

CAROLYN RICHMOND /
TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS EN *LOS USURPADORES*,
DE FRANCISCO AYALA

Entre los muchos tópicos que acerca de la obra de ficción de Francisco Ayala se van repitiendo sin apenas cuestionarlos, hay dos que se deshacen con sólo examinar de cerca tanto el texto de su primera colección de relatos aparecida tras la guerra civil española, *Los usurpadores* (Buenos Aires, 1949), como los datos bio-bibliográficos relacionados con su creación. El primero de aquéllos —el de que la publicación de dicho libro viene a romper un silencio narrativo de casi dos décadas después de su último volumen vanguardista, *Cazador en el alba* (1930)— queda desmentido si se consideran la fechas de composición de las piezas individuales, fechas que el autor anota cuidadosamente —recuérdese— al final de cada una de ellas: el *Diálogo de los muertos* (1939), *La campana de Huesca* (1943), *El Hechizado* (1944), *El abrazo* (1945), *El Doliente* (1946), *San Juan de Dios* y *Los impostores* (1947), y el *Prólogo* (1948). Así, pues, el voluntario silencio que el escritor observó durante la catástrofe bélica y los años precedentes fue seguido en el exilio por un brote de actividad literaria a la que pertenecen no sólo una amplia y bien conocida labor ensayística, dedicada sobre todo a temas socio-políticos, y numerosas traducciones, algunas consideradas ya clásicas (1), sino también una intensa y creciente dedicación a la obra imaginaria, dentro de la cual hay que contar, además de las citadas historias de *Los usurpadores*, el elegíaco *Día de duelo* (*La Nación*, 1942, recogido luego en *El jardín de las delicias*), cuatro de los textos, fechados entre 1948 y 1949, de *La cabeza del cordero* (1949), y quince piezas breves, redactadas entre 1948 y 1949, que sólo tres décadas después habrían de publicarse (2).

Relacionado con la errónea idea acerca de la duración del silencio narrativo del autor está

el otro tópico en cuestión: el de que dicha vuelta a la literatura de ficción marca una nueva etapa caracterizada por un estilo cuya sobriedad correspondería —según la mayor parte de los comentaristas— al tono supuestamente «moralista» de su contenido. Esta interpretación fue rechazada ya por Ignacio Soldevila (3). De acuerdo con ella, habría desaparecido de la obra de ficción de Ayala posterior a la guerra toda huella de aquella alegre y juguetona prosa tan característica de su época vanguardista. Se presume precipitadamente una ruptura demasiado tajante, creo yo, respondiendo quizá al deseo, tan generalizado en la crítica, de encasillar —y así simplificar— el curso de una producción literaria que, muy variada y compleja, ha salido, sin embargo, de la pluma de un mismo autor. La de Francisco Ayala experimentaría las influencias, tanto temáticas como estéticas, del momento histórico en que era producida: primero las de sus lecturas juveniles, luego las de la vanguardia, después las del existencialismo..., pero esto, sin perder jamás su propia identidad, su inconfundible voz, así como la peculiar fisonomía que le presta la trabada coherencia ideológica del escritor a lo largo de su vida. Tal unidad de estilo y de pensamiento se manifiesta de modo notable en *Los usurpadores*, libro mayormente sombrío y reflexivo, mas no carente de momentos de humor, cuya profunda conexión con la narrativa vanguardista de su autor se manifiesta a través del uso que en él hace —depuradas ahora, sin el alarde juvenil, e integradas de un modo maduro dentro de los diferentes relatos— de aquellas técnicas cinematográficas que tanta influencia tuvieron en la literatura occidental de los años veinte.

Ya en su breve y entusiasta *Indagación del cinema*, publicada en 1929 —el mismo año que

(1) Por ejemplo, Thomas Mann, *Carlota en Weimar* (1941), y Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1944). Para más títulos véase Andrés Amorós, *Bibliografía de Francisco Ayala*, Madrid, Bibliotheca Hispana Novissima, 1973, pp. 75-76.

