurpadores* una obra integral, aunque compuesta de narraciones independientes, muchas de las cuales han sido analizadas por separado, resultaría enfadoso presentar aquí un panorama abarcador. Limitémonos, pues, a algunas indicaciones bibliográficas acerca del volumen como tal.

Con la excepción de una elogiosa notita anónima aparecida en *La Nación* de Buenos Aires, que daba sin embargo por verdadera la identidad del «escritor portugués» autor del prólogo ficticio, las primeras reacciones a *Los usurpadores* muestran un cabal entendimiento. En su fino comentario, Fryda Schultz de Mantovani describe al imaginario prologuista como todavía otro usurpador, señalando asimismo las raíces cervantinas del libro. De especial interés en esta recensión son sus apreciaciones acerca del estilo y punto de vista del «extraordinario novelista». Al reseñar ampliamente este «libro de muy noble calidad literaria», Álvaro Fernández Suárez subraya su unidad temática y, refiriéndose a ella, dice que el autor «nos coloca, en todos y cada uno de sus cuentos, ante el hecho turbador, cargado de sugestivos enigmas, que es el poder; fenómeno complejísimo en el cual confluyen instintos gregarios de los remotos orígenes de la especie y de su actual condición, elementos místicos, procesos psicológicos sutiles, difícilmente analizables, pura mecánica social, inercia, mero sueño o inhibición, algo muy semejante al vacío, a la nada». Y por fin, en su repaso de la actualidad cultural del momento, se refiere H. A. Murena al libro de Ayala, afirmando de él que «el autor ha logrado que la cruda realidad que integra el primer plano de sus narraciones sea vista de súbito asentada en un plano más profundo cuyos efluvios trasfiguran el sentido de lo cotidiano y lo hacen tambalear dramáticamente».

La primera noticia publicada en España acerca del vo-

lumen se debió a Ricardo Gullón con una nota en *Ínsula* (1949) donde, tras alabar *El Hechizado*, subraya la «ambivalencia fantástico-real» de los personajes del libro. La reseña de Rafael Dieste, publicada en Inglaterra dos meses más tarde, ofrece una apreciación de conjunto, insistiendo sobre las «varias y delicadas previsiones» de su «estilo, acento y estructura» y comparando el libro con «un ordenado ciclo trágico o, si se quiere, a una tragedia en varios bloques y con un lamento que al final se desata» y que el comentarista declara haberle dejado «tristísimo, sin habla».

Con la década de los 60 y la llamada *apertura* de España, la obra de Ayala comienza a ser más ampliamente conocida dentro de su propio país. El importante libro de Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, publicado en 1963, cuyo propósito introductorio le hace ser más descriptivo que analítico, reserva a Ayala un capítulo, dentro del cual las páginas dedicadas a *Los usurpadores* caracterizan esta obra como inauguración de «la nueva etapa narrativa» del escritor, marcada por una transformación radical del estilo —apreciación ésta que seguirán repitiendo futuros críticos. Tanto la forma como el fondo del libro hacen de Francisco Ayala, según Marra, «el más importante escritor moralista de nuestra literatura actual».

Al año siguiente aparecerá la mencionada monografía de Keith Ellis sobre *El arte narrativo de Francisco Ayala*. En el largo capítulo que consagra a *Los usurpadores* sitúa este libro dentro del contexto histórico personal de su autor, estudiando los recursos técnicos y estilísticos de cinco de las historias y subrayando asimismo la importancia del prólogo, del epílogo, y del título de la obra. El tema, según Ellis, «acaso quedara mejor definido como el desconcertante ascendiente que tiene el poder en sí mismo y el uso que de él hace el hombre para explotar a los demás». Al comparar el estilo de este volumen con el de sus obras narrativas previas, hace notar sobre todo la madurez alcanzada por el autor. El panorámico artículo de Soldevila (1963), en cambio, apenas se ocupa de *Los usurpadores*, remitiéndose a los estudios del volumen recién llevados a cabo por Ellis (en su tesis doctoral), Nora y Marra-López.

El comentario de Andrés Amorós al libro en su prólogo a las *Obras narrativas completas de Ayala* (1969), y reproducido seis años después en su introducción a la edición doble de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, destaca la importancia y valor del ficticio prólogo, celebra la «maestría técnica» del estilo con que se coloca su autor —escribe Amorós— «al nivel de los grandes narradores internacionales», y pasa a ocuparse de los relatos particulares, así como de su colocación dentro del conjunto.

Dicho crítico ofrecerá todavía una síntesis de sus ideas acerca de *Los usurpadores* en su prólogo a la primera edición española del libro (1970), edición complementada además por dos trabajos de Hugo Rodríguez Alcalá: un detallado análisis de *El Inquisidor* (1964) y un ensayo más general (1959) cuya tercera parte, acerca de «lo “criatural” en *Los usurpadores*», señala la «transformación» radical sufrida por la narrativa ayaliana desde su época vanguardista de *Cazador en el alba*, cambio estilístico que el crítico ilustra con su comentario a *San Juan de Dios*.

La publicación de la versión definitiva de *Los usurpadores* (1971), comentada por John Crispin en una breve reseña de *Books Abroad*, es celebrada al año siguiente en España por Antonio Segado del Olmo como un hito importante para el conocimiento en este país de los autores del exilio. También de 1971 data un segundo estudio monográfico, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, de Estelle Irizarry, libro que, al proponerse el examen de la relación entre las ideas del autor y su arte narrativo, esparce referencias al contenido de *Los usurpadores* a lo largo de sus páginas. Demuestra Irizarry un interés especial por el apócrifo prólogo, cuyos aspectos cervantinos comentaría en varios trabajos suyos posteriores, apuntados en nuestra bibliografía. Las fuentes histórico-literarias del prólogo en cuestión serán elaboradas un año después por Rosario Hiriart en el primer capítulo de *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*.

También se ocupan de *Los usurpadores* dos trabajos del año 1977: el capítulo 4 del *Francisco Ayala* de Estelle Irizarry, donde, dentro de los confines impuestos por la nor-

teamericana serie Twayne, se examina brevemente la ejemplaridad histórica de su contenido; y «La mano y el cetro en *Los usurpadores* de Ayala», de Nelson Orringer, estudio de expresiones corporales cuya importancia radica en el esfuerzo por establecer entre los relatos relaciones que van más allá de la temática.

En la década de los 80 han aparecido dos monografías cuyos autores también han querido analizar algunas piezas representativas de *Los usurpadores* desde un ángulo intencionalmente restringido. En el primer capítulo de *Las alegorías del poder en Francisco Ayala* (1983), Thomas Mermall comenta el papel de lo icónico —la imagen humana como representación— en la relación dialéctica entre el yo y su otro en dos historias, señalando, en el último capítulo, cómo la idea general de Ayala acerca del poder en cuanto «mal necesario» se ve ilustrada en una tercera narración del volumen. Seis años más tarde una discípula de Baquero Goyanes, Carmen Escudero Martínez, dedicaría un capítulo de su librito *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala* a un comentario del prólogo y dos de las narraciones de *Los usurpadores*, donde subraya los vínculos así como las diferencias que existen entre la técnica narrativa de Ayala y uno de los escritores clásicos más estudiados por él.

Por último, habría que mencionar tres aportaciones recientes que tratan, desde diversos enfoques, el tema de la historia: el importante ensayo de Nelson Orringer, «Historicity and Historiography in F. Ayala's *Los usurpadores*» (1990), análisis ontológico de la obra basado en las ideas de Heidegger; «Dialéctica del poder y la libertad en *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* de Francisco Ayala», de Antonio Martínez, agudo comentario acerca de la «legitimización y preservación del poder» en el libro; y un par de artículos —«Lecturas de vuelo» e «Historia ejemplar» (1990)— de Manuel Alvar donde, sirviéndose como punto de partida de una segunda lectura suya, treinta años más tarde, de *Los usurpadores*, elogia en él la «visión trascendida» de «nuestra propia historia».

La honda identificación con el contenido de *Los usurpadores* que se percibe en las observaciones de estos últimos

dos críticos españoles sugiere que quizá haya llegado por fin el momento para una seria revalorización de este libro —tan leído y estudiado ya en el extranjero— por parte del público español, quien encontrará en él un *espejo* histórico que, en términos del presente y del futuro, da mucho que pensar...

II. GÉNESIS Y CREACIÓN: «LOS USURPADORES» SEGÚN FRANCISCO DE PAULA AYALA GARCÍA-DUARTE

A lo largo de su larga, prolífica y multifacética vida de escritor público, Francisco Ayala ha venido ejercitando simultáneamente dos actividades literarias independientes y sin embargo complementarias que, consideradas desde un reducido enfoque personal, acaso nos lleven a una mayor comprensión, no sólo de aquella —a primera vista— fragmentación en distintos campos de sus dotes intelectuales, sino también de la honda unidad que detrás de éstas yace. Se trata del Ayala crítico cuya labor, tanto en un amplio terreno ideológico como en el —más restringido— de comentarista de su propia obra, ilumina de un modo especial la del Ayala narrador, autor de invenciones imaginarias tan variadas entre sí. Este continuo proceso de autocomentario, relacionado sin duda alguna con otras dos manifestaciones de su personalidad —la de crítico literario y la del autor de unas memorias personales—, implica el incesante diálogo entre las dos actividades de nuestro escritor —artista e intelectual, creador y pensador— del que se desprende aquella «imagen única», formada de piezas combinadas «como los trozos de un espejo roto», a que se asoma Francisco Ayala en su epílogo a *El jardín de las delicias*.

El Ayala crítico, ya mediante el análisis objetivo, ya en sus reminiscencias íntimas, pretende no sólo convencer intelectualmente a su eventual lector mediante una fría lógica, sino también influir sobre él y hasta seducirle emocionalmente para que, renunciando en parte a su propia distancia objetiva, acabe identificándose con las posicio-

nes del escritor cuya voz le llega, inconfundible, desde ensayos, conversaciones, epístolas, memorias, meditaciones y ciertas tardías invenciones suyas que se resisten a cualquier clasificación. También se oye en los prólogos que, con diferentes perspectivas —desde la explicación histórico-personal del Proemio a *La cabeza del cordero* hasta la supuesta anécdota circunstancial que constituye el Prólogo a *El rapto*; desde el episodio parisién con que da entrada a la primera sección de *El jardín de las delicias* (en contraste con el íntimo lirismo del epílogo del libro) hasta el estremeceador autorretrato que precede a la última edición de *Recuerdos y olvidos*— dan acceso a muchas de sus obras de creación literaria. Entre esos diversos escritos introductorios, sin duda el más complejo en cuanto a contenido y técnica narrativa sea el apócrifo «Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo», firmado por «F. de Paula A. G. Duarte» y fechado «Coimbra, primavera de 1948», pieza a la vez enigmática y sin embargo tan reveladora, que antecede a las narraciones y al elegíaco «Diálogo» final de *Los usurpadores*. Este análisis, hecho bajo disfraz por el Ayala crítico y narrador, no sólo está relacionado con las ideas que el autor enuncia en sus ensayos de aquella época sino que ofrece asimismo unas cuantas indicaciones de tipo estético que nos permiten apreciar mejor la estrecha compenetración entre la materia tratada y el estilo del libro.

El Prólogo como expresión de un narrador consciente

La redacción por un autor —a posteriori, claro está— de un prólogo a un libro suyo puede responder a diversos impulsos y obedecer a una pluralidad de intenciones, desde lo informativo hasta lo apologético y justificatorio. En el caso de *Los usurpadores*, el supuesto «amigo» portugués del autor Francisco Ayala pretende estar cumpliendo en su prólogo un doble encargo suyo: el de recordar —en verdad, informar— a los lectores (argentinos) de la previa trayectoria narrativa de un escritor español conocido de

ellos entonces sobre todo por sus numerosos trabajos de teoría política, sociología y crítica literaria, y a la vez, el de explicar los «motivos e intenciones» del volumen prologado (al que —recuérdese— todavía no se había incorporado *El Inquisidor*). Aunque el primero de estos cometidos, encaminado a paliar quizás la reacción de sorpresa frente a una obra de creación imaginaria suscrita por alguien cuya firma era más bien tenida por la de un escritor profesoral, cae dentro de la normal competencia de un prologuista ajeno, el segundo, que requiere estrecha familiaridad con los designios literarios del autor, en ningún modo debería de ser competencia suya, a menos que, como ahí se sugiere, se reduzca a servir de simple portavoz al propio autor, único capaz de elucidar las «intenciones latentes» detrás de su obra. Esto autoriza la sospecha de que el narrador pudiera haberse desdoblado en presentador de su libro, bien sea por persona interpuesta, bien mediante un pseudónimo o firma disimulada. Siendo éste último el caso en *Los usurpadores* (un recurso que por lo demás pasó inadvertido para la crítica durante años), su prólogo, sin perjuicio de la misión explícita de aclararle al lector las circunstancias personales del escritor Francisco Ayala en aquellos momentos, ha pasado a convertirse, no sólo en el ensayo crítico que presenta una obra de imaginación, sino también —según él mismo ha dicho en repetidas ocasiones— en «una narración más» dentro del volumen.

Aunque es probable que la engañosa ficción de un prólogo ajeno, destinado a «esclarecer» a lectores cuya propia valoración artística se solicita en frase final de disfrazado reto, tenga algo que ver con la posición solitaria del autor, segregado de su público natural a raíz de la guerra civil, lo cierto es que evidencia en Ayala, escritor intelectual después de todo, plena conciencia, no sólo de sus intenciones originales y medios operativos, sino también del resultado artístico de su obra. La invitación al lector para que juzgue por sí mismo corresponde, por lo demás, a la actitud liberal del autor y a su respeto por las capacidades e independencia crítica de los lectores; aunque tampoco deba hacernos olvidar la firme confianza que el pseudo prologuista

expresa en las dotes del narrador y, por consiguiente, en la calidad literaria del volumen que le ha tocado presentar.

El Prólogo a *Los usurpadores* trae a la mente otros dos «prólogos» ayalianos de aquella época, que, sin la complejidad *autorial* del que nos ocupa, y suscritos ambos con las iniciales «F. A.», delatan preocupaciones parecidas a las que hasta aquí se han apuntado. Las breves palabras introductorias —ni siquiera tituladas «prólogo»— que anteceden a *El Hechizado* en su primera edición (1944) y que se reproducen enteras en nuestro apéndice final, procuran explicar el relato adelantándose al «desconcierto» que se supone causaría «una novela sin vida humana, aun cuando esté poblada de personajes», e identificando también, en beneficio del lector no «avisado» (recuérdese que el librito se publicaba en Buenos Aires), al monarca español que la historia conoce por ese sobrenombre. Importa subrayar aquí ante todo la conciencia artística del Ayala autocomentarista, quien, en pocas frases, ofrece a su lector un sucinto análisis del tema central de la *novella*, comparándola con otro relato suyo anterior, *La campana de Huesca* (1943), el cual, por cuanto declara su asunto «con directa ingenuidad», no había necesitado ninguna introducción por parte del autor. De indudable interés es también la alusión que al comienzo hace Ayala a «una serie de novelas ejemplares —aún por escribir en su mayoría», dentro de cuyo conjunto la «cerrada composición literaria» de *El Hechizado* «adquirirá el cabal sentido que a su intención corresponde». Todo ello revela tanto el estado de gestación como la proyectada unidad artística del conjunto, pensado ya como algo más que una colección de piezas sueltas.

El otro de los prólogos en cuestión, esto es, el Proemio a *La cabeza del cordero*, va suscrito por «F. A.» y fechado «Buenos Aires, abril 1949», siendo así estrictamente contemporáneo al de *Los usurpadores*. Es, como ya se dijo, básicamente una introducción de tipo explicativo que, al procurar situar las narraciones del volumen dentro del contexto histórico de la guerra civil española, ofrece al mismo tiempo una información bastante detallada acerca de la trayectoria literaria de su autor, complementaria de las escuetas

alusiones contenidas en el apócrifo Prólogo coetáneo. Partiendo de las circunstancias histórico-personales suyas —«las obras engendran la figura del autor en la matriz del tiempo»—, traza Ayala una auténtica autobiografía artística e intelectual, relacionada a su vez con el importante ensayo de aquel mismo año, «¿Para quién escribimos nosotros?». A no ser por su objetividad, que supera y alivia el agudo dolor causado, según él, por «la condición a que me ha forzado un mundo en disloque», las primeras páginas del proemio podrían pasar por una auténtica confesión. Pero esto no corresponde al talante de la persona real que —sin llegar al enmascaramiento del Prólogo a *Los usurpadores*— es, y tal se ha seguido mostrando a lo largo de las décadas, un hombre muy reservado, solitario e independiente. Hay, pues, en este Proemio tan directo en apariencia un algo de esquivo y elusivo que nos recuerda el artificio del otro Prólogo. En ese otro libro anterior, la inconfundible voz del escritor Ayala, que sonará tan afirmativa del yo en el Proemio, había sido sustituida por la de una *máscara* amistosa, tras de la que el autor se oculta para no aparecer inerme ante sus lectores. Ahora, en el Proemio, su modo de ocultación será más sutil, como recurso discreto contra la exhibición del dolor causado por su situación personal de exiliado.

Su respuesta a la crisis de ese «mundo en disloque» salido de la Segunda Guerra Mundial es indirecta: sirviéndose de su propio país como ejemplo, Ayala trata de la guerra civil española de un modo oblicuo, proyectando «sobre diferentes planos del pasado angustias muy de nuestro tiempo» en los relatos de *Los usurpadores*, y presentando en *La cabeza del cordero* el tema de la guerra civil misma «bajo el aspecto permanente de las pasiones que la nutren». Evita, pues, en sus narraciones el asunto principal y la intolerable angustia con él asociada (sólo en las voces del elegíaco *Diálogo de los muertos* puede escucharse el lamento), soslayando así en su «perfil público» una definición partidaria. Ya al comienzo del Proemio declara haber «desdibujado adrede, una vez y otra» su carrera literaria. Desde esta deliberada postura, que elude cualquier definición o «encasi-

llamiento», Ayala se dirige sin embargo a sus lectores en un tono de seguridad —y hasta soberbia— intelectual, acaso vestida de paradójica humildad, que bien pudiera ser autodefensa frente a las circunstancias de aquella hora, bien que todavía pueda detectarse siempre de nuevo en sus posteriores actitudes, tanto discursivas como creativas.