(2) Se reprodujeron diez de estos escritos, con una breve introducción del autor, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329-330 (Nov-Dic 1977), pp. 196-206 (número de homenaje a Ayala), bajo el título de «El mundo a la

espalda», y al año siguiente fueron incluidos los quince al comienzo de «El mundo a la espalda», sección de *El tiempo y yo*, un libro hasta ahora apenas comentado, que se publicó en volumen doble junto con *El jardín de las delicias* (Madrid, Espasa-Calpe).

(3) «Para una hermenéutica de la prosa vanguardista española (A propósito de Francisco Ayala)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329-330 (Nov-Dic. 1977), pp. 356-365)



CAROLYN
RICHMOND /
TÉCNICAS CINE-
MATOGRÁFICAS
EN LOS
USURPADORES
DE FRANCISCO
AYALA

(4) Madrid, Alianza, 1988.
pp. 9-58.

(5) Estos escritos están
incluidos en *Los ensayos*.
Teoría y crítica literaria,
Madrid, Aguilar, 1971,
pp. 431-538, donde, sin
embargo, algunos de los textos
de la segunda parte llevan una
fecha equivocada. Una edición
reciente y ampliada de
El escritor y el cine (Madrid:
Aguilar, 1988) mantiene dicha
datación.

(6) Este importante ensayo,
reimpreso varias veces desde
entonces (véase la *Bibliografía*
de Amorós), ha sido incluido
por el autor en su recién
publicado volumen *El escritor*
en su siglo, Madrid, Aguilar,
1990, pp. 197-223.

(7) Recogido luego en el
libro del mismo título
(Buenos Aires, 1944), así como
en *El escritor y el cine* (véase
la nota 5).

(8) *Los usurpadores*,
Barcelona, Seix Barral, 1971,
p. 27. Todas las citas vienen
de esta edición.

El boxeador y un ángel—, mostraría el autor su interés por el séptimo arte, cuya influencia sobre estos y los demás relatos de vanguardia es destacada por Rosa Navarro Durán en su introducción a *Cazador en el alba* (4). De otra tónica serán los seis ensayos inspirados en el cine que se recogen en una segunda edición ampliada de *Indagación* bajo el título de *El cine, arte y espectáculo* (Buenos Aires, 1949, y México, 1966), libro éste que se reproducirá luego con el epígrafe de *El escritor y el cine* (1965) (5). Los textos de *Indagación del cine*—casi la mitad de ellos dedicados a estrellas cinematográficas de aquella época— habían insistido sobre todo en lo juvenil, vital y moderno del nuevo arte popular, subrayando, además de su importancia social, ciertos efectos estéticos, tales como su capacidad de captar la luz y el movimiento, la importancia de la imagen y el efecto cómico producido por el *valentí*; los escritos añadidos a *El cine, arte y espectáculo*, en cambio, reflejan tanto las mutaciones histórico-sociales de la posguerra como el impresionante desarrollo que había sufrido la industria cinematográfica, cuyas lujosas producciones hollywoodenses—recuérdese—, aunque todavía filmadas en blanco y negro, gozarían ahora de un nuevo e importantísimo componente: el sonido.

El primero de los ensayos agregados, «Nueva indagación de las condiciones del arte cinematográfico» (1944), se ocupa principalmente de los condicionamientos económicos, políticos y estéticos a que está sometido el cine en la sociedad de masas, así como de la necesidad de una continua innovación artística que caracteriza tanto al cine mismo como a la novela, diferenciando a uno y a otro artes populares por el efecto que ejercen sobre el público: pese a los fines estéticos compartidos por ambos, dice Ayala, el cine, que «entra por los ojos», apela a la «pereza mental» de una masa «sugestible al extremo». Vuelve a ocuparse, desde otro punto de vista, de literatura y cine en tres ensayos más: «El escritor y el cine» (1949), donde pone reparos a un guión de Jean-Paul Sartre; «Generalidades con pretexto de un libro de Eisenstein» (1949), donde critica en cambio la inhabilidad del gran cineasta ruso para explicar mediante palabras su arte, y «Novela y cine en cotejo» (1949), una reflexión sobre las coincidencias entre uno y otro medio ejemplificada mediante una novela magistral—*La guerra y la paz* de Tolstói—, para concluir que «el mundo de la novela es de una riqueza incomparablemente mayor que el del cine; su técnica artística, casi inconmensurable». Junto con estos escritos, cuyo interés por el papel que en dichas artes corresponde al público receptor es paralelo—dicho sea de paso—al evidenciado en otro texto clave de la misma época, «¿Para quién escribimos nosotros?» (1949) (6), conviene señalar por fin un ensayo sobre el actor, titulado «Historicismo y representación» (1940) (7), cuyas consideraciones acerca del payaso y del bufón—«el payaso de la Corte», sombra y doble del aristócrata— resaltan la «identidad del hombre público con el histrión».

Estas ideas del Ayala-pensador acerca del cine, ideas que irán desarrollándose de manera lógica y orgánica a lo largo de las décadas, se verán ilustradas estéticamente en *Los usurpadores*, recopilación—con un apócrifo prólogo y un elegiaco epílogo dialogado— de siete narraciones, ejemplos inspirados en distintos momentos de la historia española, cuya fuerte unidad conceptual—la idea de que todo poder es una usurpación— adquiere expresión artística mediante un juego verbal análogo en gran parte al de las técnicas cinematográficas que ahora se incorporan, de un modo equilibrado y sin ostentación juvenil, a unas ficciones cuyo receptor—recuérdese— difiere básicamente del de las películas, ya que éste, el espectador, está en una disposición pasiva frente a las imágenes que le presenta la pantalla, mientras que el lector ha de recrear activamente en su propia mente las imágenes del discurso literario. Tal diferencia básica está potenciada en el caso de *Los usurpadores* por la energía de la carga metafórica que viene de la tradición vanguardista apuntada antes, como bien se podrá observar en los siguientes ejemplos, que muestran las huellas dejadas por el cine en la espléndida prosa de este singular volumen.

Lo primero que habría que resaltar es el continuo juego de los contrastes. Se da, ante todo y básicamente, el contraste entre luz y oscuridad—equivalente literario del blanco y negro cinematográfico, aunque en las escenas del libro vaya con frecuencia resaltado mediante leves toques de color—. Además de recrear artísticamente con tal recurso ambientes exteriores e interiores de época previa a la iluminación moderna, dicho contraste, de referencia barroca, subraya todavía otras contraposiciones de tipo estético o moral, tales como la que existe entre finura y tosquedad, diafanidad y misterio, vida y muerte, inocencia y culpa, verdad y mentira, y—en suma— entre el bien y el mal. Estas continuas oposiciones van acompañadas de una dualidad de carácter teatral que, sin encajar dentro del esquema recién apuntado, puede servir para ilustrar ideas desarrolladas por el autor en su «Historicismo y representación». Se trata

de la presentación— a veces mediante el empleo de dos ámbitos espaciales: el de arriba y el de abajo— de personajes nobles o regios a través de la perspectiva visual de sus criados o vasallos, siendo éstos las *sombras*—ya serias, ya cómicas— de los que, al ejercer el poder, asumen un empaque *histriónico*. De este modo, la frecuente crudeza temática de *Los usurpadores*—y crueldad de su mensaje— adquieren expresión a través de una prosa de extraordinaria belleza, cuya adecuación lingüística (señalada ya por el apócrifo prologoista del volumen) a las diferentes épocas y situaciones presentadas ofrece a la vez una gran variedad de tonos.