Con el mismo seguro aplomo, el narrador, ahora metamorfoseado en crítico, ofrece en el Proemio al «lector desamparado» un sucinto análisis del libro, cerrando no obstante su introducción con un pasaje introspectivo donde —igual que al final de los otros dos prólogos— entrega todo por fin, pese a la confianza del escritor en sí mismo, al juicio del lector: «tal seguridad —dice— no excluye, ¡ay!, el azoramiento, no elimina la duda, no libera de esas penosas perplejidades que todo escritor consciente siente ante su obra...», palabras éstas que hacen pensar en las que saldrían de su pluma cuando, unos veinte años después, escriba el lírico epílogo de *El jardín de las delicias*.

Volviendo, pues, al prólogo de *Los usurpadores*, notemos que a su texto, mantenido íntegro en sucesivas ediciones del libro, se agrega a partir de la de 1970 una breve posdata, suscrita por «F. A.», para explicar ahí la inclusión de una nueva historia, *El Inquisidor* (1950), «perteneciente —según él— a la misma vena, que yo había creído agotada, pero que aún dio ese fruto tardío. Ahora —concluye— queda incorporada al ciclo donde corresponde»¹. La antes utilizada palabra «serie», que sugiere algo rectilíneo, ha sido sustituida aquí por otra de significado circular, «ciclo», vocablo que, junto con las metáforas de «vena» y «fruto», hace pensar en los procesos naturales².

¹ Una primera versión de este comentario encabezó la publicación del relato en la antología *Mis páginas mejores* (1965).

² Ayala volverá a utilizar estas palabras en otras ocasiones. Por ejemplo, al referirse, en su «Introducción a una antología de cuentos» (1965), a *El Inquisidor* como «la última [pieza] de este ciclo», o al reiterar, en su «Conversación sobre *El jardín de las delicias*» con Andrés Amorós (1972), que *El Inquisidor* «pertenecce a la misma vena» de los demás relatos del tomo. «Nunca puede uno estar seguro de que una etapa esté cerrada, o no», dice ahí, sugiriendo con ello lo cíclico del acto mismo de escribir.

Ayala volvería a comentar el contenido de *Los usurpadores* en varias ocasiones posteriores³ sin añadir —salvo en una sola excepción— nada nuevo. Esa excepción, la «Carta literaria a H. Rodríguez Alcalá» (1963) (*El escritor en su siglo*), pretende responder al desconcierto expresado por dicho crítico frente a «ciertos rasgos de la última fase» de la obra ayaliana, sobre todo «el supuesto *debunking* del hombre» y la coexistencia en el volumen *El as de bastos* de «dos estilos»: el «noble» de *El Inquisidor* (incluido en esa recopilación), por contraste con el denominado «escatalógico» de otras obras suyas que a Rodríguez Alcalá le habían resultado *shocking*. Ayala nunca se ha echado atrás frente al debate público; reaccionando aquí, con cierta mal disfrazada indignación, ante un «cuestionario que a ratos es requisitoria y hasta capítulo de cargos», emprende a continuación un autoanálisis literario magistral que, dentro de un contexto más amplio y con referencias a autores como Cervantes, Quevedo y Valle-Inclán, así como a algunos comentaristas de su propia obra, demuestra con ejemplos específicos que no hay diferencia de calidad en los materiales empleados por él tanto en *Los usurpadores* como en su narrativa posterior. La diferencia entre una y otra época, según él, estaría en el tono, y el cambio de tono no obedecería a «una decisión arbitraria y premeditada del escritor» (aquí Ayala se distancia de su obra mediante el empleo de la tercera persona). «El escritor —explica ahí, con palabras que recuerdan las del Proemio— «opera siempre en respuesta a la experiencia que el mundo le ofrece: hace con ella lo que puede, y sólo está obligado a tratar de hacerlo, eso sí, lo mejor que pueda». La visión de *Los usurpadores* que, a partir de ejemplos concretos, ofrecerá en este ensayo, más de una década después de la publicación del libro, viene a iluminarlo de un modo parecido al de su anterior emparejamiento con *La cabeza del cordero*, lo cual demuestra en efecto que todos los escritos de Francisco Ayala forman parte en realidad de un grande —y todavía inacabado—

³ Véase, para dar sólo un ejemplo, las *Conversaciones con Francisco Ayala* de Rosario Hiriart.

conjunto cuya verdadera unidad, sentida sin duda por su autor, quizá llegue a captar un día aquel lector a quien —según el final de su ensayo— hay que «envolver» e «implicar» en «el cuento de la mísera condición humana»; pues, si —como él concluye— «el único camino de salvación está en escrutar el fondo último de la propia conciencia en nuestra existencia misma», su obra literaria, tanto artística como intelectual, le proporciona a cualquiera que se atreva a asomarse a ella, un claro espejo de la propia conciencia.

«Los usurpadores» y un mundo sin razón

F. de Paula A. G. Duarte comenta en su prólogo a *Los usurpadores* tanto la temática del volumen como su estilo, presentando —so capa de una explicación «por encargo» de las «intenciones latentes» del autor— un análisis literario ejemplar que no hemos de glosar aquí. Baste recordar que la «moderada inflexión de época» empleada para sugerir, lingüísticamente, el momento histórico de cada narración crea una distinción temporal y ambiental entre los seis relatos originales, desde —en orden cronológico— el siglo XI (*La campana de Huesca*), pasando por el XIV (*El abrazo*, luego *El Doliente*), y el XVI (*San Juan de Dios*, luego *Los impostores*), hasta el XVII (*El Hechizado*). En ellos, la conciencia artística va unida a una sólida base intelectual, correspondiente a las ideas de Ayala acerca del poder, tal cual se expresan en sus escritos teóricos de los años 40. Esta relación entre el pensamiento del ensayista Ayala y el análisis, hecho por el prologuista apócrifo, del papel que el poder desempeña en las seis narraciones de *Los usurpadores* está conectada asimismo con las circunstancias histórico-sociales de aquella década y con las personales vivencias de nuestro autor. Veamos cómo se armoniza, casi sinfónicamente, todo ello.

El «tema central» del libro, nos dice Duarte en 1949, es «que el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación». Diez años antes, exiliado a con-

secuencia del desenlace de una de tales usurpaciones en España, Francisco Ayala se establece en la capital de la Argentina, república cuya precaria estabilidad política daría pronto ocasión al ascenso populista del peronismo. Occidente, que ha presenciado ya, sin reaccionar, las sucesivas anexiones territoriales de Hitler, se encuentra en los umbrales de la Segunda Guerra Mundial. En este ambiente, y tras haber dado expresión poética a su profundo dolor personal en el *Diálogo de los muertos* (diciembre de 1939), Ayala emprenderá una toma de conciencia crítica cuyos primeros resultados, dos ensayos aparecidos en *La Nación* de Buenos Aires en el otoño de 1941, pasarían a formar parte de *Razón del mundo. Un examen de conciencia intelectual* (1944), libro que consiente también ser referido a *Los usurpadores*, sobre todo en cuanto a sus dos narraciones de fecha más antigua: *La campana de Huesca* (agosto de 1943) y *El Hechizado* (1944).

Un rápido cotejo de *Razón del mundo* revela enseguida su íntima relación con *Los usurpadores*, siendo este libro un reflejo artístico de lo ideológicamente presentado en aquél. La «gran responsabilidad», la «grave y sutil misión» de los intelectuales, concluía ahí el autor, es «esforzarse sin descanso por hallar, en medio de la crisis y a favor de su coyuntura, el sentido de la realidad histórica en que se encuentran implicados y, desde el centro de esa realidad, pensar los temas eternos con sinceridad implacable; mantener viva, en incansable clamor, la demanda por el destino esencial del hombre». En el caos y desorden de aquel momento de crisis social, escribe, «la barbarie se ha hecho ciega: las furias se castigan a sí mismas, hiriéndose en las entrañas. Y ya no se trata del dolor de los seres humanos que caen aplastados bajo los escombros de viejas estructuras desmoronadas; se trata ahora del dolor horrible de las masas, precipitadas unas contra otras» («La responsabilidad de la inteligencia», *Hoy ya es ayer*). Y como el intelectual también —dice más adelante— «está preso, agarrotado, en la crisis, paralizado por ella», no le queda «apenas sino gritar su angustia, y sumar la queja de su alma a los lamentos de una humanidad lastimada en la carne, dando

así expresión espiritual al sufrimiento físico. Por eso, quizás la manera de ser intelectual que mejor corresponde a la crisis sea la que se manifiesta en el poeta» («La intelectualidad»). Este dolor —no sólo de las criaturas de la Elegía, sino de la humanidad entera—, que había sido captado ya «poéticamente» por Ayala en su *Diálogo de los muertos*, se halla también en el fondo de las seis historias, por lo demás tan «intelectuales», de *Los usurpadores*.

En *Razón del mundo* hizo Ayala un análisis minucioso de la situación a que la crisis social de su tiempo había reducido a los intelectuales. Su obra coetánea de ficción imaginaria debía reflejar por su parte y a su modo las mismas preocupaciones e iguales ideas. No puede extrañar, pues, que la primera narración redactada por él para *Los usurpadores* tenga como protagonista a un infante que «renuncia» al mundo recluyéndose en el seno de la Iglesia —o sea, como recuerda en *Razón del mundo*, en el ámbito de la intelectualidad medieval. En este ensayo contrapone Ayala «dos actitudes radicales ante el mundo: la del intelectual, que pretende conocer la realidad, y la del político, que pretende actuar sobre ella», o sea, «actitudes teórica y práctica, a cada una de las cuales corresponde un tipo de inteligencia» («Definición del intelectual»). ¿No sería aquel soberbio infante Monje de *La campana de Huesca*, cuya «renuncia —por lo demás, inevitable— al poder adquiere el carácter de un destino equívoco», precisamente un ejemplo de lo dicho? (Su hermano Alfonso, cuya «primogenitura impávida» había intentado «anularlo más allá de la muerte», representaría, en cambio, la actitud opuesta ante el mundo.)

También el protagonista del segundo relato redactado por Ayala, el misterioso indio, autor de un raro manuscrito, podría ser considerado como un «intelectual» a quien ha seducido el poder que encarna el rey de España, el Hechizado Carlos II, él también «hechizado», según el prologoista, como Ramiro y como «los demás personajes que pueblan este libro», pues «en puridad, hechizados están cuantos se afanan por el poder». En cambio, el otro *intelectual* del relato —el narrador contemporáneo, lector del manuscrito—, procura cumplir su misión dentro de un

mundo —en palabras del Ayala crítico— «cuyas claves quedan fuera de su alcance», «condenado no obstante, a consumirse sin tregua en el intento de racionalizar el caos que por todas partes lo flanquea. Quiere dar razón a la sinrazón; explicar lo que sólo se explica por sí mismo, en su inmediata presencia» («Pensamiento y sociedad»). Visto desde la perspectiva de su ambiente, *El Hechizado* nos enfrenta con una etapa muy concreta del pasado histórico europeo y español: en los siglos XVI y XVII —se lee en *Razón del mundo*— «la vitalidad del nuevo Estado monárquico agrupa alrededor de las cortes nacionales a una gran parte de los hombres de letras; y no es esto lo principal, sino que ahora todos los ingenios aparecen como imantados por el prestigio cortesano, hacia el que se orientan en espíritu aún los más alejados material y socialmente de su centro. (...) El nuevo poder político se había constituido en pivote de la vida social, y moldeaba también en su estructura básica a las actividades del espíritu». De esta situación, y «bajo estas formas rígidas, que reflejan en el campo cultural la tendencia general de la Monarquía a cerrarse y fosilizarse en sus instituciones», surgirá una nueva *élite* intelectual «que actúa bajo los supuestos de profesión liberal» («La intelectualidad»). Contra este empuje hacia la modernidad, sin embargo, la España decadente de la Contrarreforma adoptaría una postura que «encerraba una íntima contradicción entre las claves espirituales de la Cultura y las exigencias de la situación real, contradicción de que derivaría una infecundidad, manifiesta, antes que en ningún otro campo, en el campo del Estado, asiento mismo del poder». La Contrarreforma, dice Ayala, fue un «desvarío», una «locura insigne (...) donde se anuda nuestro destino hasta el estrangulamiento», el «ocaso del poderío hispano, paralizado y como atacado de irresistible morbo en la hora misma de su plenitud» («La perspectiva hispánica»).

El Hechizado retrata las postrimerías mismas de dicho ocaso: «La elección de Carlos II, el postrer vástago degenerado de una dinastía poderosísima», le parece al prologuista «bastante afortunada». Aquí —observa— el poder «se nos muestra muerto, hueco, en el esqueleto de un viejo Es-

tado burocrático», y la estructura del relato «está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder» —el «Estado, como estructura de un poder vacío» captado asimismo, «en *La campana de Huesca*». El laberíntico y —en el fondo— hueco manuscrito del *imantado* indio que, tan *alejado* de la corte, viaja hacia ella desde el Perú, superpuesto al laberíntico y no menos hueco manuscrito del narrador, asocia implícitamente dos vacíos: el del final de los Habsburgos, y el contemporáneo descrito por Ayala en su *Razón del mundo*: un mundo «dejado de la mano de Dios», donde «los intelectuales son los primeros en sufrir las consecuencias de ese abandono espantoso», quedando el pensamiento «paralizado, sumido en la contradicción y el desconcierto, caído en una rara esterilidad», y donde «ni la voluntad cuenta ahí por mucho» (325-326). El narrador de la historia dejará constancia de su frustrada tentativa por encontrarle al manuscrito del Indio González Lobo algún sentido: ambos intelectuales, *presos, paralizados* por un mundo en crisis, fallan, pues, en sus esfuerzos, mientras el Ayala *poeta* logra en *El Hechizado* captar artísticamente dicho fallo.

Literatura, crisis, deber, desilusión

En 1945, año en que termina la Segunda Guerra Mundial, y que Ayala ha pasado en Río de Janeiro redactando su *Tratado de sociología*, publicará también nuestro autor dos obras que, aun siendo muy diferentes entre sí, están sin embargo íntimamente relacionadas: el relato *El abrazo* y, con ocasión del segundo centenario de Jovellanos, un largo ensayo dedicado a estudiar su personalidad (*Los Ensayos. Teoría y crítica literaria*). Si, según el narrador de *El Hechizado*, el viejo González Lobo se puso a escribir el «relato del desengaño de sus pretensiones» en un momento de crisis —la «guerra civil» que estalló en Europa a raíz de la muerte del último Habsburgo—, *El abrazo* nos remonta a otra muy anterior guerra civil, la que entronizaría en Castilla a la dinastía de Trastámara tras la muerte de don Pedro I.

«Esta historia de fratricidio —explica el apócrifo prologoísta— intentó primero titularse *Los hermanos* (...): presenta las fuentes naturales de la discordia, tan mezclada al amor en la sangre, y de los impulsos dominadores, es decir, el polo opuesto al orden jurídico y burocrático del Estado.» La continua tensión histórico-social —tan evidente, por lo demás, no sólo en *El Hechizado* sino también en los demás relatos de *Los usurpadores*— entre pasividad y agresividad, orden y desorden, decadencia y renovación, se ve complementada en *El abrazo* por otra bipolarización, de tipo emocional —el amor frente al odio—, que constituye, a su vez, una de las constantes del libro. Según Duarte: «aquella idea de una organización del poder, evacuado ya de la vida que lo erigiera, se opone en significativo contraste con la violencia elemental de *El abrazo*, donde se entreveran los sentimientos de toda una parentela movida por la ambición, los celos, el resentimiento, en fin, las pasiones más crudas».

El abrazo es una narración clave en la composición de *Los usurpadores*. Ahí —dice—, los «deseos imperativos del hombre» se manifestarán «en el barbotar de la sangre misma, calientes, sucios, nauseabundos». Entre los muchos paralelos que ofrece la lucha por el poder en el reinado de don Pedro con los acontecimientos bélicos de que fue testigo personal nuestro autor entre 1936 y 1945, cabe señalar que tanto éstos como aquella contienda medieval representan momentos decisivos de crisis aguda y cambio histórico. Cabe distinguir —dice Ayala en su *Tratado de sociología*— entre «épocas normales» por un lado y, por el otro, «épocas críticas» en que «los equilibrios sociológicos de la estructura de la realidad conducen a desmoronamientos catastróficos de todo el edificio; un solo naipe más, y todo el castillo cae por tierra» (II, 2). En las «épocas críticas» —precisa el sociólogo— los cambios se precipitan y el proceso histórico avanza con mutaciones caleidoscópicas (...). La crisis tiene el efecto de arrastrar a los hombres y ponerlos en medida creciente al margen de los acontecimientos» (II, 1). En sendas épocas de crisis, y pese a su buena voluntad, dedicación y sabiduría, tanto el escritor

Francisco Ayala en sus días, como en los suyos el fiel consejero de Pedro I, don Juan Alfonso —ambos *intelectuales* y avezados testigos de lo que pasaba alrededor suyo— sienten la incapacidad de alterar en lo más mínimo el curso de unos hechos que arrastran a todos consigo.

Tal en su momento Jovellanos. Ciertos aspectos del análisis que, en 1944, hace Ayala de la vida y obra de esta compleja figura dieciochesca complementan —e iluminan— lo dicho hasta aquí, recalcando una vez más la estrecha unidad que existe entre la obra ensayística de nuestro autor y su creación literaria. Para estudiar un personaje histórico, señala Ayala al comenzar su ensayo, una vez cumplida la «tarea» de investigación viene «algo más (...), que incorpora y organiza los resultados del trabajo, haciéndolo fecundo, y es el momento de la pura intuición, que nos entrega de un golpe la individualidad del hombre, y nos hace *conocerlo* en un movimiento que parte de nosotros, del fondo de nuestra alma, y entabla contacto con la suya, a través de los signos que ha dejado impresos en los documentos. Sin eso —observa—, no podemos decir que lo conocemos». Según demostrará en ese estudio suyo, Ayala llegó a sentirse hondamente compenetrado con el alma de su sujeto: «Confieso que si yo no hubiera encontrado la mirada de Jovellanos a través de la balumba de sus escritos y de la suma de sus actos —añade—, no estaría en condiciones de interpretar su personalidad» —palabras éstas que traen a la mente las de un supuesto lector del manuscrito en *El Hechizado*, quien comenta en una carta al narrador: «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 negra mirada del autor del farragoso manuscrito en cuestión representa aquella «sensación» producida por él en el lector «de que algo le hubiera sido escamoteado»; y siendo así, el informe del narrador de *El Hechizado* puede valer como ilustración —por vía negativa— del proceso preconizado en el ensayo sobre Jovellanos, puesto que ahí el deseo que el ficticio lector tiene de compenetrarse a fondo con la personalidad

del Indio queda frustrado por el carácter ambiguo y elusivo de este sujeto. La mirada de Jovellanos, en cambio, no hubiera podido ser más diáfana. Una vez más, y desde otro ángulo, vemos pues confirmadas en la ficción de Francisco Ayala sus ideas teóricas.

Es posible que la relectura, en fecha tan tenebrosa como 1944, de la extensa y variada obra de Jovellanos influyera de manera muy efectiva sobre nuestro autor en aquel momento de su vida. (Queda bien clara desde el comienzo del ensayo, no sólo la admiración sino también la identificación espiritual que siente Ayala con dicha figura.) Acaso hay un eco de esa experiencia en el personaje ficticio de Juan Alfonso de Alburquerque, el viejo consejero del rey don Pedro en *El abrazo*, cuyas rememoraciones al borde del destierro descubren un hondo sentimiento de frustración y de abatido desengaño.

Igual que el educador y político Jovellanos, privilegiado observador en cuanto actor secundario, de las circunstancias en que le tocó vivir, el personaje de Ayala había sido espectador de una serie de hechos fatales que ningún buen consejo bastó a impedir: «las más ruines ocurrencias venían siempre a envenenar el fruto de los mejores deseos»... El ensayo de Ayala sobre el pensador y político dieciochesco, reflejando también quizás algo de las experiencias que él mismo podría evocar a mediados de la década de 1940, se cierra con este emocionante comentario: «¡Terrible cuadro! ¡Impresionante contraste de heroísmo y de infamia en una España cuya armazón crujía y empezaba a quebrarse! Tal fue el espectáculo último reservado a los ojos de un hombre que había puesto su vida y su alma en el empeño de sacar al país de la postración.»

Silencio, impotencia, anhelo, resignación

Dentro de su ubicación en diferentes etapas del pasado español, los restantes relatos de *Los usurpadores* ofrecerán una imagen distante, a veces con valor alegórico, del momento actual vivido por el autor. Son «ejemplos» que ilustran en el plano de la creación literaria ideas enunciadas

tanto en su *Tratado de sociología* como en su importante ensayo «Libertad y tecnología» (1948) (recogido en *El escritor en su siglo*), poco posterior al final de la Segunda Guerra Mundial. Ayala llegaba ahí a la conclusión, confirmada todavía retrospectivamente el año 1984 en el prólogo a una nueva edición del *Tratado* (1984), de que, a causa de la rivalidad entre las dos nuevas superpotencias, se había consolidado en el planeta un «estado de marasmo» y de «desconcierto», estado que, según yo entiendo, encuentra expresión poética en las dos siguientes narraciones de *Los usurpadores*, cuyo tono —más bien apagado en la primera, rayando en lo melancólico en la segunda— contrasta con el vigor desesperado de *El abrazo*.

Entre la materia histórica de este relato y la de *El Doliente* se da —es coincidencia única en todo el libro— una cierta proximidad cronológica: el protagonista, Enrique III, era en efecto nieto del usurpador que, gracias a la ayuda extranjera, arrebató el trono a don Pedro I, poniendo término así a una guerra fratricida cuyo paralelismo con la que agitó y debilitó a su país durante la vida del autor quedó apuntado ya. Según el prólogo a *Los usurpadores*, la «frustración» que refleja la historia de este rey «proviene de la fragilidad del apoyo que a los deseos imperativos del hombre presta su flaca naturaleza». ¿Sería muy arriesgado preguntarse si el sentimiento de frustración que impregna estas narraciones no reflejará en alguna manera la que probablemente sintiese su autor al tener que abandonar en 1946 las razonables expectativas de un restablecimiento democrático en España?

Para ahondar nuestra comprensión de *El Doliente*, abriendo camino al relato que le sigue en el orden cronológico de composición, *Los impostores* (1947), debemos recordar el ambiente de aquellos años de la posguerra, tanto española como mundial, cuando Ayala toma conciencia, según consignará en el ya citado prólogo tardío a su *Sociología*, de que no se estaban dando los «pasos indispensables» para llegar a «una ordenación racional de las estructuras básicas de la convivencia humana». En cuanto al futuro de España, quedó bien claro enseguida que, contra las espe-

ranzas abrigadas por muchos exiliados —y no exiliados— republicanos, las potencias vencedoras en la conflagración consolidaban el gobierno de Franco. Esa impresión de desanimada parálisis es la que domina en la historia de *El Doliente*, apenas alterada ahí por algún espasmódico y vano intento de recuperación. El rey Enrique III, tan «hechizado» según Duarte como los demás personajes del libro, *adolece* como ellos «de la debilidad común a la condición humana». Aun cuando se propone tomar las decisiones encaminadas a acabar con el desorden en que el reino había caído, su enfermedad —aquella «invalidez física (que) envidia la fortaleza del hermano de leche, mentalmente inválido»— le impide ser «capaz de ejercer el poder real en Castilla». Dentro de este abatimiento, pobreza y desconcierto político surgirá la pugna patética entre los seguidores —más o menos leales— del poder legítimo, representado por el monarca, y los que pudiéramos llamar «poderes fácticos» capitaneados por un obispo, situación que, inevitablemente —dicho sea entre paréntesis—, hace recordar la coalición rebelde entre la Iglesia y las clases pudientes en la guerra civil del siglo actual.

En efecto, el relato presenta las relaciones tensas entre grupos sociales que Ayala describe en su *Tratado*: «Contemplada la clase dominante por el resto de la sociedad», había escrito ahí, sus miembros son «*personas representativas*»: desempeñan frente al público un papel semejante al de los actores en el teatro. «Unos y otros coinciden en la misma sala de espectáculos y participan en el sentido de la representación», llegando los espectadores a conocer también «su vida privada», y a «escudriñar en los rincones más íntimos de su conducta» (I, 2). Una ilustración de ello se encuentra en las escenas y diálogos de cocina y establo que contiene *El Doliente*. Por lo demás, tanto el suntuoso banquete ofrecido por el obispo a los grandes señores como el dramático engaño urdido, en un momento de efímera energía, por el rey enfermo para hacer valer su supremacía, constituyen representaciones cuya teatralidad queda subrayada por la inclusión del punto de vista de los espectadores de la clase humilde, forzosamente pasiva: el de los criados.

Con *Los impostores* (1947) regresamos a la época de la Contrarreforma, en un episodio que envuelve a Portugal. Hablando del *hechizo* del poder, observa el prologuista: «el Pastelero de Madrigal queda hechizado —y no se olvide que su madre comparece como una bruja: es traída en volandas, arrebuja en su manto de viuda—, queda hechizado formalmente al recibir en el cuenco de sus manos el oro con los sellos reales; pero ¿no lo estaba a su vez el demoníaco rey don Sebastián, arrastrado a tan locas empresas?». El «impulso para imponerse y dominar», que conduce a la autodestrucción —comenta Duarte— prevalece en este relato «aun cuando aquí el ansia no sea frustrada por obra de la propia violencia, sino por virtud de una justicia superior». En *Los impostores* el *representante* de esta «justicia superior» —entiéndase la divina, ya que la *legítima*, recién asumida por Felipe II de España, estará representada por los «oficiales de justicia» que prenden al supuesto impostor— es una figura tan ambigua como todo lo que ocurre en la narración. Se trata de otro *intelectual*, el viejo fray Miguel de los Santos, «predicador de príncipes», antiguo confesor del rey don Sebastián y «promotor actual» de la causa del pretendiente protagonista, personaje aquel cuyo papel, por contraste con el desempeñado en *El abrazo* por don Juan Alfonso de Alburquerque, resulta sospechoso. En esta obra, todo es teatro: los tres personajes principales están desempeñando papeles, primero cada uno frente a otro; luego, en el caso del pretendiente, el impostor ante un grupo más amplio: el de los caballeros portugueses; y, en la última escena de la plaza mayor —a donde aquél es conducido «cual máscara solemne en las apreturas de un carnaval»—, ante todo el pueblo. La última imagen de su cadáver, «colgando de la horca», es la de un «flojo muñeco de trapo». De repente, todo se disuelve delante de nuestros ojos: «hubiérase dicho —observa el narrador al final— que la escena toda no había sido otra cosa que una mala broma de cómicos lugareños».

Los impostores marca un hito importante en el desarrollo artístico del libro. El autor de *Los usurpadores* va desentendiéndose poco a poco del simbolismo que pueda cifrarse

en las tramas históricas utilizadas por él, para concentrarse más en el análisis del alma humana, una tendencia que, anunciada ya en *El Doliente*, predominará después en las *novelle* de otro libro: *La cabeza del cordero*. Este camino hacia la interioridad, insinuado ya en *El Hechizado* —donde, sin embargo, se ha eludido intencionalmente el retrato psíquico de este personaje— debe referirnos otra vez a la *Sociología*, donde leemos la siguiente observación: «Uno de los temas perennes, inagotables y, por radicales, eternos de la creación poética —de la literatura en general— está constituido por ese momento precioso, único, en que por primera vez se enfrentan dos seres humanos» (I, 2). Tanto el contacto humano inicial como el reencuentro tardío al cabo de los años —recuérdese, por ejemplo, el de Pedro I con su hermano don Fadrique— son tema recurrente en *Los usurpadores*, y aun en toda la obra narrativa de Ayala; pero es en *Los impostores* donde este tema, junto con el de la representación de papeles y con el de la teatralidad del entremetido social, alcanza mayor relevancia.

En la primera confrontación de dos desconocidos —escribe el sociólogo— «se prescinde de todo elemento de la personalidad íntima para dejar que, por lo pronto, actúen en la relación los criterios sociales, remitiéndose con ello ambas partes al terreno firme de un ordenamiento objetivo: el orden social a que ambas pertenecen, sustentado en la estructura de la sociedad entera. De él dimana el sistema de normas que rige la relación entre las distintas posiciones». Finalmente, señala Ayala que «en lo esencial la clase es una forma activa del “nosotros”», cuya conciencia «aisla al grupo de que formamos parte trazando una divisoria entre nosotros y los demás», para concluir que la «conciencia de la comunidad de vida y de destino es lo que mantiene a cada clase social apretada en sí, coherente» (I, 2), añadiendo, como una última advertencia contra el «lamentable espectáculo» del que procura penetrar, desde fuera, en una comunidad no suya: «¿Quién no ha tropezado alguna vez con esos casos penosos en que una anomalía cualquiera de la psique, manía de grandezas o espíritu *impostor* (cursiva mía), conduce a determinadas individualidades hacia for-

mas del mimetismo social, a la simulación del *status* de determinada clase y, lo que más importa, a la convicción subjetiva de pertenecer a ella?»

En *Los impostores*, para evitar que el pretendiente al trono se manifieste directamente ante el lector, su primer encuentro, tras una larga «peregrinación que fue su penitencia», con el antiguo confesor del rey, da lugar a un monólogo —un «discurso barroco»— por parte de este último, discurso que, además de cumplir misión informativa, contiene una especie de indirecta *educatio principis*, comparable en cierto modo a los consejos dados al joven rey don Pedro por don Juan Alfonso al comienzo de *El abrazo*. La falta de respuesta a este discurso es una técnica que el autor emplea para intensificar la incertidumbre del lector acerca de la identidad del sospechoso personaje. La primera entrevista de éste con doña Ana de Austria, promovida por fray Miguel, es una ilustración cabal del proceso descrito en el *Tratado de sociología*: ambos interlocutores se miden, primero con la vista, luego por el intercambio de palabras, conscientes de que la condición regia y aun la nobleza del recién llegado se encuentra en duda. En una tercera conversación, aquella misma mañana, entre una acongojada doña Ana y el confesor, se discurre sobre lo que procede hacer en el caso. Las reiteradas vacilaciones de esta señora —único personaje que abiertamente pone en tela de juicio ante el lector la posible legitimidad del pretendiente— hacen resaltar aún más el dramatismo de la situación, que en efecto reviste ante los lectores un marcado carácter teatral.

Quizá no parezca demasiado aventurado ligar la elección que el autor ha hecho aquí de la historia del Pastelero de Madrigal con sus personales vivencias del exilio. Ese episodio histórico pertenece a un momento de tensión entre los dos Estados ibéricos, en que la legitimidad del poder era disputada; y tal vez nos atreveríamos a comparar en cierto modo la situación de los portugueses de aquel entonces con la que en el último lustro de los años 40 existía entre los españoles, cuando los exiliados republicanos, que en Hispanoamérica habían esperado recuperar la libertad

para su país, veían alejarse ilusiones tales. De ahí acaso el tono de melancolía, de añoranza de un bien definitivamente perdido, en la narración que comentamos. También este «sebastianismo» español era, por supuesto, pura fantasía del deseo. La España de la posguerra ya no es la añorada; es ya otra, y los emigrados que siguen viviendo de la nostalgia no quieren aceptar la realidad. También desde este punto de vista anticipa *Los impostores* a los relatos de *La cabeza del cordero*.

Confesión y encubrimiento

Según esta última lectura de *Los impostores*, en la que lo lusitano cubriría al español exiliado, el retrato ficcionalizado en el relato siguiente, *San Juan de Dios*, de un portugués que había de descubrir en Granada su «vocación de santo» nos lleva a una España —la que vio completar la Reconquista— cuyo paralelo sería la que en los años 40 del siglo actual empieza a recuperarse de una larga guerra y padece las secuelas de los pasados enfrentamientos. Sobre este panorama tiene lugar la conversión, enloquecimiento, resignación cristiana y consiguiente dedicación a la caridad por parte de Juan de Dios, quien —como fray Miguel de los Santos— actuará de mediador, aunque —a diferencia de éste— un mediador auténticamente espiritual, entre los demás personajes del relato, todos ellos aquí ficticios. En él encontramos la respuesta final de nuestro autor a su propia situación vital: tras haber puesto de relieve la inutilidad de los consejos y esfuerzos del derrotado don Juan Alfonso, y de las fútiles manipulaciones de fray Miguel, llegamos, por fin, a una actitud de «renuncia al mundo» que, según el prologuista, lejos de ser, como en *La campana de Huesca*, «mera flojedad y piedad falsa, en *San Juan de Dios* es caridad ardiente». Se ha cerrado, pues, el círculo cronológico de *Los usurpadores*. Con su personaje del santo portugués regresa simbólicamente el emigrado escritor granadino a su ciudad natal. Sólo la realidad física de ésta y la figura del santo (no los hechos concretos referidos) tienen ahí

veracidad histórica. Lo importante del relato es la *opción ética* que cada situación vital le plantea al ser humano, libre como es de elegir entre el bien y el mal.

Con la excepción de doña Elvira, «sin otro pecado —dice su criado Antón— que su hermosura», la conducta de los personajes oscila entre esos términos. La elección constituye responsabilidad individual de cada uno. No se trata ahora de *usurpación* en el plano político; la guerra ha terminado ya. Y sin embargo, también aquí el «impulso para imponerse y dominar conduce —según Duarte—, ciego, hacia la propia destrucción». Como en *El abrazo*, observa éste, *San Juan de Dios* «hubiera podido llamarse también *Los hermanos*», añadiendo que piensa él que «con mejor título, pues se trata ahí, al mismo tiempo, de hermanos en la sangre y hermanos del instituto de San Juan de Dios». Tanto el apellido de estos parientes rivales como su autopunición y final *hermandad* cordial revisten un fuerte carácter paradigmático, en ningún momento exento, sin embargo, de profunda verdad humana. Mediante una serie de encuentros y reencuentros, de errores y rectificaciones, el hombre —no ya en cuanto miembro de un bando, sino en su propia soledad moral— cumple, tropezando, su destino individual. Algunos, «escarmentados, desengañados o advertidos» —como ciertos personajes de *San Juan de Dios*, tras la peste que arrasó a Granada y se llevó consigo a doña Elvira— terminan por aprender; la mayor parte de las gentes, sin embargo, sienten, como aquella ciudad, «más desolación que arrepentimiento». El «progreso moral» colectivo, ha escrito el autor en «Libertad y tecnología», no existe: «Si las variaciones históricas —dice ahí— alteran los contenidos concretos de la norma moral, la decisión frente a ella, la elección entre el bien y el mal, es y será siempre cuestión del individuo.»

La lectura cronológica que se ha llevado a cabo hasta aquí de las seis narraciones que componen la primera edición de *Los usurpadores* sugiere que su contenido histórico refleja, también, las experiencias y preocupaciones de su autor, llegando a constituir, desde ese punto de vista, una especie de guía autobiográfica interior suya. De haber reu-

nido en el volumen los relatos según el orden de su composición original, quizá esta inflexión personal hubiera resultado más evidente. Pero Ayala —hombre sumamente cauto— nunca ha sido partidario de exhibir su intimidad. La ordenación definitiva que dio a los seis relatos los coloca en nueva perspectiva, creando un conjunto artístico inédito. El autor se aleja así un paso más, escondiéndose tras la máscara del apócrifo prologuista cuyas interpretaciones y juicios hemos venido citando a lo largo de estas páginas. La nacionalidad portuguesa de este supuesto *amigo* suyo vincula en tal aspecto esa última obra de ficción —pues, en realidad, no es otra cosa el Prólogo— con las dos cronológicamente anteriores, mientras que al ser caracterizado como «periodista y archivero» se le relaciona a su vez con las ocupaciones de Ayala en Buenos Aires, a las que aludirá él luego en sus *Recuerdos y olvidos*. El exiliado autor se cubre bajo la *persona* de un erudito coimbrano, cuyo trabajo está fechado el mismo año que las cuatro *novelle* que van a componer en seguida la primera edición de *La cabeza del cordero*, sirviendo así de puente hacia lo coetáneo en la acción de éstos.