Esta constante apelación a la vista, que se impone ya desde las primeras líneas del relato inicial con la evocación de un cuadro de San Juan de Dios moribundo, y sobre la que se volverá luego, está complementada por la apelación no sólo—y de un modo muchas veces cinematográfico— al oído, sino también a los demás sentidos, lo cual otorga a la creación literaria una pluridimensionalidad forzosamente ausente del otro medio artístico. Así, para dar sólo dos ejemplos—uno de *San Juan de Dios* y otro de *El Doliente*—, las palabras «bajo el montón de estiércol, encendido en un chisporroteo de insectos, el agua se arrastraba mansa, clarísima y fresca...» (8) despiertan en la imaginación del lector una gran riqueza de impresiones ambientales, desde olfativas hasta táctiles, basadas en el contraste—de cargado simbolismo dentro de la historia narrada— entre la inmundicia y el agua clara de la acequia; mientras que la descripción de la cena del rey don Enrique, donde «conforme la salsa, sazónada con romero y tomillo, y el áspero vino de la tierra entonaron los corazones sin disipar el humor sombrío» (p. 62), la apelación al gusto y olfato va seguida de una apelación al oído: los amargos y rabiosos comentarios de los hombres del séquito acerca de la pobreza de su rey en comparación con el «fausto insolente» de sus vasallos—todavía otro contraste más—, apoyando de este modo las sugerencias sensoriales el contenido argumental del pasaje.

Mención aparte merece el complejo papel desempeñado en el libro por este último sentido, el oído, cuya importancia y función varían según la escena narrada. Puede servir de fondo ambiental, como, por ejemplo, la onomatopéyica aliteración, «agrio chirrido de las chicharras» (p. 152), que acompaña al cortejo fúnebre del difunto rey don Alfonso a través de Andalucía y que ofrece a su vez un paralelo al caviloso «rumiar» de don Juan Alfonso, tutor del nuevo rey; o bien, alcanzar un protagonismo propio, como ocurre en *Los impostores* al encaminarse el pretendiente regio en compañía de su confesor, Fray Miguel de los Santos, hacia el aposento de doña Ana de Austria: el fraile—se lee ahí— «enderezó hacia la puerta sus pasos menudos y ligeros. Las pisadas del caballero siguieron por la galería a las suyas nerviosas, como sigue el cazador al perro» (p. 96), descripción que subraya, por cierto, la relación entre uno y otro personaje. Para dar un ejemplo más: el adjetivo y verbo empleados al narrar el avance de un jinete por el Zacatín hacia el mendigo Juan de Dios, quien sintió que se le acercaba «un caballo que con recortado paso hería las piedras del suelo» (cursivas mías; p. 26), anticipan no sólo la subsiguiente escena de violencia sufrida por el santo, sino también, quizá, hasta la eventual amputación de las manos del caballero que se lo infligiera.

Pero donde más destacada expresión alcanza el sonido es en la voz de los diferentes actores, algo que nos remite, de nuevo, al cine. A veces se «oyen» directamente las palabras pronunciadas, sea en monólogo, sea en diálogo—y siempre con la antes referida adecuación lingüística—, por los personajes mismos. En dichos casos, el discurso directo puede ser realizado mediante alguna indicación del narrador. Así, por ejemplo, lo primero que le dice doña Elvira al mendigo en *San Juan de Dios* viene a sustituir, con intensidad metafórica, a una limosna: hacia la ventanilla del coche el santo extiende la mano. «No cayeron en ella, sin embargo, las esperadas monedas; suavísimas palabras *tintinear*on en su oído: «¿Cómo te has hecho esa herida, hombre?»» (cursiva mía; p. 29). O el tono de las órdenes fulminadas desde una ventana a sus hombres por la reina doña María en *El abrazo*—gritos de espantoso apremio— para que le trajeran la cabeza de su rival, órdenes reproducidas en el texto, refuerza su bestialidad: «Las últimas voces—añade el narrador— habían sonado como un *aullido*» (cursiva mía; p. 156). Otras veces la calidad del habla está presentada indirectamente, como en la descripción hecha por Fray Miguel del impostor Mateo Álvarez, descripción que destaca su condición de ermitaño: «Tenía una voz áspera, seca, aguda—comenta ahí—. Sus manos renegridas revolteaban igual que pájaros, y aquellaz voz sonaba como su graznido...» (p. 94). Y en ciertas ocasiones—según ocurre a menudo en *El abrazo*— la voz de un personaje parece adquirir sustantividad y vida propia, como en el caso del «vozarrón que, desde lo alto de la balastrada, lanzaba contra él (don Fadrique) una orden de muertes» (p. 159); o en el de la ofendida reina francesa doña

Blanca, de rodillas ante su padre: «una voz enronquecida escapó de su pecho, repitiendo sin término una pregunta, una sola, oscura hasta lo incomprensible al comienzo, luego entrecortada de sollozos, por último estridente en los gritos» (p. 174).

Pero es sobre todo en lo visual, combinado, claro está, a menudo con efectos sonoros, donde más se puede apreciar lo que *Los usurpadores* tiene de cinematográfico. Las técnicas utilizadas, de una gran variedad, realzan siempre el contenido a través del detalle, acercado frecuentemente al primer plano para sugerir de este modo su valor simbólico. Así, por ejemplo, las repetidas alusiones a las manos en *San Juan de Dios* y en *El abrazo*, las numerosas imágenes vegetales en *La campana de Huesca*, o aquella esperanzadora «rosa dejada en un vaso de agua, en el ángulo de una mesa de pino, o allá, al fondo, puesta sobre el simple vasar», acompañada por el «rumor de oculta acequia» en la «oscurecida tierra» (pp. 188-189), con que se pone fin a *El diálogo de los muertos*, y con él, al libro.

Básicamente la cámara literaria —llamémosla así— puede permanecer en una posición fija, dejando que la escena se desenvuelva ante su ojo sin por ello alterar su posición, aunque sí graduando, para efectos de énfasis o por requerimientos del relato, la distancia del foco en planos sucesivos; o bien seguir, también con ajustes del foco, una acción, un movimiento o una imagen fija, como ocurre en el *traveling*; o bien, servirse de una combinación de ambos procedimientos. Asimismo, la escena puede ser presentada desde la perspectiva del narrador, la de un personaje o personajes, o combinar las dos perspectivas. Por ejemplo, el avance del coche de doña Elvira, cada vez más impresionante en su magnificencia, que el narrador describe como acercándose «entre una polvareda y como suspendido en el aire cálido» hacia donde se encuentran el pobre Juan de Dios y el muchacho Antón, es presentado desde un punto de vista objetivo que incorpora también el de estos personajes: «Ambos, hombre y niño, se quedaron fijos en su lejanía; con el campanilleo de las mulas, todo se agrandaba y adquiría volumen ante ellos en la densa atmósfera, todo medraba hacia su tamaño natural» (p. 28). En *El abrazo* se capta el pogromo efectuado por partidarios del pretendiente don Enrique contra la familia de José Levi en Toledo —asalto que éste había relatado a su tío, don Samuel, quien, agitado, se lo cuenta a su vez al rey su señor «como si él mismo lo hubiera visto con sus propios ojos»— desde dos perspectivas consecutivas del joven superviviente, perspectivas que también hace suyas su tío don Samuel. Primero se nos hace ver la invasión de la turba, que sorprende a la familia, apaciblemente sentada a la mesa tras del almuerzo, teniendo como marco la puerta, por donde aparece gritando «una de las criadas con las manos sobre la cabeza», seguida de «el tumulto que se precipita, y que lo arrasa todo en un instante». Lo que pasa después está observado desde el escondrijo del muchacho en un armario, desde donde recoge detalles como el del «hacha que hendía la cabeza venerable de su padre» y las «manos velludas que empuñaban el mango» —las manos del mismo hombre que luego «se disponía a violar el desmayado cuerpo» de la hermana de José, «postrada a sus pies» (pp. 162-163).