El archivero y periodista resulta ser, así, un impostor que usurpa la personalidad de su creador al propio Ayala. La firma «F. de Paula A. G. Duarte» cubre una identidad diversificada en tres: la del autor de invenciones, inventor de los seis relatos; la del ensayista, cuyas ideas, según se ha visto, constituyen una especie de subtexto inspirador de estas ficciones; y, por último, la del sujeto humano: un español que se gana la vida como puede en Argentina dentro de las aflictivas circunstancias de exilio político y de la crisis internacional de aquel momento. El haber envuelto este su primer libro de ficción tras de la guerra civil en tantas capas de difícil —si no casi imposible— penetración fue, insisto, una decisión meditada, ya que Francisco Ayala, persona sumamente reservada, guarda con sigilo su intimidad. Sin embargo, dará testimonio de su aguda conciencia de la situación en el ensayo titulado «Para quién escribimos nosotros» (1948) (recogido en *El escritor en su siglo*), meditación clave, anticipada ya en «La responsabili-

dad de la inteligencia» (*Razón del mundo*). Trata el difícil problema del destinatario del escritor español exiliado. «Una vez agotadas las posibilidades del tema “España” —dice, refiriéndose al escritor libre—: su ser y su destino, ¿de qué hablará y para quién?» Según ocurría en el prólogo a *Los usurpadores*, este escrito encubre bajo su racional objetividad sentimientos personales: palpita en él una honda angustia existencial que en el futuro transformará el autor en rasgos de amargo humor. Subrayando «la universalidad simbolizada por España en la hora de la guerra civil», observa que «bien mirado, *todos los escritores viven hoy en exilio, dondequiera que vivan*». Da por aceptada pues, la situación actual: «si hay una llamada España peregrina —escribe— es, precisamente, porque hay una España cautiva»; ambas, «la fugitiva de sí misma y la aherrojada en sí, se anhelan recíprocamente, víctimas de un mismo destino».

El antes y el después, lo eludido y lo añadido

El prologuista de *Los usurpadores* omite por completo en su análisis el texto final del libro, una especie de epílogo lírico titulado *Diálogo de los muertos*, cuya composición —está fechado en 1939— precede en unos cuatro años a la de *La campana de Huesca*. ¿Por qué no lo menciona siquiera? En parte, seguramente, por su distinta índole: el *Diálogo*, sin hilo argumental ni ambientación histórica, capta aquella «carne doliente de ese mundo flagelado»; aquel «dolor horrible de las masas, precipitadas unas contra otras»... («La responsabilidad de la inteligencia»). Si los seis relatos de *Los usurpadores* constituyen la respuesta *poética* —si bien indirecta, bajo la forma de «ejemplos» basados en la historia— a esta situación, el *Diálogo de los muertos*, a su vez, es el *angustiado grito* original que brota del alma del autor, uniéndose así al *lamento* de la *lastimada humanidad*. En efecto, la serie de preguntas retóricas con que, en *Razón del mundo*, concluye Ayala su discusión de «La intelectualidad», recuerda las enunciadas en el *Diálogo*. El prologuista hace caso omiso de este texto —sugiero— precisamente por la íntima y

dolorosa relación que guarda con la intimidad de su *amigo* el autor. El *Diálogo de los muertos*, personalísimo lamento por la afligida condición humana —aun cuando puesto al final del libro—, es el punto de arranque creativo para el ciclo de *Los usurpadores*, anticipando el tema de la responsabilidad individual frente al bien y al mal, del arrepentimiento y perdón, y el hondo sentimiento humano de *San Juan de Dios*, que fue el relato más tardío de los que componen el libro. El *Diálogo* cierra así el círculo.

En cambio, a *El inquisidor*, fechado en 1950 e incluido en ediciones posteriores, sí se refiere Ayala —y ahora no bajo una firma disfrazada, sino bajo las iniciales «F. A.»— en la posdata al prólogo. ¿A qué responde este relato añadido que —dentro de la producción literaria de nuestro autor— pertenece evidentemente al «ciclo» de *Los usurpadores*? Para buscar respuesta a esta pregunta conviene tener en cuenta, además del texto mismo, las circunstancias históricas de la época y las específicas del autor, tanto como el imprescindible autoanálisis posterior contenido en su «Carta literaria a H. Rodríguez Alcalá». Ante todo, recordemos lo que tiene en común este relato con las demás narraciones del libro: su estilo, tan elogiado por dicho crítico, es, en efecto, «noble»; la acción tiene lugar en el pasado español, y consiste en una serie de enfrentamientos individuales; hay más de un personaje observador; aparecen los temas de la educación, del papel de la inteligencia y de la decisión personal entre el bien y el mal; y, por último, se caracteriza el texto desde el punto de vista formal por las notas de laberíntico y ambiguo.

Veamos, ahora, algunas de las diferencias. El relato, que no tiene por protagonista ningún personaje histórico concreto, está ubicado en una época y lugar tampoco muy precisados: hacia finales del siglo xv en una «pequeña ciudad de la meseta castellana». El antiguo Gran Rabino, ahora obispo de esa diócesis cristiana, ni siquiera tiene nombre, lo cual subraya su carácter arquetípico: el problema del converso —tanto en el aspecto de falso como fanático cristiano nuevo— es fundamental al relato. Otros personajes llevan nombres simbólicos que remiten, siquiera más

o menos remotamente, a la historia sagrada: Rebeca —el de la difunta mujer del obispo— recuerda a la esposa del patriarca Isaac, el hijo de Abraham salvado del sacrificio en el último momento; Marta, la hija del Inquisidor, recuerda a la hermana de Lázaro, resucitado por Cristo; y el nombre del Dr. Bartolomé Pérez, cristiano viejo y preceptor de Marta, podrá traer a la mente el martirio del santo que murió desollado. Los enfrentamientos, están presentados todos ellos —con la excepción del dramático final— desde el punto de vista del obispo, cuyo enfoque tuerce consciente o inconscientemente la realidad, deformándola. Contra la caritativa doctrina predicada y practicada por el «sabio y sencillo» Dr. Pérez, se yergue la defendida con intolerancia por el —tanto física como simbólicamente— miope padre de Marta. Y el resultado desolador es que —al contrario de *San Juan de Dios*— aquí no hay escarmiento alguno: el mal termina por prevalecer contra la niña y su preceptor.

El Inquisidor nos coloca ante el espectáculo del debate entre los dos «estilos mentales» descritos por Ayala en «La responsabilidad de la inteligencia»: el «*obscurantismo*» frente al «*iluminismo*». Al hablar en *Razón del mundo* de «La perspectiva hispánica», había contrastado la «angustia de sentirse escindido en la entraña misma del ser» y la «insatisfactoria parcialidad» de la actitud del ortodoxo y del disidente —recuérdese la contraposición *poetizada* en el *Diálogo de los muertos*— con la «inaceptable superficialidad» que representa el haber reducido la cuestión del *erasmismo* a un «simple conflicto de la conciencia individual de los españoles *modernos* con las instituciones oficiales que la oprimen exterior y mecánicamente, y de las que sería abominable prototipo la Inquisición», observando, en una nota al pie de página: «La Inquisición ha polarizado una fortísima actitud emotiva que hace casi imposible referirse a ella en términos de objetividad. Su nombre ha llegado a constituirse en definición de uno de los más agudos matices del horror, y no hay manera de librarlo de la carga afectiva que sobre él pesa. Sin embargo —añade—, ni los procedimientos de la Inquisición eran especialmente crueles y te-

nebrosos en su tiempo, ni hay en toda su historia nada que alcance a las tenebrosas crueldades de que es testigo impasible el nuestro.» Quizá por ofrecer, en su implacable crueldad y fanatismo, un espejo moral de la época contemporánea se le ocurriera a Ayala centrar este postrer y tardío relato del libro alrededor de un episodio *inquisitorial*. En esta compleja narración, tejida con recuerdos, sueños y subconscientes fantasías, el lector —al que se le impide descartarla como meramente histórica— se encuentra implicado a fondo en la dialéctica vital que refleja: *El inquisidor* le coloca frente a un remoto espejo de la actualidad.

La visión del autor sobre la condición humana se mantiene, y ello le permitió incorporar este «fruto tardío» a *Los usurpadores*. Sin embargo, el relato difiere en algo importante de los demás que componían el volumen. ¿Responderá esta diferencia a circunstancias históricas del momento? Hastiado ya de la demagogia peronista en Argentina y buscando un clima de libertad, Ayala se ha trasladado —no sin tener que superar, según cuenta en *Recuerdos y olvidos*, «las dificultades que el sistema de cuotas presentaba, complicadas y acentuadas en aquel periodo por causa de la histeria maccartista»— a Puerto Rico, desde donde presenciaria el comienzo de la persecución —auténtica caza de brujas en Estados Unidos— por el *inquisitorial* senador McCarthy de los intelectuales izquierdistas. Es bien posible —creo yo— que este último «fruto» de *Los usurpadores* fuese precipitado por ese ambiente de acoso de comienzos de los años 50 en el país mismo donde había buscado refugio. El final del relato no podría haber sido más desolador: una hija llevada —como el bíblico Isaac— al sacrificio por un padre que implora, al decidirlo: «¡Asísteme, Padre Abraham!... Trece años más tarde, refiriéndose a la censura que le había dirigido Rodríguez Alcalá, observaría nuestro autor en su «Carta abierta»:

Usted mismo, en efecto, afirma (...) que en *El Inquisidor* hay visión —dice— «en más de un sentido. Allí está España. Y la Alemania nazi. Y la Rusia soviética o la China del gordo Mao». En verdad, todo lector atento de *Los usurpadores* se ha

dado cuenta en seguida de que ahí no se trata la materia histórica como lo «extraño-distante», de que cuando se reelabora ahí la figura del rey don Pedro y de don Enrique el Doliente, o el episodio del pastelero de Madrigal, se está aludiendo con toda intención a la experiencia contemporánea.

Toda la creación literaria de Ayala pretende —según lo ejemplifica de un modo magistral *El Inquisidor* tanto como, en la década siguiente, sus obras amargamente cómicas— que el lector escrute el abismo de la propia conciencia, o sea, que se vea a sí mismo en «el fondo del vaso». ¿Para quién escribe Francisco Ayala? Para la humanidad esencial.

III. «LOS USURPADORES» Y SUS NOVELAS (SIN BARAJAR): ANÁLISIS DEL CONJUNTO

Según se ha venido mostrando, existe en la obra de Francisco Ayala una profunda unidad de pensamiento que se revela, en sus invenciones de ficción, a través de un narrador eminentemente consciente. Aunque, como ocurre siempre en el caso de los grandes escritores, puede haber —y desde luego hay— niveles de significación extraídos del subconsciente¹, el autor de *Los usurpadores* —a diferencia de creadores fundamentalmente intuitivos— escribe con pleno conocimiento de lo que en cada texto se propone. De ahí su tantas veces celebrada *lucidez*, así como la sensación que da toda narración suya de que no sobra en su texto ni una sola palabra. Tanto la voluntad de estilo como la congruencia intelectual otorgan a su obra esa trabada unidad estética y espiritual que, en *Los usurpadores*, hemos podido observar al marcar el paralelismo histórico-social entre diversos momentos del pasado y la época contemporánea. Su mensaje ético —el de la posibilidad individual de redención— tiene alcance universal. Lejos de predicar, el escritor deja que sus lectores alcancen sus pro-

¹ Véase, por ejemplo «Un texto y su interpretación: “Incidente” y “La invención literaria”», en *El tiempo y yo*.

pías conclusiones ante el espectáculo de la humanidad. Se comprende bien su admiración hacia Shakespeare, el gran conocedor del alma humana en todos sus aspectos, autor no sólo de tragedias y comedias sino también de dramas históricos cuyos protagonistas, como los de *Los usurpadores*, asumen con clara decisión el papel que les ha tocado desempeñar en el *escenario* del mundo. La dignidad esencial del ser humano y su responsabilidad frente a la vida son temas que nuestro prosista español comparte con el gran dramaturgo isabelino.

Su otra deuda literaria fundamental es con el no menos grande contemporáneo de Shakespeare, sobre quien ha publicado Ayala estudios considerados fundamentales: Miguel de Cervantes. La herencia cervantina en *Los usurpadores*, señalada ya tanto por el propio autor como por varios críticos, se muestra con toda claridad en el prólogo, autoirónico juego literario que recuerda el de la primera parte del *Quijote* y que, al no haber sido entendido como tal, ha dejado a más de un lector —incluso a algún comentarista— sumido en la perplejidad. El apócrifo Duarte presenta sus opiniones con cierta displicencia, que podría desanimar a más de un lector ingenuo², pues este texto interpone una especie de barrera erudita que dificulta y aleja lo que se propone introducir. Por supuesto, la complejidad cervantina, ahí tan manifiesta, se encuentra por igual en el conjunto de la obra.

La distribución de su contenido en el volumen encabezado por el prólogo es lo que le presta unidad —según nos proponemos mostrar más adelante— y justifica el título común de *Los usurpadores*: en cuanto marco de una serie de relatos independientes, les otorga un significado que trasciende a la particularidad de cada uno de ellos. Al recopilar y ordenar los diversos textos bajo ese título general, subraya el autor la unidad ideológica que el Prólogo descri-

² Por ser así, y por creer que el público norteamericano no apreciaría de inmediato la broma, en mi traducción al inglés de *Los usurpadores* decidieron los editores colocar este comentario al final del libro, bajo el título, no de «Prólogo» sino de «Explicación».

be. Pero conviene tener en cuenta —según advierte Duarte— que las piezas están relacionadas, tanto entre sí como con la idea central del poder en cuanto usurpación. Consienten, pues, «ser barajadas, ordenadas y reagrupadas, como una mano de naipes, en conexiones varias», lo cual otorga a la obra una mayor complejidad, a la que podría añadirse todavía la relación complementaria que se da entre *Los usurpadores* y el subsiguiente libro de narraciones, *La cabeza del cordero...*

Pese a la claridad de su mensaje intelectual y de su trabada organización, *Los usurpadores* sigue siendo, sin embargo, una obra sumamente enigmática, que permite ser estudiada *barajándola* desde varias perspectivas, y ofreciendo así una pluridad de posibles interpretaciones. Pero por lo pronto debemos atenernos aquí a comentar el libro tal como su contenido viene distribuido desde la segunda edición.

El Prólogo: primera y última usurpación del libro

Este complejo texto que, al ir firmado por un personaje apócrifo, finge *usurpar* ya la palabra del propio Ayala, se presta a diversas lecturas: una literal; otra en cuanto irónico *divertimento* literario; y una tercera que, al armonizar las dos anteriores, lo encaja orgánicamente en el conjunto del volumen. En efecto, hay en el prólogo una honda trabazón de fondo y forma; se reflejan en él los temas y técnicas literarios que caracterizarán tanto los relatos particulares como el libro en su conjunto, tales, por ejemplo, la traidora *amistad* que subyace en el desdoblamiento entre prologuista y autor; la invocación de la tradición literaria, insistiendo sobre la recurrencia en el tiempo; y un ritmo y estructura básicamente circulares, giratorios, que refuerzan no sólo esa idea de recurrencia sino también la de un vacío central.

Ante todo, la actitud de solapada duplicidad del prologuista frente a su *amigo* el autor contribuye poderosamente al efecto engañoso del prólogo. Este *usurpador* que es ficti-

cio prologuista actúa como una especie de *hermano* traicionero del autor. Es ciudadano de un país vecino al del exiliado autor, e igual que éste, privado a la fecha de libertades; país que, por otra parte, en la época de *Los impostores* había estado sometido a la corona de España. La única arma que puede esgrimir el prologuista (y esto le asimila al memorialista de *El Hechizado*) será la pluma. Duarte, un *impostor*, usa del poder *usurpado* para minar al escritor que ha confiado en él. A través de su escrito revela un deseo de imponerse, de *dominar* al autor, quizá con la *invalidéz* creadora típica del erudito crítico. En su presentación del libro evidenciará además un importante rasgo estilístico señalado por él en los restantes textos: el de la *adecuación del lenguaje*.

Las primeras palabras del prólogo colocan a su supuesto autor dentro de una tradición literaria («No es ésta la primera vez que un escritor ya reputado encarga a otro»...); y en lo sucesivo diferenciará finamente la *explotación* que Ayala hace de los materiales históricos en *Los usurpadores* de la hecha antes por escritores españoles previos. Señala la reiteración de temas intercambiables. Lo recurrente de la condición humana está sugerido en la utilización por Ayala de *ejemplos* del pasado en lugar de retratar los *excesos* de su propia experiencia: el impulso dinámico del hombre le lleva a usurpar el poder al prójimo, siendo ello un rasgo de la condición natural humana.

La palabra *ciclo* empleada por él cubre no sólo la eterna repetición de la naturaleza sino también la ordenación definitiva por el autor de los textos que componen *Los usurpadores*. En efecto, existe en el libro un movimiento repetitivo que da la sensación, no tanto de recurrencia temporal como de un círculo irrompible cuyo centro ejerce una misteriosa atracción sobre cuanto gira alrededor suyo. Este movimiento en torno a un punto central se percibe ya en el contenido mismo del prólogo tanto como en su estructura —que anticipan, dicho sea de paso, los del volumen total. El eje de la rueda está designado en el comentario a *El Hechizado* como el poder, que en este relato aparece como *muerto y hueco*, una idea que a su vez queda reforzada

por su forma laberíntica. El prologuista utiliza asimismo una imagen circular para describir el «tema central» de los relatos: «Todos ellos *giran* —dice—, cada cual según su *órbita*, alrededor de ese hecho terrible y cotidiano» (bastardillas mías). De hecho la estructura del prólogo resulta tan laberíntica como la del conjunto de *Los usurpadores*: de ahí las diversas posibilidades de yuxtaposición —o bien, de recíproco reflejo— que ofrece cualquier nueva ordenación que se haga *barajando* las piezas del libro.

«*San Juan de Dios*»: *El triunfo de la caridad*

Esta primera narración de *Los usurpadores*, sin duda alguna la más íntima e intensamente conmovedora del libro, no sólo contrasta con el tono seco, pseudo-erudito, del prólogo, sino que anticipa, tanto en la vibración de su lenguaje como en su contenido, la última —y también personalísima— pieza del volumen, el *Diálogo de los muertos*, creándose así una especie de marco lírico meditativo alrededor de los demás *ejemplos* del libro. Inspirada en un antiguo cuadro de familia, que sirve como punto de partida real para un relato imaginario sobre la vida de este santo tan venerado en su ciudad natal, cuenta el autor una historia de trágica rivalidad y de posterior salvación espiritual por virtud de la «caridad ardiente», vivida por dos caballeros granadinos.

El texto, dividido en seis apartados, es a su vez también circular, ya que empieza y termina con referencia al cuadro —real— que pinta la muerte del santo. El primero de estos apartados, donde se anuncia el tema, constituye una introducción actual a la acción ficticia, mientras que el último, donde se juntan los tres motivos principales de la narración —el cuadro mencionado, la santidad de Juan de Dios y el desarrollo argumental—, constituye un epílogo. En los apartados centrales, habiendo encontrado Juan de Dios su «vocación de santo», se cuenta un «pasaje de esa santa vida» —la infeliz historia de don Felipe y don Fernando Amor, enamorados ambos de la hermosa y caritati-

va doña Elvira, así como la muerte de esta dama. El narrador se va alejando de su fuente inmediata de inspiración —el cuadro doméstico— para tejer, tal como lo hacen los fabuladores antiguos, una ficción cuya creciente veracidad humana termina por superponerse a la autenticidad de aquella fuente.

El párrafo introductorio había terminado estableciendo una asociación entre el propósito *edificante* del desconocido autor de la pintura y el del actual relato, que ha de desplegarse ante los ojos de nuestra imaginación. La referencia que contiene a recientes «acontecimientos memorables, imprevistas mutaciones y experiencias horribles» ha remitido a las circunstancias personales del autor aludidas en el prólogo, mientras que el retroceso a un pasado remoto abrirá camino a la narración central. Gran parte de la fuerza emocional del relato proviene del uso de un narrador muy personalizado, produciendo en el lector una sensación de intimidad. Esta voz *autobiográfica* anticipa la voz rememorativa adoptada por Ayala, décadas después, en la segunda parte de *El jardín de las delicias* y, sobre todo, en *Recuerdos y olvidos*. En el primer tomo de este libro de memorias, titulado «Del paraíso al destierro», Ayala nos proporciona por cierto información suplementaria acerca del cuadro de San Juan de Dios y de otras circunstancias quizá pertinentes³.

³ En el capítulo titulado «Sentimientos y emociones», tras referirse a «Nuestro jardín», de *El jardín de las delicias*, dice lo siguiente:

No era ese el primer relato mío que arrancaba de uno de los cuadros colgados en las paredes de mi casa natal. Muchos años antes de escribirlo había publicado ya una novelita, *San Juan de Dios*, donde la figura del santo se levanta para recobrar vida imaginaria desde un lienzo perteneciente a nuestra colección de cuadros antiguos. Mi madre sentía particular veneración hacia ese santo, fundador de una comunidad hospitalaria en Granada; veneración que era un eco ampliado del respeto tenido por mi abuelo —ella me lo explicó más de una vez— hacia esos hermanos de San Juan de Dios que tan caritativamente asistían a los desvalidos enfermos. Aunque él no era creyente, admiraba la abnegación cristiana de esos hombres, tanto como la de unas monjas, las Hermanitas de los Pobres, a quienes igualmente favorecía y a cuyos asilados prestaba, por supuesto, su

El segundo apartado, que narra la conversión de Juan de Dios, destaca el elemento de oralidad, reforzado por la impresionante descripción de la voz del predicador Juan de Ávila y de las repetidas autoacusaciones en la confesión pública del futuro santo. En este apartado, como en los que siguen, la palabra —apasionada, violenta— adquiere una enorme fuerza expresiva de convicción, sin que haya todavía efectiva comunicación racional —o entendimiento— entre los seres humanos implicados. Al contrario, la violencia misma implícita en la palabra de los personajes introduce ya la tónica de una relación fraticida —y autodestructiva— en aquella Granada (símbolo, por cierto, de España entera y aún del resto del mundo). En efecto, la violencia que, «sofocada aún su furia, resollaba y gruñía en todos los rincones», está descrita como si fuera, ella misma, una especie de dragón —el mal—, cuyo contrario, el bien, deberá irrumpir y resplandecer a través de las tinieblas del relato por virtud de la caridad. Todos los contrastes sugeridos aquí —noche/día, oscuridad/luz, fuego/agua, dormir/despertar, riqueza/pobreza, agresión/resignación, muerte/vida— serán motivos que se desarrollarán en lo sucesivo.

Los tres apartados siguientes constituyen el núcleo novelesco del texto. Aquí el protagonismo de Juan de Dios será sobre todo de carácter espiritual. El desplazamiento del eje argumental hacia el conflicto de los dos caballeros, tan secretamente enlazado con la actuación del *santo mendi-*

asistencia médica gratuita. A ambas organizaciones católicas contribuía también mi madre con su óbolo, aún en los momentos de nuestra mayor penuria. Ponderaba la alegría piadosa con que esas humildes mujeres servían a los ancianos recluidos en su asilo, teniéndolos limpios como una patena y bregando con sus chochees, idiosincrasias e irascibilidades sin perder nunca el humor.

Un poco antes, en «Mi familia: el abuelo materno», refiere Ayala la muerte de este médico causada por contagio de los enfermos a quienes asistía en los estragos de «una nueva peste». En la sección titulada «Mi padrino», describe a «un pariente pobre, un cura llamado Juan de Dios, que estaba de párroco en un pueblito mísero» —hombre no «de mucho cacumen», que vestía «hábitos raídos y sucios» y era apedreado por los chicos cuando iba en su bicicleta.

go, permitirá destacar la ejemplaridad de éste. El primero de estos apartados nos presenta a tres de los cuatro personajes principales de la historia cuyo *camino* se cruza por casualidad una mañana con el del pordiosero. El siguiente apartado —el más largo e importante de la *novella*— narra la dramática acción central, sus causas y sus consecuencias, tanto inmediatas como ulteriores, siendo de notar la función expresiva que en este pasaje como en toda la historia van a desempeñar las manos. El proceso de reconciliación y consiguiente consagración «al oficio de la caridad» por parte de los dos personajes rivales está basado en el tradicional concepto católico: confesión, arrepentimiento y perdón. A lo largo del texto se insiste sobre los pecados capitales de codicia, envidia, ira, lujuria y, sobre todo, soberbia, así como en la metáfora de la vida como *senda* o *camino* en cuyo curso el hombre, sin perjuicio de su libertad, está sometido a los *designios* de la Providencia, hasta alcanzar su último *destino*. Por último, hay que destacar la importancia suprema que se concede a la *caritas*, esto es, el *Amor*, apellidado, por cierto —y muy intencionadamente atribuido— de los primos hermanos. En el tercer apartado asistimos a dos nuevas confesiones: las de ambos parientes. El papel de Juan de Dios se reducirá ahora a servir de catalizador: la reconciliación de los hermanos enemigos terminará, por fin, en un *abrazo* fraternal (de sentido opuesto al del final de *El abrazo*, la última narración del volumen). El reconocimiento de su *hermandad* anticipa al *Diálogo de los muertos*.

Reconciliados ya y unidos por fin los dos antagonistas, el principio del penúltimo apartado subraya, no aquello que los separaba, sino todo lo que tenían en común quienes ahora son *hermanos* hospitalarios de Juan de Dios. Introdúcese aquí, dentro de un ambiente de desolación general ocasionada por una plaga, la que será última *prueba* para los antiguos rivales, cerrando de modo circular la parte central del relato. Los pasos postreros de los personajes van a enlazar la historia entera con el *Diálogo de los muertos*. También en este punto debe hacerse notar la función expresiva que se atribuye a las manos dentro de esta historia de acciones violentas.

El último apartado, o epílogo, redondea el relato, recogiendo los temas principales y trayendo otra vez a la realidad del lienzo inspirador el relato ficticio. A pesar de su insistencia sobre la recurrente violencia como característica de la condición humana, *San Juan de Dios* no es en modo alguno un relato de tono negativo, pues, en medio de tanta violencia, nos ofrece el ejemplo de la caridad y, con él, la posibilidad de hallar salvación en la renuncia.

Esta primera narración del libro, protagonizada por dos caballeros de apellido Amor, sucesores de aquellos primeros *hermanos* cuya rivalidad produjo el primer fratricidio de la especie humana, aun situada en un tiempo y espacio concretos, apela a lo universal, y nos ofrece una cristiana fuente de esperanza que no debemos perder de vista al leer los demás relatos de *Los usurpadores*.

«*El Doliente*»: *La vida como abandono y soledad*

Hay en *San Juan de Dios* un episodio sumamente conmovedor que sólo indirectamente llega al conocimiento de los lectores: el muchacho Antón, desesperado, acude a pedirle al santo socorro para su señora enferma. Abandonada por los demás criados tras la muerte de su padre, doña Elvira está muriéndose también en la más completa soledad. Igual que los animales, con su instinto de supervivencia, los seres humanos suelen huir de la dolencia ajena, sobre todo en casos de epidemia contagiosa. Sólo unos pocos —fieles, interesados o movidos por la caridad— ayudan al paciente. Tras el *ejemplo* ficcionalizado de dicha virtud en el primer relato del libro, pasa Ayala a examinar, en *El Doliente*, las consecuencias de la enfermedad, avanzando con ello en una trayectoria narrativa mediante la cual presentará, desde distintos ángulos, algunas de las principales flaquezas humanas.

El retrato del doliente rey don Enrique muestra cómo su falta de salud le impide ejercer el poder, que está basado en la fuerza natural que toda acción eficaz requiere. De ahí, la insistencia sobre el alimento —bien su escasez, o su

abundancia— a lo largo del relato: cuando los potentados de Castilla abandonan a su rey para ponerse bajo la dirección del obispo don Ildefonso, su defección es celebrada mediante un fastuoso banquete, cuyo «glotón desenfreno» describe el mozo Maroto, para contraste con el forzoso *ayuno* de la casa real. Sirviéndose de una conocida anécdota histórica —el empeño de la capa del Doliente para poder dar de comer a los suyos—, Ayala desarrolla un relato que comienza y termina en la estática inmovilidad del protagonista, sólo interrumpida por un enérgico aunque efímero brote de autoridad. Esta estructura circular, reforzada a su vez por el ciclo de las estaciones, se despliega en tres partes —la central, rápida en su acción; las otras dos, lentas, inmóviles— que corresponden al estado físico-mental del protagonista. La descripción inicial de la dolencia del joven rey se coloca en el ambiente de finales de invierno; la tentativa de restaurar su autoridad, reaccionando frente a una situación que escapaba a su control, coincide con el final de la primavera; y, por último, el reconocimiento de su fracaso tiene lugar a comienzos de otoño. Ha vuelto, pues, al mismo estado de postración casi infantil en que se hallaba al comienzo: de nuevo en soledad, sin otra compañía que la de su pobre y loca ama.

La fuerza —o la carencia de fuerza— física del rey Enrique está subrayada mediante alusiones al ejercicio de la caza. Como compensación por su crónica debilidad, este solitario y pasivo protagonista ha afinado al máximo los sentidos —sobre todo, el del oído—, que le permiten —igual que a los animales— percibir sutilmente lo que pasa a su alrededor. Asimismo los súbditos, cuyos ojos le han espiado constantemente durante sus breves cacerías, son comparados con «animales del bosque [que] abandonaban sus cubiles en las quietas nieves, y aún se atreven a asomar los hocicos al poblado, pero huyen de nuevo para sus guaridas a la menor señal de alarma». En realidad, ese rey, *abandonado* por los que él mismo se ha visto obligado a *abandonar*, está espiado, día y noche, por quienes le rodean y que tanto dependen de él. Solo, rendido, prisionero de su dolencia, vive una especie de ensueño que le aniquila la voluntad.

«La campana de Huesca»: La sangre violenta

En contraste con las *prodigiosas* campanas de augurio en el final de *San Juan de Dios*, la siniestra *campana* del escarmiento dispuesto en el relato que ahora pasamos a comentar es un acto de violenta voluntad por parte de un rey manso que se empareja con el cumplido por el Doliente para reafirmar su autoridad. Ayala ha optado por dar un título ya tradicional, *La campana de Huesca*, al sangriento castigo que Ramiro el Monje infligió a las potestades del reino de Aragón en 1136. Lo que aquí importa, no es tanto el dramático suceso —pronto olvidado por el pueblo—, como el proceso por el que llegaría ese rey *malgré lui* a tan desmesurada decisión, y sus secuelas.

De cinco apartados de aproximadamente igual extensión, seguidos —como en los dos relatos anteriores— de una especie de epílogo que, al cerrar la historia, remite a la vez de modo circular a sus comienzos, esta narración combina el tema del destino, desarrollado de otra manera en *San Juan de Dios*, con el de la vida y el ambiente natural en eterno retorno —algo que se vislumbra ya en *El Doliente*. Como este último, el protagonista de *La campana de Huesca* se encuentra *postrado* aunque, a diferencia de él, lo esté en sentido moral y no físico. Don Enrique quiso cumplir con su destino regio y se lo impidió su enfermedad corporal; en cambio el infante don Ramiro, al abandonar el «segundo puesto» —el «de las tentaciones violentas»—, para refugiarse huyendo del mundo en un monasterio, había renunciado también a un destino *ignorado*, que habría de asumir eventualmente, pues recaerá por último en un *segundo puesto* cuando entrega «el ejercicio del poder», junto con la mano de su hijita Petronila, al príncipe catalán Ramón Berenguer IV. Así, concluye el relato, «vino por fin a cumplir Ramiro su designio originario, viviendo en la Corte esa dignidad sin servicio que correspondía, en su condición regia, al orden de su nacimiento».

Se sugiere con esto que, por mucho que la voluntad

quiera enmendarlo o torcerlo, el destino de cada cual es una fuerza superior —a veces desconocida, hasta ignorada adrede— que con muda inevitabilidad, se le impone al ser humano. En cierto modo parece sugerirse así una secreta correspondencia con la naturaleza misma, cuyos ciclos repiten generaciones que nacen, crecen, se reproducen y mueren. En el caso de la familia de Ramiro, por ejemplo, «el poder corría, por secretos cauces de sangre, de padre a hijo: venía de los muertos e iba a los todavía no nacidos». Todo el pasaje acerca de la posible sucesión al trono del muerto rey Alfonso —un escándalo que «crecía y crecía en las conciencias con la pujanza lasciva de las setas»— está repleto de metáforas vegetales, con fuertes elementos sexuales e insistencia sobre la fertilidad, siendo, por ejemplo, el verbo *brotar* uno de los más frecuentes en el texto. Tampoco había podido este rey don Alfonso contrariar mediante su testamento el destino, ni cerrar el paso a la sangre real: los grandes del reino anularían el testamento y reclamarían al olvidado hermano menor, quien cumplirá su destino —aquel *camino secreto* de Dios—, aceptando casarse «como parte de su destino recién manifiesto», pero huyendo del amor para obedecer sólo al imperativo de proveer a la corona de una sucesión; tras de lo cual huirá de nuevo, «forcejeando contra su propia sangre que quería reventarle las sienes, le golpeaba el costado y le henchía el sexo...». La descripción del nacimiento de la heredera, otra vez mediante imágenes vegetales, es de una gran fuerza verbal: «Por fin —escribe Ayala—, vio abrirse las entrañas como una grieta en la tierra y asomar, empujando la gran cebolla de raíces húmedas sobre que debía recaer la corona de Aragón.»

El sangriento episodio a que alude el título del relato está narrado en el penúltimo apartado: es la cruel decisión del rey Monje, tras enterarse de que los mismos grandes que le habían ofrecido el trono le negaban ahora la facultad de disponer del reino mediante una nueva *huida*. En contraste con el testamento de su hermano Alfonso que —*destinado* a reinar— había pretendido reafirmar su autoridad aún después de muerto, Ramiro busca sin embargo

instintivamente cumplir por fin su propio destino de segundón. Tras mucho meditar le llegó el mandato —según el narrador— «a través de su corazón, en un solo golpe de su sangre. Fue su sangre violenta quien le dictó la hazaña: ¡la sangre pide sangre siempre, quiere ensangrentar el mundo!».

«Los impostores»: Creer o no creer

Es esa la cuestión, no sólo para el lector sino —y sobre todo— para los personajes de esta hermosa invención, que nos hace a todos esperar un final feliz para la representación que ante nuestros ojos se desarrolla, pues «verdadera como lo es, y bien documentada —nos advierte el narrador—, la historia del Pastelero de Madrigal pertenece, no obstante, a aquella especie de aventuras que sólo después de haber licenciado toda vigilancia del buen seso consienten ser narradas y oídas». El sebastianismo apela tanto al deseo de legitimidad —tal en *La campana de Huesca*, otra vez la sangre: una dinastía *tronchada en flor*— como a la imaginación encendida por el anhelo de un héroe seductor. Suspendamos, pues —según se nos aconseja—, «toda vigilancia del buen seso»; concentremos «las potencias últimas del recuerdo, sutilizado hasta convertirse en pura imaginación», transformando «ésta de nuevo en memoria del estupendo caso». La historia increíble que, como espectadores de teatro, vamos a presenciar, es, después de todo, «un caso averiguado: actas oficiales lo registran»...

Sin embargo, y al contrario de lo ocurrido con el relato anterior, Ayala no le ha dado a éste el título tradicional de *El Pastelero de Madrigal*. El *documentado* caso de Gabriel Espinosa, tema de los últimos cuatro apartados del texto, sirve tan sólo para ejemplificar el fenómeno —ocasionado aquí por la desaparición del rey don Sebastián— de la *impostura*. El título de *Los impostores*, tan abarcador como el del volumen mismo, *Los usurpadores*, cubre tanto el fenómeno universal —permitiendo interpretarlo en un sentido generalizador—, como los tres casos particulares que refiere: los

de dos ermitaños, mencionados por fray Miguel de los Santos a manera de *ejemplo* —quizá escarmiento o admonición—, y el del pretendiente actual, protagonista del relato de Ayala.

Estamos, pues, en presencia de un ciclo biológico —la sucesión generacional, *tronchada* aquí como en *La campana de Huesca*— y de la tendencia humana a llenar el vacío creado por una quiebra de la legítima autoridad. Quien *nace* para reinar —según se ha visto en *El Doliente*— no es siempre el mejor calificado. En el caso del príncipe don Sebastián, recuerda su tío don Enrique, tenemos una huida frente al deber de continuar la generación regia, y un «grandioso suicidio» donde el «terco» adolescente conseguiría «entregar a la muerte aquella su carne maldita, que se le resistía a engendrar en carne de mujer sucesor para el trono».

Esto, según su tío, el cardenal regente. La catástrofe a que el impaciente príncipe había llevado consigo a «la juventud mejor de Portugal», dejó atónito al reino. En primer término, la expedición tenía un cierto carácter de cruzada, puesto que se dirigía contra los infieles; y luego, las circunstancias que rodearon a la desaparición del ejército entero con el rey a la cabeza, eran las más propias para desencadenar la fantasía popular y desarrollar la *creencia* voluntaria a que se alude al comienzo del presente comentario. Habiéndose rebelado «aquella obstinada muchachez» contra los consejos de todos, «la Cristiandad entera tuvo que presenciar, consternada, cómo se cumplía su vertiginoso destino»: destino individual que arrastraría consigo el de todo el reino. El destino de este joven que había eludido su deber dinástico y se había empeñado en una suicida batalla contra los musulmanes se resume en la metáfora repetida de la caída de una estrella: «la estrella del rey don Sebastián cayó», se nos dice, «segada en el furor de miles de alfanjes, para anegarse en un espeso charco de sangre». El supuesto don Sebastián *resucitado*, cuya «serena virilidad» tanto recalca y admira fray Miguel, ha vuelto a Portugal a lo largo de una «peregrinación que fue su penitencia», una «dilatada y amarga odisea». Si la huida original de don Se-

bastían frente a sus responsabilidades había creado con la derrota un vacío de poder, pronto llenado por la autoridad española, ahora el viaje de regreso del pretendiente estará lleno de peligros.

El desenlace de la historia demuestra que este pretendiente era un impostor y no el príncipe desaparecido. Cabría preguntarse si, en el supuesto de que el impetuoso don Sebastián no hubiera perdido la vida en la batalla, y hubiera podido regresar al reino, se hubiese arriesgado a hacerlo como se arriesgó el increíble falsario. En el caso del pretendiente identificado luego como el Pastelero de Madrigal, la justicia acabaría pronto con cualquier esperanza suya. Mientras la bella doña Ana lucha con sus congojas entre el creer y el no creer, «el hombre que era causa de ellas se precipitaba desde la cima soberbia de sus pretensiones a la oscuridad de un calabozo». Otra vez, pues, volvería a repetirse, como en una grotesca farsa, la caída de la *estrella* del príncipe don Sebastián.

«El Hechizado»: *El vórtice muerto*

Muchas veces se ha comparado —y con acierto— tanto el contenido como el estilo de este relato con un laberinto; en efecto, el apócrifo prologuista de *Los usurpadores* analiza detalladamente su estructura como punto de partida para ir extendiéndose al laberinto total del libro mediante referencias asociativas que entrelazan todos los relatos. Por mi parte, sugiero que lo comparemos aquí con una especie de caracol o serpiente enroscada hacia un centro inerte. Este centro está ocupado por un ser apenas vivo, encaminado no —como el rey don Sebastián— hacia la autodestrucción sino más bien *destinado* a una patética autoextinción. En su estado de infantil imbecilidad el hechizado rey Carlos II, retratado al comienzo del segundo apartado y luego de nuevo al final del cuarto (otra forma circular de relato), representa un regreso a los orígenes. Su *dolencia* no está combatida, como en el caso de don Enrique, por un esfuerzo de la voluntad, ni es su soledad, como la del rey Ramiro, una huida intencional al aislamiento. El baboso e

incontinente rey idiota cuya mano, justo antes de que logre besarla el *pretendiente* González Lobo, es alcanzada en cambio por un «curioso monito (...) en demanda de caricias»; este rey, digo, resulta ser un penoso títere cuya existencia, por exánime que sea, es lo que sostiene toda la intrincada, asfixiante y estática máquina burocrática de que dependen los intereses generales. Mientras siga en vida el rey, se postergará la crisis política, e ineludible lucha armada por el poder, que su falta de descendencia habrá de desencadenar.

Como el *peregrino* pretendiente al trono portugués en *Los impostores*, aunque sin su empuje vital, ni que se sepa «a qué intención obedece» su largo viaje, el Indio pretendiente de *El Hechizado*, personaje cuyo supuesto memorial está descrito y transcrito en parte por un ficticio narrador, creando así la sensación de sucesivas capas narrativas en paralelo con las etapas de un recorrido cuya finalidad no se explica, avanza desde la periferia —los Andes— hasta el centro: la presencia del rey. Cuanto más se va acercando, más incomprensible se nos hace este viaje cuya guía en su último tramo —lejos ya de ser un Virgilio, y menos una Beatriz— resulta serlo una grotesca enana. Más que sensación de ambigüedad, este relato tan cuidadosamente construido le deja al frustrado lector —que lo es, a su vez, del no menos frustrado *lector* y narrador— una impresión de vacío total. Y, sin embargo, el texto mismo —sobre todo en sus detalles— es de una brillante plasticidad, que culmina en la descripción del último paso hacia el ingreso en el horrible vacío regio.

Un mono distrae la atención del rey justo cuando el protagonista está a punto de besarle la mano. «Entonces —escribe éste al final— entendí yo la oportunidad, y me retiré en respetuoso silencio.» Lo único que nos cabe a nosotros, implicados tal vez más de lo que hubiéramos querido en este *viaje* literario que ha sido la lectura de *El Hechizado*, es reflexionar acerca de adónde nos ha traído, pues ¿no nos ofrece el relato en cierto modo un reflejo de nuestra propia vida, de la vida humana en general? En *San Juan de Dios*, narración ejemplar de temática hondamente cristiana, la

fugacidad de la existencia —hermosura transitoria, efímeras riquezas— no induce desde luego a la reflexión pagana del *carpe diem*, pero tampoco parece proponer a nuestra mundanal peregrinación la firme y clara meta expresada en las *Coplas* de Jorge Manrique. Más bien se diría que postula las virtudes salvíficas que puede tener el sacrificio caritativo al darle a nuestra existencia terrenal un sentido ético. En cambio, el misterioso viaje desde el exterior hacia el interior, desde el espacio abierto —la luz y las alturas— hasta la asfixiante clausura del rey hechizado, que el protagonista narra «para distraer las veladas de una vejez toda vuelta hacia el pasado, confinada entre los muros del recuerdo», comunica más bien al lector el desengaño barroco y la terrible Nada de un Quevedo, aunque ahora ya con un nihilismo transcendental.

«El Inquisidor»: La bajada a los infiernos del fanatismo

Si no hubiera sido por la incorporación posterior de *El Inquisidor* a *Los usurpadores*, la sensación de impotencia, futilidad y vacío —preludio, en *El Hechizado*, recuérdese, de la guerra civil conocida en la historia como Guerra de Sucesión— habría servido de enlace con el último relato del volumen, cuyo tema es precisamente la discordia que lleva, por fin, a una guerra fratricida. Esta conexión directa entre *El Hechizado* y *El abrazo* se verá alterada, a partir de la segunda edición del libro, por la inserción del nuevo texto, cuya afinidad temática con las demás narraciones no está detallada en el prólogo. A falta de ello, cabe señalar que, a través de un complicado proceso intelectual, el impulso de dominación lleva al protagonista de *El Inquisidor* —*impostor* él mismo en el fondo— no sólo a condenar a familiares suyos —digamos *hermanos*—, sino hasta consumir la autoaniquilación en la persona de su propia hija... *El Inquisidor* abre de par en par ante nosotros las puertas del infierno y nos invita a contemplarlo.

Sin división en apartados y estableciendo como marco temporal una noche en vela durante la cual el antiguo

Gran Rabino de la judería, ahora obispo e inquisidor, medita y justifica, entre un laberinto de sueños y recuerdos personales, una sentencia que está a punto de dictar contra un amplio grupo de presuntos judaizantes de su propio entorno doméstico. En estilo indirecto libre el narrador recrea el sinuoso razonamiento del fanático juez, quien va echando su red en círculos cada vez más amplios, hasta coger en ella, no sólo a sus parientes conversos sino también al cristiano viejo y preceptor de su propia hija Marta, el Dr. Bartolomé Pérez, a quien antes había despedido por «patán, adormilado en la costumbre de la fe» —es decir, por no haberle dado a Marta «el temple requerido para una fe militante, asediada y despierta». Esta generosa e inocente criatura desempeñará en la acción un papel decisivo al interceder en favor de los procesados; pues su padre al final no vacilará ante «el camino elegido», lleno de «escabrosísimos pasos», en sacrificar al «vástago postrero de aquella vieja estirpe a cuyo dignísimo nombre debió él hacer renuncia para entrar en el cuerpo místico de Cristo». El relato, que «corresponde a uno de esos momentos de prueba» —«quizás, en el día más atroz de su vida»—, muestra el precio que tendrá que pagar por su intolerante celo, cuando quiere justificar su fanatismo acogándose a las palabras del Mesías: *«El que ama hijo o hija más que a mí, no es digno de mí»...*

Por contraste con el horizontal viaje en el espacio del Indio hacia el Hechizado, el viaje mental del Inquisidor es vertical: una especie de simbólica *caída* desde lo más alto del alminar de la mezquita almeriense donde su tío-abuelo, el falso muecín, lanzaba sus «improperios en hebreo», hasta las profundidades del sótano, «la mazmorra donde Lucero (su concuñado) esperaba justicia» y donde, en un sueño, el obispo se ha visto él mismo torturado, «colgado por los pies como una gallina». El espacio material de la narración coincide, pues, con el del alma del protagonista, quien reflexiona y sueña instalado sobre un estrado, o sea, en una posición dominante. En el ámbito *infern*al de la conciencia del obispo, los valores se encuentran patas arriba, en la misma posición en que él se había visto

en sueños; como tras el objetivo de una cámara fotográfica, todo está aquí al revés. Son tan grandes el autoengaño, vanidad y engreimiento espiritual del celoso funcionario de Cristo, tan retorcido su jurídico razonamiento, tan sórdida su autojustificación y tan flagrante su falsedad, que, si no fuera por la luz de esperanza que simboliza la inocente Marta, resultaría hasta insoportable la lectura de este fascinante texto donde debemos descender con el protagonista hasta el fondo de un Mal disfrazado de implacable justicia.

Sin embargo, lejos de ser diabólico, el personaje del obispo converso resulta patéticamente humano. Su pecado principal, como ocurre en alguna otra narración de *Los usurpadores*, es pecado de soberbia que le llevará a cumplir —sin darse apenas cuenta de ello— su trágico destino: no el que correspondería al *camino elegido* por él, sino el de un falso converso que, llevando a la nueva fe su viejo fanatismo, termina —dentro de la tradición del Antiguo Testamento («¡Asísteme, Padre Abraham!»)— por sacrificar, en obediencia a Dios, a su propia —y única— hija. De este modo acabará con los «últimos rastros» de una estirpe que antes había anhelado rebrotar «definitivamente» al casarla con «un cristiano viejo, quizás, ¿por qué no?, de sangre noble» para crear así «una prole nueva». Pero, irónicamente este último acto de autoextinción, roto ya el ciclo vital, dejará truncado para siempre su linaje. Para llegar a este resultado habrá hecho falta que, articulando palabras de tono herético, Marta se preste al sacrificio —en cierto modo, un martirio cristiano.

«El abrazo»: La contrafaz del amor

Al concluir su prólogo a *Los usurpadores*, y tras de haber comentado la incapacidad del hábil y sensato «cortesano y partidario» don Juan Alfonso —a través de cuyo «ojo astuto, clarividente» está enfocada la acción de *El abrazo*—, F. de Paula A. G. Duarte hace de paso una observación —un pequeño, y único, reparo técnico— que no deja de

llamar la atención: «quizá —escribe, poniéndose en el lugar del lector— cuando lo siente rememorar ciertas escenas muy íntimas del rey con su querida se pregunte cómo podría el viejo favorito conocerlas así tan al detalle...». Ello induce a que el lector mismo pueda preguntarse a su vez cómo el prologuista —ese supuesto «amigo» de Ayala— puede saber tanto acerca de las «intenciones latentes» del autor, ofreciendo una pista acerca de la verdadera identidad de Duarte: su ligera crítica resulta ser en el fondo una especie de guiño y una incitación a escrutar el relato para tratar de averiguar si contiene algún sutil secreto.

El abrazo es una historia de usurpación, término usado en el texto mismo donde, además, el «usurpador» don Enrique es designado por la palabra «caudillo», con alusión evidente a la realidad española entonces contemporánea. La insistencia —siempre desde la perspectiva, recuérdese, de don Juan Alfonso— sobre el hecho de la usurpación, relaciona este relato con el tema central del prólogo. El punto de vista desde el que se filtran y condensan —mediante una rememoración sumamente selectiva— los acontecimientos que condujeron a la muerte del rey don Pedro y el consiguiente exilio —léase *fuga*— de este *viejo favorito* suyo, resulta tan sospechoso como —por su parte— el mismo prologuista Duarte, ya que don Juan Alfonso es también, como él, un observador y comentarista interesado. Pero si aquél se esconde tras una cierta erudita objetividad, éste deja bien clara, en cambio, su *parcialidad*, su inequívoco interés en el resultado de cuanto ahí ocurre. Las reminiscencias a través de las cuales, en una combinación de estilo indirecto libre con breves escenas dialogadas, se nos presentan varios momentos críticos en la vida de don Pedro, revelan a pesar suyo los móviles egoístas del anciano consejero del muerto rey.

El abrazo es la historia, no sólo de una usurpación, sino también de dos, pues la del trono, llevada a cabo por don Enrique gracias a la ayuda de las tropas francesas, tiene —dentro del juego de tensiones de la vida política— un paralelo con la sufrida por el *prudente* don Juan Alfonso, a

quien la alianza entre el Bastardo y los partidarios de la agraviada reina doña Blanca despoja su poder en la corte: un poder que venía ejerciendo gracias a la influencia de su sobrina carnal, la concubina del rey doña María de Padilla —«única brida al capricho» de la «mudanza» de aquel hombre impetuoso. En el *sálvese quien pueda* tras la muerte de don Pedro, el fugitivo don Juan Alfonso, con la vida en peligro, rememora los hechos según su conveniencia —a la manera de un cronista interesado—, resaltando una y otra vez, como autojustificación, su propia prudencia en contraste con la soberbia e insensatez del rey. Como símbolo irónico de ambas usurpaciones aparecen en el relato dos abrazos: el —histórico—, en que los hermanos quedaron «presos (...) el uno del otro, en un abrazo de muerte», y otro, con anterioridad: aquel en que, siguiendo una explosión de celos, la astuta y posesiva doña María vuelve a cautivar a su amante, recibiendo sus protestaciones de amor con estas palabras: «—Ven —le dice—: ya nada te separará de mí. Así, así, juntos siempre, el uno en el otro... Nunca saldrás de este abrazo, no te soltaré nunca. ¡Nunca te dejaré que abrasces a esa francesa maldita, Pedro mío!» Esta intensa escena de intimidad, que nos trae a la memoria el antes citado reparo del apócrifo prologuista, sugiere que, al haberla podido evocar con tan explícito detalle, quizá —como buen político que era— don Juan Alfonso había estado manipulando las riendas del poder desde muchísimo más cerca de lo que a primera vista aparenta...

Enfocado así, *El abrazo* resulta ser tanto una defensa del rey como una apología de su anciano consejero, cuyo viejo interés en la sucesión al trono del hijo legítimo del rey Alfonso está afirmado ya desde el comienzo del relato cuando, enfermo éste en el sitio de Gibraltar, el entonces «ayo del infante real» fue nombrado «gobernador del campo». De ahí en adelante dedicaría don Juan Alfonso todos sus esfuerzos a evitar el «final desastroso» del nuevo reinado: un «destino», según él, que «debería avanzar a lo largo de los años, lento, fatigoso, pesado, mediante episodios tortuosos —tortuosos, e inútilmente crueles— en los que tendrían su parte, no sólo las furias de la sangre, sino tam-

bién, de modo bastante misterioso, los empeños mismos de la buena voluntad». Dicha *buena voluntad* se refiere, claro está, a su propio papel en el aplazamiento de lo inevitable, papel que en ningún momento se nos deja ignorar ni olvidar... En la configuración de este *destino* desempeña también —y por vez primera en *Los usurpadores*— un influjo activo el amor, no sólo el amor/odio entre hermanos sino también —y sobre todo— el pugnaz amor entre hombre y mujer, pues si al final de la narración llega a cumplir el bastardo usurpador aquel «destino cruento» que poco antes le leyera en la mano una morilla —«Alcanzarás, sí —le dice—, la mayor grandeza; mas a costa, señor, de que esta mano derrame tu propia sangre»—, el origen de sus ambiciones remonta a viejas discordias de amores usurpados.

Doña María de Padilla es usurpadora del amor que don Pedro debe a la esposa legítima doña Blanca, igual que años atrás ocurriera con la propia reina madre, quien, al enterarse de la muerte de su esposo, el rey Alfonso, ordena de inmediato degollar a su concubina, doña Leonor de Guzmán, madre de los hermanos bastardos de don Pedro: don Tello, don Fadrique y el futuro rey don Enrique... Estos casos recurrentes sirven para matizar y redondear desde el punto de vista de los sentimientos humanos las luchas por el poder: no sólo el impetuoso temperamento de don Pedro, sino también todo este entramado de pasiones, celos y recelos amorosos, influyen en aquel destino que, por aplazado que fuere, entronizará al Bastardo.

El abrazo se relaciona temáticamente con *San Juan de Dios* donde, no dos medio hermanos sino dos primos hermanos, han luchado violentamente entre sí para terminar —éstos sí— en un abrazo de reconciliación cuando, según dirá don Fernando, «sólo ahora venimos a recordar que nuestro común apellido dice amor y no odio», mientras que en el abrazo del último relato el odio, contrafaz del amor, ha prevalecido con el fratricidio. Ahora bien: atentar contra su hermano ¿no equivale a atentar contra uno mismo? Ya antes había mostrado Ayala en este relato de qué manera el agresor puede verse reflejado como en un espejo en la apariencia física de su víctima: tal le ocurre al

rey don Pedro cuando, mirando de cerca, «con estupor», la cara de su hermano asesinado don Fadrique, reconoce en ella su propia imagen e incluso también la del difunto padre de ambos. La escena en la que don Pedro se autorreconoce en uno de sus hermanos, así como la del último abrazo mortal con el otro, preparan el camino para el epilógico tratamiento lírico de estos sentimientos juntos en el *Diálogo de los muertos*.

Podemos observar, finalmente, que a través de recurrencias y paralelos, hace el autor que sus personajes funcionen como contraimágenes los unos de los otros, y quizá invita de manera tácita a los lectores a verse también reflejados de alguna manera en ello.

«Diálogo de los muertos»: Rapsodia final, y coda

Este poema en prosa recoge gran parte de los motivos e imágenes de *Los usurpadores*, armonizándose, al apaciguarse —siquiera de momento— las desenfrenadas pasiones que movieron los relatos anteriores. Despojado de cualquier elemento anecdótico y desprovisto de personajes individualizados, el texto se dirige, a través de los sentidos —sobre todo apelando a los de la vista y el oído—, a la intimidad de la conciencia del lector: las anónimas voces que se oyen ahí —las de aquel «diálogo soterrado» sin fin o apagada «red de monólogos», o bien la del mismo narrador— nos enfrentan, como en un espejo moral, con las contradicciones y complejidades de nuestro propio ser. El marco temporal —una cita de la medieval *Danza de la muerte* por un extremo; por el otro, las alusiones a la reciente contienda española, matizada por sugerencias taurinas («ultimada la lidia, roja de sangre la arena»; el país «deshecho; (...) encogida la pobre piel de toro») — lo relaciona tanto con el ambiente de guerra civil del siglo XIV que sirve de fondo para *El abrazo* como con las personales circunstancias del autor de *Los usurpadores* que el prologuista apunta; las referencias que contiene al pasado, al presente y al futuro, sin embargo, recalcan lo que tiene de eterno la condición humana.

Existe en el *Diálogo* una simbiosis sensorial e intelectual entre la vida humana en el tiempo histórico y su entorno natural, lo cual recuerda el énfasis, a lo largo de *Los usurpadores*, sobre lo cíclico, las estaciones del año, los cuatro elementos, lo vegetal, etcétera, así como en el tema del destino individual y la inmarcesible metáfora del camino de la vida. Todo acaba bajo tierra —aquella misma «tierra de sal y de hierro» de que tan tristemente se despidieran los ojos del fugitivo don Juan Alfonso al comienzo de *El abrazo*—: los muertos, *igualados* por «la tiniebla de la tierra» y *hermanados* en «la comunidad de nuestro destino» —«la grande y redonda verdad, a la que se llega por todos los caminos del mundo»—, están «convertidos ya en suelo patrio, en jugo nutricio de Historia, en dolor y orgullo de los que aún viven y de los que vivirán después». Pasado, presente y futuro; la muerte como último y común destino; los vivientes que tienen «todo el pasado para revivirlo y paladear sus sabores, y desandar el camino una y mil veces» y que, a pesar de esta posibilidad, «siguen asesinando y siendo asesinados»... O bien, viven como «sombras», en la nada, «muerta» el alma, lo cual trae a la mente *El Doliente* o *El Hechizado*. Todo se repite: «Seguirán su curso los ríos, de nuevo limpios después de haber arrastrado pesados, lentos despojos», según habíamos visto ya en *San Juan de Dios* y en *Los impostores*; «Seguirán su curso las estaciones del año en segura rotación», como en *El Doliente*; y, como en *La campana de Huesca*, los seres humanos seguirán generándose: «sangre caliente» de la «sangre helada» de los muertos.

Seguirá habiendo asimismo guerras, como la que ha dejado sepultados a tantos en aquella tierra que, bajo un cielo azul tras días de lluvia, y con un viento que arranca «alariados sordos, y todavía lágrimas» de los «mutilados» y «desesperados» árboles, está recuperándose —ella también— de la catástrofe. Cielo y tierra, vivos y muertos. Y como símbolo de la violencia humana, la mano: «—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?», para referirse, un poco más adelante, a «aquel abrazo que se ha hecho eterno» —algo que recuerda al

relato así titulado tanto como a *San Juan de Dios*. De igual manera que en estas dos historias, apenas es posible distinguir en el *Diálogo de los muertos* «el abrazo de la agresión», ni el odio («nos hemos odiado por amor») del amor («nos hemos amado por odio»). En «esa mascarada de la muerte» —como se vio en *Los impostores*—, nadie conoce a nadie. Tampoco existe entre los vencedores y los vencidos —o sea, entre malos y buenos— una diferencia tajante, ya que todos son seres humanos: «Los que perpetraron la traición, cegados por la soberbia y poseídos por la furia del mando —como tantos personajes del libro—, están protegidos contra la pesadumbre de todo cargo de conciencia por la liviandad de sus cerebros.» Pero dicha traición fue *propiciada* por la «frivolidad» —recuérdese al rey don Sebastián— de los de la otra banda: «los flojos, los inhibidos, los débiles de voluntad, los pasivos, omisos y remisos» que —como el rey Doliente— han de «rumiar sin tregua su culpa. Pues su infierno —como el que quizá padece el venerable don Juan Alfonso— está hecho de su propia clarividencia, y su tormento de su análisis». (Ayala retomará más tarde estos temas desde otro ángulo en *La cabeza del cordero*.)

Son los muertos mismos, quienes, en «una inmortalidad severa», compadecen a los que «viven o creen vivir». En cuanto al mundo, «toda la geografía es cementerio», y «los hombres mismos son cementerio de sus muertos (...): padres, hermanos, hijos, amigos. Y enemigos». Al final del *Diálogo*, tras volver, de modo circular, sobre el motivo del daño hecho a la tierra y al país —«después de tanto fuego, todo ha quedado en ceniza, blanda ceniza»—, sobre el tema de los muertos y los todavía vivos, estas anónimas voces ponen fin a lo que ha sido una especie de *rapsodia* de motivos de *Los usurpadores* con un recuento de rasgos permanentes —tanto positivos como negativos— del carácter humano, rasgos que, «con la fecundidad prometida a las tragedias simbólicas», *quedarán* después; luego, en una especie de *coda*, nos dejan —al igual que había hecho Ayala en las narraciones que componen el volumen— con unas ténues imágenes y sonidos, tampoco desprovistos de ambi-

güedad: «el brillo de lágrimas insinuado en una pupila», «una pinza de orgullo y desprecio en el silencio de unos labios», «una rosa dejada en un vaso de agua»... Por último, en vez de un clímax, todo parece desvanecerse suavemente, como al atardecer, hasta que, «en la oscurecida tierra sólo se oía un rumor de una oculta acequia».

Así termina *Los usurpadores* —en una nada que es a la vez todo. ¿Por qué sigue luchando el hombre? ¿Puede el destino, como sugiere una de las soterradas voces del *Diálogo de los muertos*, «trocar en crónica lamentable la bien ganada epopeya»? ¿Es el «ejemplo de abnegación y sacrificio voluntario» sólo un sarcástico «escarmiento»? Éstas son preguntas eternas, más allá de la guerra civil española; preguntas sin posible respuesta, que están en el fondo de todas las narraciones del volumen. La interpretación del pasado es siempre azarosa, como muy bien muestran los textos de este libro. Lo fundamental —captado no sólo en los recurrentes temas y motivos de *Los usurpadores*, sino también, con palabras de Duarte, mediante la «adecuación del lenguaje»— es la condición humana, en toda su maravillosa y terrible complejidad intelectual y sentimental. El libro entero —ni *epopeya*, ni *crónica*— nos ofrece —según sugiere el apócrifo prologuista— tanto un reflejo de nuestras «circunstancias actuales» como algo aún más profundo: el reflejo de nuestras grandezas y debilidades, de nuestras inevitables guerras y momentos de paz, del odio y del amor que brotan de nuestro ser mientras, poco a poco, recorremos el camino de la vida que forzosamente nos lleva al común destino de la muerte.

IV. UNA APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA A «LOS USURPADORES»

La antes señalada «adecuación del lenguaje» nos lleva por fin a considerar siquiera muy brevemente el arte literario de *Los usurpadores*: su estilo. Íntimamente unido al contenido histórico e intelectual de cada relato —de ahí la «moderada inflexión de época, que sugiere pero no imita»

señalada por el prologuista—, el estilo del volumen, de una sobria elegancia clásica, apela al oído mediante sus combinaciones rítmicas y fónicas, y a la vista mediante imágenes de una enérgica plasticidad. Quedaron apuntados ya ciertos motivos recurrentes que, formalmente, refuerzan la unidad temática del volumen; dentro de su unidad estilística —la que corresponde a la pluma y voz de su autor— encontramos también una gran variedad de matices. El lector reconocerá por sí mismo aquellas tonalidades destacadas por Duarte y que no es cuestión de repetir aquí. En cada texto —sin excluir el Prólogo y el epílogo— Ayala adapta conscientemente el estilo al contenido. Conviene apuntar la presencia de cierta diversidad que —por referencia a los varios géneros literarios, pudiéramos llamar *genérica*— presta vivacidad a los textos: toques cómicos dentro de lo serio, por ejemplo; una alternancia entre el relato en tercera —o primera— persona y lo dramático del diálogo; tonalidades de didacticismo e historicismo; escenas teatrales; ecos épicos; momentos de intenso lirismo... El prologuista *amigo* de Ayala se refiere a las seis narraciones comentadas por él tan pronto como «relatos», «narraciones», «piezas», «cuentos» o «novelas», lo cual deja en duda la denominación que mejor les conviene.

Tanto en su conjunto como en cada una de las ficciones que, con su compenetración e interdependencia, componen el libro, *Los usurpadores* es una obra compleja y sumamente original, donde también la forma se ajusta perfectamente al fondo para conseguir una bien lograda expresividad. A tal resultado contribuye de manera muy especial el énfasis en los sentidos, con su constante apelación a la imaginación del lector. En efecto, lejos de desaparecer de su literatura, los recursos estilísticos vanguardistas —en especial el uso de la metáfora—, tan explotados por Ayala de otro modo en su fase de la década de 1920, se transforman aquí, de conformidad con el tono serio, y aún sombrío, de la temática del libro, en algo nuevo. Con esta raíz estilística viene a combinarse también en cierto modo la atmósfera existencialista dominante en la década de los años 40, sin contar con las evidentes evocaciones de las

tradiciones literarias medieval, renacentista, barroca, romántica y modernista, hasta llegar a la imitación del seco lenguaje de la erudición. Y todavía incorpora el autor la influencia del llamado séptimo arte —el cine—, que por su índole concuerda muy bien con las apelaciones a los sentidos de la vista y del oído tan frecuentes en la prosa de Ayala, recalcando aún más la riqueza sensorial del libro.

Metamorfosis de la realidad: el sentido realzado por los sentidos

Resalta en *Los usurpadores*, obra de tan denso sentido intelectual, la intensidad sensorial de las escenas en que la acción de los siete relatos se despliega ante el lector; el significado de lo que ahí ocurre es ilustrado mediante repetidas imágenes de fuerte plasticidad. En efecto, las ideas básicas del volumen se transforman de continuo en algo tangible, acercándonos así de modo inmediato —o sea, sin teorizar ni moralizar desde una perspectiva superior— al mensaje. Haciendo que el lector presencie, casi como un testigo participante, lo narrado, se le implica también de manera directa en la conducta de los personajes y en las consecuencias de sus decisiones. Antes, al comentar *El abrazo*, se habló de la posibilidad —sugerida de modo oblicuo por el prologuista— de que el favorito don Juan Alfonso utilizara su conocimiento directo de las escenas íntimas entre don Pedro y doña María de Padilla para mantener su influencia sobre el rey. Un repaso del texto de dicho relato, y de los demás, revela otras situaciones acaso presenciadas secreta —o hasta voyeurísticamente— por personajes cuyo punto de vista es captado, o utilizado, de alguna manera por el narrador... Esta captación próxima, que recuerda la de la cámara cinematográfica, involucra al lector en lo narrado. De ahí la —a veces inquietante— sensación que dan los textos de ser reflejo de la conciencia del lector: como Francisco Ayala, quien en *Los usurpadores* contempla desde lejos la tierra que dejó atrás, y como los muertos del *Diálogo*, que hacen de los vivientes un espejo

suyo, nosotros los lectores nos vemos reflejados en estas eternas historias de pasiones humanas. *Los usurpadores* no constituye, por lo tanto, una vía para escapar de la realidad que nos rodea, sino más bien un reconocimiento —dando, para acercarnos, un rodeo por el pasado español— de aquello que tiene de universal y, por lo tanto, de presente siempre, cualquier historia humana.

Conviene mantener a la vista la diferencia entre lo *moralizante* y lo *moral*. Ayala no nos predica jamás, pero sí nos hace sacar de la lectura nuestras propias conclusiones, tanto por la sensación de responsabilidad individual que los personajes transmiten como por la honda compenetración espiritual que pudiéramos sentir con sus problemas de conciencia, pues, ¿quién no ha cometido errores a impulso del amor?; ¿quién no ha sentido la frustración de no poder ayudar a quienes de él dependen?; ¿o la de verse reducido al estado de segundón?; ¿quién no ha sentido la tentación de incurrir en alguna superchería?; ¿o la de juzgar, y aun castigar, al prójimo?; ¿quién no ha experimentado el despecho frente a una burocracia ciega?; y ¿quién, en fin, no ha sentido en su ánimo la contradicción de algún odio latiendo debajo del amor?...

Estamos en presencia de la idea cervantina, en que tanto ha insistido el Ayala crítico, de la novela como guía de conciencia. El factor moral de *Los usurpadores* no impide —sino al contrario— que el lector goce estéticamente del texto literario. Puede *aprovecharlo*, pues, según la norma clásica, *deleitándose* en él. Gran parte de este deleite viene de aquella apelación a los sentidos que alivia la gravedad del contenido. Tan próximo puede sentirse acaso el lector del mundo de los relatos, que acabe por ser una especie de silencioso compañero de los personajes, impregnándose junto con ellos, a través de todos los sentidos, del ambiente dentro del cual respiran y se mueven. En vez de juzgarlos con severidad, la compenetración que sentimos con ellos nos permite entender su fondo y compadecerlos en toda su imperfecta humanidad.

A través de los personajes de *Los usurpadores* —los de las siete narraciones y aún los muertos del *Diálogo*—, nos exal-

ta, vicariamente, el milagro de la vida y de la naturaleza: la tierra, el agua, el fuego y el aire; las estaciones del año; el olfato y gusto satisfechos por «la salsa, sazónada con romero y tomillo, y el áspero vino de la tierra» en *El Doliente*; el «agrio chirrido de las chicharras» que sirve de fondo musical al cortejo del muerto rey Alfonso en *El abrazo*; la hermosura de la cabeza, «adornada de perlas y granates», de doña Elvira en el marco de la ventanilla de su coche en *San Juan de Dios*. Hay deleite, sí; pero también aversión, y hasta repugnancia y horror, por ejemplo, ante los «cadáveres que la turbia noche vomitaba» en este último relato; al oír el «aullido» en que terminan las espantosas órdenes gritadas desde arriba por la reina madre en *El abrazo*; o al ver «a un perrillo lamer la sangre que aún fluía de un tronco sin cabeza» en *La campana de Huesca*... Junto con los feligreses granadinos y el futuro penitente Juan de Dios, sentimos las «invectivas, apóstrofes y amenazas que, como granos de sal, crepitaban al derramarse sobre tanto fuego» en los sermones de Juan de Avila; junto con el mozo Maroto (y los que le escuchan en la cocina del Doliente), vemos la mano del obispo glotón moverse «como una torcaz que, posada al sol, se esponja y se alisa el plumaje» mientras las palabras «le salían de la boca espesas y seguidas como las ovejas del redil», hasta que, de repente, sudando, «aquel rostro siempre bermejo palideció hasta quedar amoratado»... Penetramos en la compañía de otro obispo —el Inquisidor— en la alcoba de la dormida Marta, quien, «a la luz de la mariposa de aceite, parecía, no una adolescente, sino mujer muy hecha; su mano, sobre la garganta, subía y bajaba con la respiración»; y, siguiendo a los dos caballeros y su joven guía en *San Juan de Dios*, contemplamos por última vez a doña Elvira, marcada por «el horrible estrago de la muerte. ¡Qué dolor!... Sobre el macilento pecho, una crucecita de oro relucía».

Todo esto, según procuro mostrar en un artículo mío, «Técnicas cinematográficas en *Los usurpadores*», se lleva a efecto mediante un continuo juego de contrastes entre luz y oscuridad, resaltado a veces con leves toques de color y una aproximación proporcionada de la *cámara literaria* del

autor, la cual, bien desde una posición fija, bien en un *traveling*, nos invita —ayudados, claro está, por los efectos sonoros— a seguir con nuestros ojos aquello que con los suyos presencian, o acaso se imaginan, los propios personajes. Entre los muchos ejemplos aducidos por mí en dicho artículo, citaré aquí como ilustración de esta técnica, tres. El primero, de *El Hechizado*, nos hace seguir desde cierta distancia al protagonista que va a confesarse: «Vemos avanzar la figura menuda de González Lobo —se lee—, que sube, despacio, por el centro de la amplísima escalinata, hacia el pórtico de la iglesia; la vemos detenerse un momento, a un costado, para sacar una moneda de su escarcela y socorrer a un mendigo», hasta que, «por fin, la figura del Indio se pierde en la oquedad del atrio». El segundo nos presenta, muy de cerca, el cadáver del muerto rey don Alfonso en *La campana de Huesca*, donde, pausadamente, la cámara va pasando la vista desde su «ancha espada rígida a su costado» hacia «los cortos dedos peludos de sus manos», comparados a gusanos; hacia los «hundidos y borrados» ojos; hacia la «desvaída barba»; hasta parar en la «famosa cicatriz» que se extiende de la mejilla al «ángulo mismo de esa boca, ahora negra, de la que un paje oxeaba a las moscas contumaces». El tercero es una descripción, en *El Inquisidor*, de la reacción de la indigada y repentinamente valerosa Marta tras un «largo, farragoso y a ratos inconexo discurso» de su padre; antes que haya reaccionado a lo que oye, la cámara verbal del autor se detiene para seguir —e interpretar— su mirada: «la mirada relampagueante de Marta se abismó en las baldosas de la sala, se enredó en las molduras del estrado y, por fin, volvió a tenderse, vibrante como una espada».

También recalco en ese estudio que dichas técnicas se encuentran incorporadas en una creación literaria que, en cuanto tal, supera la riqueza verbal e imaginativa del cine. Esto se debe sobre todo a la fuerza metafórica del texto de *Los usurpadores*, que no sólo infunde realidad a los conceptos simbólicos, presentados a menudo mediante detalles en «primer plano» —recuérdense los tan repetidos del abrazo y del camino de la vida; el de las manos en *San Juan de*

Dios y *El abrazo*; el de la fuerza vital de la *sangre* y los de las imágenes vegetales en *La campana de Huesca*, o el de la *estrella* como imagen del destino de don Sebastián—, sino que, por un proceso de asociación y de continua potenciación de los sentidos, va infundiendo en la mera realidad un sentido hondamente significativo. Recuérdesse, por ejemplo, la acción que «al erguirse y tomar bulto y ponerse en movimiento —como una culebra que hasta el instante en que se despereza su lenta seguridad hubiera podido confundirse con la rama seca de un árbol—, se revelaba fruto de condiciones todavía ignoradas» por el protagonista de *El Doliente*; o al pecador Juan de Dios: «Por las puertas de la carne se le había entrado en el alma el pecado mortal»; o bodegones como el de «la blanca hogaza de cuyo canto falta un cuscurro, algunas ciruelas en un plato, restos en otro de carne fiambre, la jarrita de vino, un tarro de dulce sin abrir» en la mesa del Inquisidor; o retratos de gran plano como el de la «máscara impasible» que se compuso de repente don Ramiro en *La campana de Huesca* cuando fue a recibir a doña Inés: «hecha de amarilleces ajadas, de pelos rojizos agrupados en espesas cejas y en una barba rala y todavía corta; demasiado grande en conjunto para el tronco que la sostenía, corto de talla y delgado de miembros, y como sumido dentro de la rica vestidura de novio»...

Son infinitas en este libro las ilustraciones de actos de poder ejercidos por el hombre, pero a su vez el lector se encuentra también sometido al poder artístico del verbo: un poder mágico, elocuente, capaz de transportarnos a una nueva realidad más intensa, más profunda aún, que la que nos rodea. De ahí viene el gran placer poético producido por el texto, placer que vuelve a encenderse con cada nueva lectura de *Los usurpadores*.

Bibliografía selecta

OBRAS DE FRANCISCO AYALA

I. OBRAS NARRATIVAS

A. Libros de ficción

Tragicomedia de un hombre sin espíritu, Madrid, Industrial Gráfica, 1925.

Historia de un amanecer, Madrid, 1926.

Historia de un amanecer [y *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*], Madrid, Castilla, 1975.

El boxeador y un ángel, Madrid, Cuadernos Literarios, 1929.

Cazador en el alba, Madrid, Ulises, 1930.

Cazador en el alba y otras imaginaciones, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Cazador en el alba [y *El boxeador y un ángel*], introducción de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza, 1988.

Los usurpadores, Buenos Aires, Sudamericana, 1949. (Para más información acerca de este libro, véase la sección B de esta Bibliografía.)

La cabeza del cordero, Buenos Aires, Losada, 1949.

La cabeza del cordero, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1962.

La cabeza del cordero, edición de Keith Ellis, Englewood Cliff, NJ, Prentice Hall, 1968.

La cabeza del cordero, Barcelona, Seix Barral, 1972.

La cabeza del cordero, edición de Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra, 1978; 2.^a ed., 1989.

La cabeza del cordero, Madrid, Alianza, 1983.

- La cabeza del cordero y Los usurpadores*, introducción de Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Historia de macacos*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- Historia de macacos*, Buenos Aires, Compañía Fabril, 1964.
- Historia de macacos*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Muertes de perro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958.
- Muertes de perro*, Madrid, Alianza, 1968, 1972, 1979, 1982, 1986.
- Muertes de perro*, introducción de Miguel García Posada, semblanza biográfica de Alberto Consté, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- Muertes de perro*, prólogo de Justo Navarro, Madrid, Debate, 1990.
- Muertes de perro*, edición de José Carlos Mainer, Barcelona, Vicens-Vives, 1992.
- El fondo del vaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.
- El fondo del vaso*, Madrid, Alianza, 1970, 1980, 1985, 1986.
- Muertes de perro y El fondo del vaso*, prólogo de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe, 1981; 2.^a ed., 1991.
- El as de Bastos*, Buenos Aires, Sur, 1963.
- Mis mejores páginas*, Madrid, Gredos, 1965 [recoge *El Hechizado*, *San Juan de Dios* y *El Inquisidor*].
- El rapto*, Madrid, La Novela Popular, 1965.
- El rapto*, edición de Phyllis Zatlin Boring, Nueva York, Harcourt Brace, 1971.
- De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966.
- Cuentos*, edición del autor, Madrid-Barcelona, Anaya, 1966; 2.^a ed. «*El Inquisidor*» y otras narraciones españolas, 1970 [recoge también *San Juan de Dios* y *El abrazo*].
- Obras narrativas completas*, México, Aguilar, 1969 [recoge *Los usurpadores*].
- «*El Hechizado*» y otros cuentos, introducción de José Luis Cano, Madrid, Magisterio Español, 1972 [recoge también *San Juan de Dios* y *El Doliente*].
- El rapto, Fragancia de jazmines y Diálogo entre el amor y un viejo*, edición de Estelle Irizarry, Barcelona, Labor, 1974.
- De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- El jardín de las delicias*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 1972, 1973.
- El jardín de las delicias y El tiempo y yo*, prólogo de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

El jardín de las delicias, introducción de Juan Paredes Núñez, Granada, Biblioteca General del Sur, 1989.

El jardín de las delicias, Madrid, Mondadori, 1990.

El jardín de las delicias, introducción de Andrés Amorós, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

De triunfos y penas, Barcelona, Seix Barral, 1982.

El jardín de las malicias, introducción de Rafael Conte, Madrid, Mondadori, 1988.

Relatos granadinos, edición, selección y prólogo de Juan Paredes Núñez, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1990 [recoge *San Juan de Dios*].

B. *Los usurpadores*

1. Ediciones

Los usurpadores, Buenos Aires, Sudamericana, 1949 (1.^a edición).

Comprende:

Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo, firmado por F. de Paula A. G. Duarte y fechado «Coimbra, primavera de 1948».

San Juan de Dios, fechado 1947.

El Doliente, fechado 1946.

La campana de Huesca, fechado 1943.

Los impostores, fechado 1947.

El Hechizado, fechado 1944.

El abrazo, fechado 1945.

Diálogo de los muertos, Elegía española, fechado 1939.

Primera publicación de:

El Hechizado, Buenos Aires, Emecé, 1944.

«La campana de Huesca», *Sur*, núm. 106, agosto de 1943, págs. 14-27.

«Diálogo de los muertos», *Sur*, núm. 63, diciembre de 1939, págs. 35-42.

Los usurpadores, en *Obras narrativas completas*, México, Aguilar, 1969, págs. 451-592 (versión definitiva).

Comprende:

Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo, firmado por F. de Paula A. G. Duarte y fechado «Coimbra, primavera de 1948».

Nota del autor, firmada por F. A.

San Juan de Dios, fechado 1947.

El Doliente, fechado 1946.

La campana de Huesca, fechado 1943.

Los impostores, fechado 1947.

El Hechizado, fechado 1944.

El abrazo, fechado 1945.

El Inquisidor, fechado 1950.

Diálogo de los muertos. Elegía española, fechado 1939.

Primera publicación de:

«El Inquisidor», *Cuadernos Americanos*, año IX, vol. 50, número 2, marzo-abril de 1950, págs. 275-290.

Los usurpadores, Barcelona, Andorra, 1970.

Comprende:

Andrés Amorós, «Prólogo a *Los usurpadores* de Francisco Ayala».

Max Aub, «El converso», poema dedicado «A Francisco Ayala».

El texto de *Los usurpadores*.

El Prodigio, fechado 1961.

El loco de fe y el pecador, fechado 1942.

Hugo Rodríguez-Alcalá, «Mataforismo, “Criaturalismo” y Sátira».

Hugo Rodríguez-Alcalá, «El cuento “El Inquisidor” de Francisco Ayala».

Primera publicación de:

«El converso», *Ínsula*, núm. 222, mayo de 1965.

«El Prodigio», *Américas*, vol. 13, núm. 4, abril de 1961 (recogido también en *El as de bastos*).

Los usurpadores, Barcelona, Seix Barral, 1971 (edición definitiva).

Comprende:

El texto de *Los usurpadores*.

Los usurpadores y La cabeza del cordero, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Comprende:

«Introducción» por Andrés Amorós.

Bibliografía (sumaria).

El texto de *Los usurpadores*.

El texto de *La cabeza del cordero*.

Los usurpadores, Iberia Líneas Aéreas de España, 1986.

Comprende:

El texto de *Los usurpadores*.

Los usurpadores, Madrid, Alianza, 1988.

Comprende:

El texto de *Los usurpadores*.

2. Traducciones

Uzurpatorzy, traducción al polaco de Zofia Wasitowa, Warszawa, Czytelnik, 1975.

Usurpers, traducción al inglés e introducción de Carolyn Richmond, Iberia Líneas Aéreas de España, 1986.

Les usurpateurs, traducción al francés de Lucien Nève de Mévergnies, Iberia Líneas Aéreas de España, 1986.

Usurpers, traducción al inglés e introducción de Carolyn Richmond, Nueva York, Schocken Books, 1987.

Die Usurpatoren, traducción al alemán de Peter Schwaar, Iberia Líneas Aéreas de España, 1989.

«The Bewitched», traducción al inglés de Caroline Muhlenberg, *Great Spanish Stories*, ed. de Angel Flores, Nueva York, Random House, 1956, págs. 419-434.

«The Inquisitor», traducción al inglés de Manuel González Gerth, *The Texas Quarterly*, vol. IV, núm. 1, primavera de 1961, páginas 202-213.

II. MEMORIAS

Recuerdos y olvidos 1. Del paraíso al destierro, Madrid, Alianza, 1982.

Recuerdos y olvidos 2. El exilio, Madrid, Alianza, 1983.

Recuerdos y olvidos 1. Del paraíso al destierro 2. El exilio 3. Retornos, Madrid, Alianza, 1988.

III. ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

- Indagación del cinema*, Madrid, Mundo Latino, 1929.
- Histrionismo y representación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- La invención del Quijote*, Puerto Rico, Universitaria, 1950.
- Breve teoría de la traducción*, México, Obregón, 1956.
- Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960.
- Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, 1963.
- Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, 1970.
- El Lazarillo: reexaminado. Nuevo examen de algunos aspectos*, Madrid, Taurus, 1971.
- Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, prólogo de Helio Carpintero, Madrid, Aguilar, 1972.
- Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- El escritor y su imagen*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- El escritor y el cine*, Madrid, Ediciones del Centro, 1975; Madrid, Aguilar, 1988 [edición ampliada].
- El tiempo y yo* [junto con la edición ampliada de *El jardín de las delicias*], prólogo de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza, 1992.
- Palabras y letras*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984.
- La retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- La imagen de España*, Madrid, Alianza, 1986.
- Mi cuarto a espadas*, Madrid, El País/Aguilar, 1988.
- Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza, 1989.
- El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

IV. ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

- El derecho social en la constitución de la república española*, Madrid, M. Miñuesa de los Ríos, 1932.
- El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*, Buenos Aires, Losada, 1941.
- El problema del liberalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.
- El problema del liberalismo*, 2.^a ed. ampliada, Puerto Rico, Universidad, 1963.
- Oppenheimer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Historia de la libertad*, Buenos Aires, Atlántida, 1943.
- Los políticos*, Buenos Aires, Depalma, 1944.
- Razón del mundo*, Buenos Aires, Losada, 1944.
- Ensayo sobre la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Jovellanos*, Buenos Aires, Centro Asturiano, 1945.
- Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947, 3 vols.
- Tratado de sociología*, Madrid, Aguilar, 1959, 1968.
- Tratado de sociología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Ensayos de sociología política*, México, Universidad Nacional, 1951.
- Introducción a las ciencias sociales*, Madrid, Aguilar, 1952.
- Introducción a las ciencias sociales*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Introducción a las ciencias sociales*, introducción de José Luis Abellán, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.
- El escritor en la sociedad de masas*, México, Obregón, 1956.
- El escritor en la sociedad de las masas*, Buenos Aires, Sur, 1958.
- Tecnología y libertad*, Madrid, Taurus, 1959.
- De este mundo y el otro*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 1963.
- España a la fecha*, Buenos Aires, Sur, 1965.
- España a la fecha*, Madrid, Tecnos, 1977.
- Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972.

ESTUDIOS SOBRE AYALA Y LOS USURPADORES

- ALVAR, Manuel, «Lecturas de vuelo», *ABC, Blanco y Negro*, 4 de noviembre de 1990, pág. 26.
- «Historia ejemplar», *ABC, Blanco y Negro*, 11 de noviembre de 1990, pág. 18.

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, *Semiología y narración: El discurso literario de F. Ayala*, Universidad de Oviedo, 1981.
- AMORÓS, Andrés, «Prólogo», *Obras narrativas completas* de Francisco de Ayala, México, Aguilar, 1969, págs. 40-54.
- «Prólogo», *Los usurpadores*, Barcelona, Andorra, 1970, páginas 9-17.
- *Bibliografía de Francisco Ayala*, Madrid, Bibliotheca Hispana Novissima, 1973.
- «*Los usurpadores*», *Los usurpadores y La cabeza del cordero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, págs. 10-21.
- ANÓNIMO, «*Los usurpadores*», *La Nación de Buenos Aires*, 5 de junio de 1949, pág. 8.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Cervantes y Ayala: El arte del relato breve», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 329-330, noviembre-diciembre de 1977, págs. 311-326.
- BORGES, Jorge Luis, «Francisco Ayala: *El Hechizado*», *Sur*, 14, núm. 122, Buenos Aires, diciembre de 1944, págs. 58-59.
- CRISPIN, John, «*Los usurpadores*», *Books Abroad*, septiembre de 1971.
- ELLIS, Keith, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964.
- ESCUDERO MARTÍNEZ, Carmen, *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala*, Universidad de Murcia, 1989.
- DIESTE, Rafael, «Francisco Ayala, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 10 de febrero de 1950, págs. 26-27.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, Alvaro, «Francisco Ayala: *Los usurpadores*», *Sur*, año XVII, núm. 176, Buenos Aires, junio de 1949, páginas 77-80.
- GULLÓN, Ricardo, «*Los usurpadores*», *Ínsula*, año IV, núm. 48, 15 de diciembre de 1949, págs. 4-5.
- HIRIART, Rosario, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Eliseo Torres, 1972.
- «Dos prólogos de Francisco Ayala», *Ínsula*, año XXVII, núm. 302, enero de 1972, págs. 1 y 12.
- *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- «Bibliografía», *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala, ed. de R. Hiriart, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 35-53.
- IRIZARRY, Estelle, *Teoría y creación en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971.

- «El Inquisidor de Ayala y el de Dostoyevsky», *INTI* núm. 2 [Storrs, Connecticut], octubre de 1975, págs. 1-17.
- *Francisco Ayala*, Boston, Twayne, 1977, págs. 39-55.
- «Autor y lector ficcionalizados en obras de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 329-330, noviembre-diciembre de 1977, págs. 327-340.
- «Un prólogo apócrifo de Francisco Ayala», *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, Nueva York, Eliseo Torres, 1979, páginas 49-77.
- «The Ubiquitous Trickster Archetype in the Narrative of Francisco Ayala», *Hispania*, 70, mayo de 1987, págs. 222-230.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 241-250.
- MARTÍNEZ, Antonio, «Dialéctica del poder y la libertad en *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* de Francisco Ayala», *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, núm. 9, páginas 13-21.
- MERMALL, Thomas, *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos, 1983, págs. 21-44, 181-195.
- MURENA, H. A., «Los penúltimos días», *Sur*, año XVII, núm. 181, Buenos Aires, noviembre de 1949, pág. 10.
- NORA, Eugenio de, *La novela española*, vol. 2, Madrid, Gredos, 2.^a ed., 1979, págs. 248-250.
- LaORRINGER, Nelson R., «La mano y el cetro en *Los usurpadores* de Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 329-330, noviembre-diciembre de 1977, págs. 495-510.
- «Historicity and Historiography in F. Ayala's *Los usurpadores*», *Letras Peninsulares*, 1, núm. 1, primavera de 1990, págs. 119-137.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo, «Metaforismo, "Criaturalismo" y Sátira en la obra de Francisco Ayala», *Revista Hispánica Moderna*, año XXV, núm. 4, octubre de 1959, págs. 291-303; *Los usurpadores*, Barcelona, Andorra, 1970, págs. 187-210.
- «El cuento "El inquisidor" de Francisco Ayala», *Revista Hispánica Moderna*, 30, núm. 1, Nueva York, enero de 1964, págs. 20-34; *Los usurpadores*, Barcelona, Andorra, 1970, págs. 213-235.
- SEGADO DEL OLMO, Antonio, «*Cazador en el alba. Los usurpadores*», *Reseña*, núm. 56, Madrid, junio de 1972, págs. 15-16.
- SCHULTZ DE MANTOVANI, Fryda, «Francisco Ayala: *Los usurpadores*»,

- Realidad*, 5, núm. 15, Buenos Aires, mayo-junio de 1949, páginas 363-365.
- SHERZER, William M., «Ironía y heroísmo en *El Inquisidor*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 329-330, noviembre-diciembre de 1977, págs. 477-480.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lectura de *El Doliente*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 329-330, noviembre-diciembre de 1977, páginas 449-468.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, «Vida en obra de Francisco Ayala», *La Torre*, núm. 42, abril-junio de 1963, págs. 105-128.
- ZULETA, Emilia de, «Historia y ficción: Dos versiones de *La campana de Huesca*», *Revista de Literaturas Modernas*, 17 [Mendoza, Argentina], 1984, págs. 77-97.