Cuando la cámara misma sigue los pasos de un personaje, según ocurre a lo largo de *El hechizado*, relato muy concentrado en los detalles, tal movimiento refuerza la sensación del viaje en que se encuentra el protagonista. Así, al ir a confesarse: «Vemos avanzar la figura menuda de González Lobo, 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» —detención ésta de su marcha reflejada por la pausa de dos frases del texto donde el narrador introduce un comentario suyo acerca de una de las muchas digresiones que contiene el relato de González Lobo, ofreciendo con ello un paralelo literario al laberíntico manuscrito y laberíntica trayectoria del personaje—, para continuar: «Por fin, la figura del Indio se pierde en la oscuridad del atrio» (pp. 119-120), adonde le seguimos hasta el confesionario. Si en los varios niveles textuales de *El Hechizado* el narrador ofrece

a sus lectores una versión cinematográfica suya del manuscrito comentado por él, a su vez, los lectores de *El Doliente* han de desempeñar en cambio directamente este papel, recreando en su propia imaginación los progresivos ruidos que llegan al oído del postrado rey, quien, pacientemente, los ojos cerrados, anticipa la llegada de su montero Ruy Pérez: «Horadando el espeso rumor de la aceña, le había llegado a los oídos desde el bosquecillo el son de una trompa de caza, insinuado apenas, luego ahogado en el agua. Aguardaba ahora el chapoteo de los caballos sobre el fango; en seguida, el ruido de sus cascos amortiguado por las hojas secas de la calzada; y, en fin, sus pisadas batiendo con tintineo metálico sobre las piedras del patio.» (p. 49)

Algo semejante, aunque a la inversa, ocurre en *La campana de Huesca*, con la descripción del muerto rey don Alfonso, cuyo cadáver es repasado pausadamente por la cámara sobre un fondo de los crecientes rumores de gentes olvidadas ya de su presencia: se 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» (pp. 74-75).

Por último, habría que señalar cómo la cámara verbal del escritor es utilizada para seguir —e interpretar— la mirada de un personaje. Basten dos ejemplos, tomados de *El Inquisidor* y de *Los impostores*. Al final del primer relato, durante un «largo, farragoso y a ratos inconexo discurso» del obispo —no reproducido en el texto— y en anticipación de las atrevidas y valientes palabras con que le va a interrumpir su antes sumisa y ahora indignada hija: «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» (p. 146). Tanto aquí como en el próximo ejemplo, la fuerza interpretativa del texto otorga al pasaje una riqueza sólo alcanzable en literatura. Ahora ha llegado el pretendiente a la presencia de doña Ana, quien le espera de pie. Se inclina frente a ella, y mientras dura la reverencia, esto es lo que percibe su mirada: «Desde el borde de sus hábitos, a ras del suelo, se erguía, inmóvil, su delgada figura: sólo sus manos, concurrendo a torturar un finísimo pañuelo, se mostraban en ella inquietas. Ascendió poco a poco la mirada del hombre hasta alcanzar por último el rostro de la dama: halló ahí unos labios delicados que, al apretarse, casi desaparecían en una línea sin color; se distrajo sobre unas facciones tiernas, todavía indecisas; descubrió unos ojos grandes, muy serios; y, al fin, encontró su mirada.» El que bajara ella en seguida la suya, desprendiéndose de la cara del caballero hasta llegar al suelo, donde «obstinóse en las polvorientas botas del visitante» (pp. 96-97), enlaza en un circuito las miradas de los dos personajes, completando así, al mismo tiempo, el extraordinario retrato de la joven que, a través de los ojos del recién llegado, acaba de trazar el artista gráfico Francisco Ayala.



CAROLYN RICHMOND / TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS EN LOS USURPADORES, DE FRANCISCO AYALA

Francisco Ayala, visto por Zamorano.

C. R.— BROOKLYN COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK