

Raíces de la (re)creación: reflejos del exilio en *Los usurpadores*

Carolyn Richmond

París, 2 de abril de 1939. El día anterior se había terminado, con la victoria de los nacionalistas, la Guerra Civil española. Funcionario del Ministerio de Estado en el derrotado gobierno de la República, Francisco Ayala, quien poco antes había logrado escapar de la asediada Barcelona, se halla ahora en París, primera parada en camino hacia el que resultaría ser para él un larguísimo exilio a tierras alejadas del viejo continente europeo. Ahí, en la capital francesa, redactará —según él cuenta, de un tirón— la hermosa y conmovedora «Elegía española», su «Diálogo de los muertos», publicada en diciembre del mismo año en la bonaerense revista *Sur*, e incorporada diez años después, como una especie de epílogo lírico, a su recopilación de relatos de inspiración histórica titulada *Los usurpadores*. De ese poema en prosa como fuente de inspiración en las narraciones de dicho libro me sirvo ahora para pasar a examinar, desde un punto de vista estético e ideológico, parte de la obra de imaginación de Ayala durante la primera etapa de su exilio americano: la que corresponde a su estancia en la capital de la Argentina, ciudad que, desalentado ya por los no tan buenos aires del peronismo, abandonaría finalmente para trasladarse en 1950 a Puerto Rico.

Parecería a primera vista que una vez más hubiera vuelto a desmoronarse el mundo ante sus ojos... pero no fue así: el Ayala que se traslada ahora a aquella isla caribeña, desde donde pasaría un lustro más tarde a la ciudad de Nueva York —su residencia principal durante las siguientes dos décadas—, ya ha alcanzado sobre el mundo una perspectiva bien distinta, más irónica y burlona por una parte, y por otra, más íntima, aunque —eso sí— siempre fragmentada, desmenuzada, resquebrajada... Son estos adjetivos perfectamente aplicables a la historia del siglo XX, donde las gentes —entre ellas el ahora centenario Ayala— llegaron no sólo a presenciar, sino también a vivir, el derrumbe de todo el edificio social burgués del siglo anterior. Esta crisis histórica, que coincidiría a su vez con una serie, todavía inacabada, de portentosos avances tecnológicos así como con unas nuevas y originalísimas formas de expresión artística, fruto de las brillantes innovaciones vanguardistas de los años veinte que iban a cambiar para siempre nuestra percepción de la realidad, esta crisis, digo, no ha sido resuelta hasta el día de hoy: pues ni la I Guerra Mundial, ni la Guerra Civil española, ni la II Guerra Mundial nos llevaron a un

444. Foto de Francisco Ayala en la cédula de identidad chilena de 1939.

nuevo y armonioso orden social —según señaló el propio Ayala en su siempre vigente *Historia de la libertad*, publicada en Buenos Aires en el otoño de 1943 y reproducida ahora, en edición facsímil, con ocasión de las conmemoraciones de este año centenario—.

Desde el viejo mundo al nuevo: indagación personal

Este mundo nuevo —un mundo a la deriva, en transición: carente de organización, casi falto de sentido— es el que le ha tocado vivir a nuestro ciudadano cosmopolita y el que, en sus escritos de sociología, de ciencia política, de crítica literaria y, sobre todo, de invención, ha procurado interpretar. Toda su obra de allí en adelante ha de ser una búsqueda continua de una explicación acerca de esta realidad contemporánea —*Realidad* es el título que dio a la importante «revista de ideas» fundada y efectivamente dirigida por él entre 1947 y 1949—. Sea como fuere, el modo de expresión literaria elegido para ello será a base de una perspectiva sumamente personal; de ahí, por ejemplo, la significación del título de su libro *El tiempo y yo* —negritas mías—, que refleja claramente esta conjunción. Toda la literatura de Francisco Ayala constituye, pues, una perpetua y personalísima *indagación*, palabra adoptada por él ya en 1929 para su *Indagación del cinema*. En aquella época juvenil sus *indagaciones* estéticas, emprendidas tras de haber publicado, en 1925 y 1926, dos novelas de corte más bien tradicional, se cumplirán dentro del espíritu vanguardista. Sin embargo, pese a la sensación de alegría juguetona que caracteriza muchas de las páginas de *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), no están exentas de seriedad, ni siquiera de espíritu sombrío, las piezas ahí reunidas: premonición, sin duda, de tiempos más oscuros.

Tiempos, también, que preludian una guerra civil de trágicas consecuencias, captadas ese 2 de abril de 1939 por un Francisco Ayala recién llegado a París en la que sería su primera obra de invención literaria tras de casi una década; tiempos que pronto darían entrada a otra guerra, de extensión mundial, aún más terrible si cabe, cuyo transcurso e inmediatas secuelas marcarían la vida diaria, no sólo de los países participantes en el conflicto, sino también, de alguna manera, de todos los países del mundo. Gracias a los nuevos medios de comunicación llegaban a aquel lejano Buenos Aires, con su abundancia económica y floreciente vida cultural, las noticias diarias... Y un Francisco Ayala, por un lado atento siempre a los acontecimientos mundiales y por otro bregando todavía con los efectos del pasado recién vivido, irá indagando a su modo: buscando posibles respuestas.

De entre la maraña de raíces plantadas ya en su «Diálogo de los muertos» irán surgiendo, poco a poco, dos volúmenes de relatos que proponen, cada uno a su manera, respuestas, tanto intuitivas como racionales, a las cuestiones del pasado y del presente: *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, publicados ambos en el año 1949.

Las siguientes páginas constituyen una búsqueda por mi parte de las raíces de la (re)creación estética de lo vivido por su autor en los textos del primero de ellos: *Los usurpadores*.

Un espejo remoto: La *realidad* troceada

Para empezar a comprender tanto lo que él acaba de vivir, cuya proyección futura podía vislumbrarse ya en los acontecimientos que tan rápidamente estaban alterando la faz del mundo, como el momento que estaba viviendo ahora, el escritor Ayala vuelve a escribir: artículos de prensa, traducciones, libros de ensayos —*El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo* (1941); *El problema del liberalismo* (1941); la antes aludida *Historia de la libertad* (1943); *Histrionismo y representación* (1944); *Razón del mundo* (1944); *Ensayo sobre la libertad* (1945); *Jovellanos* (1945); su monumental *Tratado de sociología* (1947)— y, lo que sobre todo nos concierne aquí, narraciones imaginarias *reunidas* luego y —según ocurrirá un cuarto de siglo más tarde con las piezas de *El jardín de las delicias*— *combinadas*, «como los trozos de un espejo roto» cuyo *conjunto* se dispondría entonces a *contemplar*, en las mencionadas recopilaciones. Detrás no sólo de aquel volumen *sui generis*, sino de *Los usurpadores*, se encuentra la «imagen única» de su autor cuya mirada, como la del memorialista González Lobo en «El Hechizado», no deja de *desconcertar* a un *interesado* lector. El proceso de creación es parecido en ambos libros: de la *pieza* particular, *reunida* con otras de la misma índole —*ordenada* junto con ellas—, se crea una nueva obra.

De este procedimiento, ya anticipado en la fragmentación de cada uno de sus textos vanguardistas, se valdrá el autor a partir de *Los usurpadores* para (re)componer obras cuyo contenido remonta siempre a algo conocido: a episodios de la historia de España en *Los usurpadores*; a historias en torno a la Guerra Civil en *La cabeza del cordero*; a anécdotas de tipo familiar en *Historia de macacos* (1955); a noticias diversas e incompletas en las dos novelas del Caribe; a un clásico de la literatura en *El rapto* (1965)... De todo este problemático material ha de sacar el lector de Ayala, como hiciera éste a su vez —recuérdese— en sus dos primeros análisis de la obra de Cervantes, «Un destino y un héroe» (1940) y «La invención del *Quijote*» (1947), su propia interpretación. De lo fragmentario, reflejo literario de la antes aludida crisis histórico-social del pasado siglo, se procede, mediante unos tanteos de recomposición, a la búsqueda de una nueva totalidad. Este aspecto de continua transitoriedad, de mutable permanencia, tan característico de toda la obra de Ayala —de ahí su propensión a *barajar* textos suyos para (re)crear a base de ellos obras en el fondo totalmente nuevas—, puede a primera vista resultarle al lector desconcertante, pues a él se le pide siempre una colaboración activa en aquel solitario acto de recreación estética que es la propia lectura. En un acto paralelo al del Ayala creador, según lo describe en su epílogo a *El jardín de las delicias*, ha de reunir el lector para sí, e inter-

pretar, las diversas *piezas* —o fragmentos— del puzzle literario que, tanto en sus *trozos* —sea textos individuales, sea colecciones de ellos— como en su gran *conjunto*, constituye su obra de creación literaria.

Su primera recopilación de relatos tras la Guerra Civil es *Los usurpadores*, obra que es para él un primer paso en su búsqueda del tiempo perdido, esta vez mediante un regreso literario al pasado más o menos lejano de su país: una indagación histórica que, en cuanto espejo del presente, pretende a su vez iluminarlo. Pasado y presente se sobreponen aquí en la imaginación del lector, quien, dada sobre todo la consistencia de la condición humana, fácilmente puede vislumbrar en usurpaciones de un lejano ayer otras muchísimo más recientes... La posibilidad de intercambio, de permutación de las historias, sugerida de entrada por el ficticio prologoista, produce ya en el lector una sensación de desasosiego y duda. En efecto, todo ese proceso de constantes transposiciones, apuntado en este texto introductorio y desarrollado en los demás de esta obra de pretensión eterna y universal, tiene sus raíces —hasta literalmente— en el «Diálogo de los muertos», cosa que veremos al comentar ahora las diversas historias, no ya según su disposición final en el libro sino, para recalcar aquí el proceso creador, según el orden en que fueron compuestas.

Marañas reales: «La campana de Huesca» y «El Hechizado»

Publicado por primera vez en agosto de 1943 en la revista *Sur*, en cuyas páginas apareciera cuatro años antes aquel «Diálogo» que servirá de punto de arranque para su exiliado autor, «La campana de Huesca» brota, tanto estética como temáticamente, de su elegíaco progenitor, ofreciendo así una especie de proyección o ilustración histórica del texto anterior. En efecto, el verbo *brotar* es empleado repetidas veces en esta trágica historia ejemplar cuya acción, situada en la tercera década del siglo XII, es también la de fecha más antigua de todas las del libro. Con sus abundantes motivos vegetales, parece surgir de la misma tierra bajo la cual, ocho siglos después, habrán de dialogar entre sí las anónimas víctimas de uno y otro bando de la Guerra Civil. «Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris».

En efecto, la metáfora del árbol de la vida que brota pujante de la tierra donde están sepultadas generaciones de antepasados —«Convertidos ya en suelo patrio, en jugo nutricio de Historia», según el «Diálogo»—, constituye el esquema de esta recreación imaginaria de un episodio de los más estremecedores. La fuerza del destino, anticipado también en el «Diálogo» —«nos hermana la comunidad de nuestro destino»; «La saña del destino no puede excederse a sí misma y trocar en crónica lamentable la bien ganada epopeya de nuestro heroísmo...», se lee ahí—, fluye con creciente ímpetu por las venas de Ramiro el Monje, cuyo breve reinado se narra a través de una serie de motivos tomados directamente de la naturaleza, motivos anticipados ya en el «Diálogo», por ejemplo, en la alusión a «las raíces del ser». Así,

pues, «se adelantan manos ciegas a tantear la presunta imagen del futuro para decaer luego, y retraerse, y desistir, y plegarse a las formas rugosas que las rocas y peñascos del mundo imponen a la impetuosa blandura vegetal de cada alma»; «El poder corría, por secretos cauces de sangre, de padre a hijo»; «el escándalo crecía y crecía en las conciencias con la pujanza lasciva de las setas». Y al llegar el momento del parto, el rey «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».

También en la dramática escena final encontramos el eco de una de las preguntas retóricas del «Diálogo»: «¿Habían de ser ellos sangre caliente de nuestra sangre helada, y podrían comer los frutos regados con el jugo de nuestro corazón?». Se trata de la funesta decisión por parte del rey Ramiro de degollar a los grandes del reino: «Le llegó el mandato a través de su corazón, en un solo golpe de sangre. Fue su sangre violenta quien le dictó la hazaña: ¡la sangre pide sangre siempre, quiere ensangrentar el mundo!».

Hasta el detalle del «perrillo» lamiendo «la sangre que aún fluía de un tronco sin cabeza» trae a la mente la gráfica descripción de los «Perros famélicos» del «Diálogo»... Y por último, habría que subrayar en uno y otro texto el papel desempeñado ahí por el arte, que es lo que les ha infundido vida en la imaginación del lector. Terminan ambos de un modo tan sencillo que llega uno a preguntarse si acaso no será que lo ha soñado todo. «En la oscurecida tierra sólo se oía un rumor de oculta acequia», concluye el narrador al final del «Diálogo», palabras que sirven para alejarnos, suavemente, del llanto para devolvernos a las lluvias y «silencio húmedo» del comienzo. Y en «La campana de Huesca» leemos que, tras un «silencio de horror» inicial: «pasado un tiempo, ya ni los muchachos miraban las descarnadas cabezas... De todo esto sólo ha quedado escrito el testimonio de los *Anales Toledanos*, que dicen: “Mataron las potestades de Huesca: era 1136”».

Como ocurre en la naturaleza —«Seguirán su curso las estaciones del año en segura rotación», afirma una de las anónimas voces del «Diálogo»—, el presente se apodera del pasado, y se apunta hacia el futuro: «vivirán, y vivirán plenamente» los sobrevivientes de la Guerra Civil, que «tienen corrompidas las raíces del ser»; y el recién nacido *brote* de aquella *rama* sin *podar* del *árbol de familia* de los reyes de Aragón, la infanta doña Petronila, será desposada, a los dos años de edad, con un novio de veinticuatro...

El hecho de que siga la vida, como quiera que sea, no resuelve sin embargo la cuestión, propia del ser humano, de cuál fuere su sentido, tema al que las voces del «Diálogo» vuelven una y otra vez, mediante una sucesión de preguntas, algunas sin respuesta: «¿sigue la vida?»; «¿hemos de ser nosotros quienes los compadezcamos a ellos, que viven o creen vivir...?»; «¿es que puede fundarse en nuestra terrible muerte gloria alguna...?». Y esa *vida*, ¿cómo será? Los que quedan «parecen seres vivientes, y

quizás creen serlo; pero no son sino nuestras sombras»; y los vencidos, «librados» del «peso de sus codiciados cargos y prestigios», pueden «saborear el agridulce de la derrota, lejos, solos». En las últimas páginas se acentúa todavía más el tono de angustia:

Y si por rehacer el país —advierte uno— lo hemos deshecho; si soñamos engrandecerlo y ha quedado encogida la pobre piel de toro, ¿no será también mentira la gloria del panteón inmenso? ¿No será sólo, en verdad, inmenso estercolero; y fingida no más la memoria de mármol y bronce?

El tema del desengaño, eco claro de la literatura del Barroco, se va intensificando en una casi desesperada justificación de tanto sacrificio, de tan numerosos muertos: «De todo esto ¿no había de quedar sino la pesadumbre de un mal sueño oprimiendo el corazón con su mentira? ¿Es mentira? ¿Son figuraciones vacías? ¿Es pura vaciedad?» Como respuesta, Ayala nos ofrece una serie de virtudes y emociones humanas; y como resultado último, junto con su propia expresión poética de tantísimos sentimientos —es decir, el texto del «Diálogo»— una última intuición:

Es, acaso, algo leve, sin forma, como un brillo de lágrimas insinuado en una pupila, o una pinza de orgullo y desprecio en el silencio de unos labios. Algo como una rosa dejada en un vaso de agua, en el ángulo de una mesa de pino, o allá, al fondo, puesta sobre el simple vasar.

En su laberíntico relato «El Hechizado», publicado primero, como volumen aparte —Cuadernos de la Quimera—, en el año 1944, vuelve Ayala sobre estos temas desde otra perspectiva. Nos encontramos a finales del siglo XVII, en la última veintena del desdichado rey Carlos II. Los paralelos histórico-sociales con la época de su composición —los años inmediatos a la Guerra Civil española— pueden imaginarse. Viaja a España, para quedarse ahí a morir, un misterioso personaje, el Indio González Lobo, cuyos apellidos sugieren ya una posible doble perspectiva. Su igualmente misterioso manuscrito, en donde se basa para su relación el ficticio narrador, resulta ser, según éste, «un relato del desengaño» de las «pretensiones», jamás especificadas, de aquél ante quien sería el último vástago de la casa de Austria. El hecho de que González Lobo, retirado ya, redactara su manuscrito durante «la Guerra Civil donde, muerto el desventurado Carlos, se estaba disputando por entonces su corona», viene a ser a su vez un lejano eco de circunstancias relacionadas con la reciente contienda española. Lo que esta historia ilustra es precisamente la falta de explicaciones, de respuestas, que suele haber en la vida: pese a todas las conjeturas que tengamos, la realidad resulta ser un misterio. «Nunca se sabe nada. Nunca» había escrito Ayala en su relato vanguardista «Erika ante el invierno» —*Cazador en el alba*—, idea esa que repetirá en otras obras suyas a lo largo de los años. Todo —lo ilustran bien las varias capas de «El Hechizado»— es enigmático, dudoso.

El narrador, *hechizado* a su manera por el memorial en cuestión, nos dice que ha «barajado varias hipótesis, pronto desechadas, no obstante, como insatisfactorias» —otra vez, el verbo *barajar*—. Todo, incluso las especulaciones de ese narrador acerca del propósito del manuscrito, resulta ser una maraña de preguntas que, como las del «Diálogo de los muertos», no tienen respuesta. La realidad desconcierta y acaba irritando, tanto al narrador-lector como finalmente al del texto de Ayala, un efecto provocado a sabiendas por el autor mismo. La realidad —lo reitera en sus estudios cervantinos— es problemática: le toca al lector —el del supuesto manuscrito de González Lobo; el del relato de Ayala— interpretarla como pueda o como quiera. Encontrarle sentido a la vida. Siempre hay algo oculto. Y el desengaño —se trata, después de todo, de un texto no sólo barroco en sí, sino también ubicado a finales del siglo XVII—, resulta ser muchas veces, también, algo muy personal. ¿Qué sentido tiene todo lo relatado ahí? Quizá sólo, según ocurre al final del «Diálogo», el que se desprende de los detalles. Detalles como el del rey que, al final, «estaba sentado en un grandísimo sillón, sobre un estrado, y apoyaba los pies en un cojín de seda color tabaco, puesto encima de un escabel», a cuyo lado «reposaba un perrillo blanco». ¡Que el lector lo pondere!

Raíces medievales: «El abrazo» y «El Doliente»

Poco después, en el año 1945, escribe Ayala otra obra maestra: esta vez una historia trágica de corte clásico, «El abrazo», última pieza de *Los usurpadores*, sigue las huellas, poéticas y morales, de las grandes tragedias griegas así como de las de Shakespeare. Ahí se encuentra plasmada, de manera clara y sucinta, la eterna lucha del hombre con su destino. Ubicado a mediados del siglo XIV, durante el reinado de Pedro I de Castilla, denominado por sus enemigos como «el Cruel», y por sus partidarios como «el Justiciero» —detalle ilustrativo del fondo problemático, no sólo del contenido de este relato sino también de los demás textos en *Los usurpadores*—, es la recreación literaria de un momento histórico clave que, visto desde la perspectiva actual, vaticina ya la misma lucha por el poder que, siglos después, daría lugar a la Guerra Civil española. Esta relación está sugerida ya al comienzo del «Diálogo», que sirve como una especie de espejo remoto del texto en cuestión:

Esta mano —dijo uno—, este puñado de huesos que se quiere hundir en la caja vacía de mi pecho ¿perteneció a un amigo o a un enemigo? Siempre ahí, oprimiendo mi esternón con cruel ensañamiento de guitarrista, ¿no podré saber cuál fue su gesto en aquella hora para conmigo? La incertidumbre de aquel abrazo que se ha hecho eterno traslada a la eternidad la angustia de mi vida, dándole fórmula definitiva y simple.

Poco después insiste otro:

Impío, burlón destino, si de todo hace tabla rasa y hueso mundo para hermanar en

estratos de nuestro suelo a los enemigos, hasta el punto de no poderse distinguir ya el abrazo de la agresión.

Palabras estas pronunciadas por los que han muerto ya, cualquiera que fuese el bando a que pertenecieron, desde debajo de una tierra «abandonada, sucia». Lo que queda al final, concluye todavía otro, «está ahí, hecho símbolo, con la fecundidad prometida a las tragedias simbólicas. Por inútil, más alta, esencial».

«El abrazo» tiene sus raíces, literalmente, en aquellas voces soterradas. Su acción, en cambio, se desenvuelve manifiestamente sobre la tierra: aquella «tierra de sal y de hierro; tierra violenta, sedienta, áspera» de la que al comienzo se ha despedido el anciano don Juan Alonso, antiguo preceptor y consejero del rey don Pedro a quien, muerto poco antes tras haberse quedado en un «abrazo fratricida», hubo de abandonar para salvar su propia vida. Esta dramática escena a la que, de modo circular, se vuelve al final, donde el fugitivo recuerda de nuevo la escena del «abrazo de la muerte», servirá de marco para una serie de evocaciones de momentos clave del reinado de aquel monarca a quien ninguna educación de príncipe hubiera podido salvar de su trágico destino.

Gran parte de la acción de «El abrazo» consiste en viajes o trayectorias, en persecuciones y huidas, que tienen lugar en escenarios al aire libre, o bien dentro de edificios —pasillos, escaleras—, escenarios que contrastan con el espacio soterrado del «Diálogo». Se trata, pues, del contraste entre la vida y la muerte. En estos espacios se disputan el poder los personajes, varios de los cuales tienen su reflejo en dobles: el rey don Pedro se reconocerá en la cara de su muerto hermano Fadrique, por ejemplo; en el asalto a la familia judía en Toledo, tanto una víctima como su agresor se llaman José; hay dos reinas legítimas y dos amantes rivales; y sobre todo, se desarrolla el paralelo entre los dos hermanos enemigos: el rey don Pedro y el bastardo don Enrique, el «usurpador». Esta historia se presta también a una lectura alegórica, pues la lucha por el poder aquí escenificada se desenvuelve en una serie de paralelos que traen a la mente aquella reciente guerra civil recordada por las anónimas voces del «Diálogo»: el punto de vista —una rememoración— de un participante obligado a exiliarse; decisiones equivocadas; la sensación de lo inevitable; la importancia decisiva que tuvo la intervención de fuerzas extranjeras... Hasta en un pasaje, hacia el final, se alude al futuro vencedor como el «caudillo». Según puede verse, ello se presta a múltiples niveles de lectura.

Las raíces de «El Doliente», fechado en 1946, se encuentran no sólo en el «Diálogo de los muertos» sino también, de modo más directo aún, en «El abrazo». Tanto la sensación ambiental de estancamiento como el papel desempeñado en el relato por el oído y por la imaginación traen a la mente el texto elegíaco donde, desde el «silencio húmedo», «sumidos en este no conocer», «tejieron» entre sí los

muertos «una red de monólogos» mediante la cual intenta cada uno imaginarse la realidad de los sobrevivientes: «el alma, todos la tienen muerta. [...] Si hablan, nada dicen; su voz es opaca, suena como el cristal de los vasos que un aire ha trizado; se advierte en ella el poso de lo que no llegó a decirse y ya no se dirá nunca».

Un «pueblo indómito», pues, convertido «en un sosegado pueblo de cadáveres». Ya en «La campana de Huesca» se cuenta cómo, por circunstancias imprevistas, pudo llegar a ceñir la corona de Aragón el hermano más débil a quien de niño le gustaba acurrucarse «en un rincón entre los criados, para oírles relatos y burlas», y cuyo padre había comprobado, «desde el arco de una ventana, su poca destreza para ensillar caballos». Dos siglos después el rey Enrique III de Castilla, nieto enfermizo de aquel vigoroso *usurpador* Enrique II de Trastámara, también observa, desde la ventana de su aposento, a un *hermano* suyo —su robusto, e idiota, hermano de leche Enrique—, quien pasa su tiempo entre los criados del castillo. Obligado por su estado físico a pasar gran parte del tiempo postrado en la cama, ha desarrollado el Rey especialmente el sentido del oído, que le permitirá enterarse de lo que pasa fuera. En efecto, comienza la historia con una brillante evocación sonora de la llegada al castillo de las partidas de cazadores que, tal como los efectos de sonido de un programa de radio, sirve de fondo para el *tapiz* medieval que va *tejiendo* el narrador. Paralelo al del protagonista, desempeña aquí un papel fundamental y activo la imaginación del lector, quien ha de ir juntando en su mente las piezas de este puzzle poético. Los ecos del «Diálogo» son inevitables: «¡qué duro es para un enfermo —reflexiona don Enrique— este invierno en tierra en Burgos! [...] Todo parece muerto: muerto y sepultado y olvidado para siempre».

Abundan, pues, en el texto, como si de una serie de espejos se tratara, reflejos de diferente tipo, elaborados muchos de ellos mediante motivos de la caza: el fornido *hermano* en que se ve el Rey; o bien los «animales del bosque» —«eran ojos innumerables, eran todos los seres del bosque, eran todas las gentes del reino, era el mundo entero, que espiaba sus movimientos»—; en contraste con la pobreza del Doliente, la riqueza de sus vasallos, en especial la del obispo don Ildefonso; los planes, por parte de unos y de otros, de usurpación del poder; los cazadores de un lado, y del otro, los cazados... A este estado de estancamiento e inmovilidad ha llegado la dinastía de los Trastámara que con tanta pujanza se apoderara, apenas unas décadas antes, del trono de Castilla. No obstante la dramática convocatoria final del Rey —que ofrece un cierto paralelo con el desenlace de «La campana de Huesca»—, todo seguirá igual, algo que nos hace pensar en todavía otro reflejo: el del régimen franquista que, pese a ciertos movimientos —abortados— de resistencia, y dominado por la Iglesia, seguiría a su vez, durante largos años de hambre, languideciendo, doliente, en el poder.

Espejismos del Barroco: «Los impostores» y «San Juan de Dios»

Con «El Doliente» se pone fin, no sólo a la pareja de historias de la dinastía de los Trastámara, sino también a una serie de relatos que podríamos calificar como *herméticos*, es decir, cuyo entorno, pese a algún que otro retorno o éxodo, resulta ser en el fondo cerrado, etapa literaria que corresponde a su vez a otra, esta vital, en la trayectoria de nuestro autor, quien había pasado el año de 1945 —año también, recuérdese, del final de la II Guerra Mundial— en Río de Janeiro, donde completaría su *Tratado de sociología*. Según deja constancia en *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, le resultó enormemente grata esa estancia: tanto que, de no haber sido por circunstancias familiares, la hubiera prolongado por bastante más tiempo. Lo cierto es que este paréntesis brasileño serviría para abrirle horizontes, algo cuyas huellas se dejan percibir tanto en el tono como en el tema mismo de «Los impostores», historia esta cuya acción se ubica en Portugal, reino que a finales del siglo XVI estaba bajo la corona de Felipe II. Fechado en 1947, este texto, de atmósfera netamente lusa, resulta geográficamente mucho más abierto que los comentados hasta aquí —reflejo, sin duda, del papel desempeñado ahí por el mar así como del año que había pasado su autor en la antigua colonia portuguesa—. Mediante la introducción en él de pinceladas de carácter portugués se abre también el paso hacia una importante expansión espacial en *Los usurpadores*, algo que corresponde a su vez a las preocupaciones del autor, quien en ese mismo año —recuérdese— fundaría la revista *Realidad*.

Las raíces de «Los impostores» no se limitan, pues, al «Diálogo de los muertos», aunque sí, están ahí desde el comienzo mismo: en ese «silencio que era la ausencia y el vacío de la atronadora refriega, ya pasada», aquella «mudez angustiosa y como definitiva del mundo» bajo la que entablan los muertos su diálogo; en «la comunidad» de «destino» de los de ambos bandos; en las «gentes que vinieron de otras tierras a profanar la nuestra»; en la imagen de la «mascarada de la muerte»; en los «vivientes» que son «sombras de los muertos»; en «los traidores, y los insensatos, y los sádicos —locos de atar que anduvieron sueltos—; los autores de la tragedia; los verdugos; los frívolos profundos»; en «el mar oleaginoso, pesado, [...] siempre vomitando caracolas, lúbricas algas; siempre amenazando con devolver quién sabe qué»; en «los fantasmas de nuestra muerte»... «¿Es mentira?», pregunta hacia el final una de las voces. «¿Son figuraciones vacías? ¿Es pura vaciedad?».

Preguntas como estas últimas están detrás de «Los impostores», enigmático texto, basado en hechos históricos igualmente enigmáticos, donde, contra un brillante telón de fondo, se juntan y enlazan el motivo del destino por un lado, y por el otro, el de la locura. Salimos en este relato desde debajo de la tierra, desde la oscuridad de la Edad Media por una parte, y por otra, desde la laberíntica decadencia del último rey de los Habsburgos, para asomarnos, indirectamente —desde

Portugal, anexo por Felipe II, tras el desastre de Alcazarquivir (1578)—, a un imperio español que, desde el apogeo de su grandeza, aunque no tan rápidamente como «la estrella del rey don Sebastián», pronto empezaría a sucumbir. Dos batallas navales, ninguna de ellas nombrada en el relato, sirven sin embargo de marco histórico para lo ahí narrado: la victoria de Lepanto, en el año 1571, y la derrota de la «Invencible» Armada, en 1588: dos extremos cuyo contraste no deja de tener algo de barroco. Hay que tenerlos en cuenta para una apreciación más profunda de la significación de esta magnífica, e igualmente barroca, historia cuya acción principal tiene lugar casi veinte años después de la derrota, y consiguiente desaparición, en Marruecos del joven Rey, o sea, en el año 1595, cuando fue ejecutado el impostor Gabriel Espinosa, conocido como el Pastelero de Madrigal. Una vez más se da en la obra de Ayala un complejísimo juego de reflejos, tanto históricos como literarios, que invita a una colaboración activa por parte del lector.

Quien las presentes líneas redacta no puede dejar de pensar, por asociación, en los dos escritores máximos de aquella época esplendorosa: Miguel de Cervantes en España, y en Inglaterra, William Shakespeare. Huellas de ambos, así como de otros escritores, más tardíos, del Barroco español —pienso sobre todo en Calderón de la Barca—, se pueden rastrear en «Los impostores». Y no es de extrañar: Ayala, quien en 1940 había publicado en *La Nación* de Buenos Aires la versión original de su ensayo sobre el *Quijote* titulado «Un destino y un héroe», estaba atando hilos ya. Temas como el de la doble identidad Alonso Quijano/Don Quijote; el destino nacional de España; «el imperio del Espíritu sobre el de la Razón» en la España de la Contrarreforma; y el del papel de los «hombres de excepción que tienen contacto con las preocupaciones intelectuales de su tiempo, y cuyo pensamiento se produce ya dentro de las formas modernas, humanistas» anticipan preocupaciones suyas desarrolladas mucho más a fondo en su importantísimo ensayo «La invención del *Quijote*», aparecido por primera vez, en la revista *Realidad*, en 1947 —el mismo año en que está fechada, recuérdese, la historia «Los impostores»—.

Un breve cotejo de uno y otro texto revela una cantidad de correspondencias temáticas que sugieren una posible interpretación del relato en cuestión como ilustración ficticia de las ideas de su autor. Ante todo quisiera subrayar aquí la importancia en dicho ensayo del recurso cervantino de la locura; del reflejo en el *Quijote* del «drama de España agarrotada en la Contrarreforma»; de la contraposición —en el caso específico del amor— entre la elección y el destino; en la importancia del *Quijote* apócrifo —¿no le podríamos denominar, también, un *impostor*?—; en que «el *Quijote* se encuentra en el plano de la epopeya homérica, el drama shakespeareano, Fausto y don Juan» —más adelante insistirá en lo que tiene de épica la gran novela de Cervantes—; y en el caso de éste, «la justa coincidencia del punto crítico en el curso de su trayectoria vital, con el cambio de signo en la orientación

del destino colectivo». Las páginas finales, donde relaciona el *Quijote* en cuanto epopeya con las circunstancias vitales de su autor, hacen alusión a su demorado regreso a España, tras la batalla de Lepanto y su cautiverio en Argel: episodios vitales estos convertidos por su autor en literatura. Refiriéndose finalmente a la historia del cautivo (cap. XXXIX) dice Ayala que la España a la que regresa Cervantes «no es ya el mundo de Lepanto, sino el de la Armada Invencible». «El desengaño vital del hombre Miguel de Cervantes corresponde», por su parte,

con exactitud a una mutación histórica decisiva, de modo que esta congruencia entre la trayectoria vital del individuo y el curso de la gran comunidad de destino en que su existencia estaba inserta permitió a su genio dar a la personal experiencia proyecciones tan enormes.

No creo que sea ninguna casualidad el que estén fechados el mismo año este comentario del *Quijote* y el relato «Los impostores», cuya acción, aunque basada en unos sucesos históricos aparentemente diferentes de los narrados en la novela cervantina, constituye a su manera un reflejo lejano del *Quijote* y su «invención». Pensemos, por ejemplo, en el testarudo príncipe don Sebastián que, con una «impaciencia que los más sensatos solían tachar de locura», llevó a sus soldados a cometer «un grandioso suicidio»; en los demás *locos* —o sea, *impostores*— evocados por Ayala en este relato; en el continuo —y ambiguo— juego entre fantasía y realidad; o bien, en alusiones épicas como, por ejemplo, al regreso de Odiseo... Pero lo que llama la atención ante todo es la gravedad de la prosa, reflejo a su vez de la de la situación: como en el caso del *Quijote*, nos encontramos aquí ante una historia no ya de Lepanto, sino de la Armada; ante una tragedia de talle shakesperiano con evidentes huellas del Barroco español.

El eje de la narración —tres escenas seguidas a las que a los lectores se nos invita a asistir: las exhortaciones de fray Miguel para con el *peregrino* pretendiente; la visita ceremonial que hacen éstos a doña Ana, hija del «caudillo» don Juan de Austria; y la angustiosa entrevista, la mañana siguiente, entre la joven y su padre espiritual—, reúne en unas pocas páginas una amplísima gama de comportamientos y emociones. En efecto, cada uno de los personajes principales está desempeñando un papel, siendo los espectadores de este teatro dentro del teatro, tanto los personajes mismos como, en último extremo, nosotros los lectores. La *realidad* es, pues, recreada por dichos *actores* —todos ellos, *impostores* a su vez— en el gran *teatro* del mundo: el protagonista fue conducido «desde la oscuridad hasta la escena pública» donde, tras varias pruebas de identidad, «cual máscara solemne en las apreturas de un carnaval, precedido por el redoble del pregonero», cabalgará por fin hacia su muerte. No sólo él, sino los demás personajes están desempeñando un papel: su confesor y promotor fray Miguel de los Santos, por ejemplo, se quedó en una esce-

na «desmadejado cual fantoche de feria tras de la función»; en otra se le revela su protegido «como la verdad de su mentira». Al final, triunfa ésta: ahorcado el impostor en la plaza pública, «hubiérase dicho que la escena toda no había sido otra cosa que una mala broma de cómicos lugareños».

Dejo a mi *activo lector* imaginarse para sí mismo en esta *invención* posibles relaciones con el mundo del franquismo...

El juego cervantino de realidad y fantasía, elaborado en «Los impostores» mediante elementos teatrales, tiene como base otra correspondencia literaria importante: la que existe entre la historia «bien documentada» del Pastelero de Madrigal y su recreación ficticia. Según se ha visto, Ayala se inspira en fuentes históricas así como literarias para gran parte de los relatos de *Los usurpadores*. Aunque el último redactado por él para la primera edición del libro, «San Juan de Dios» (1947), contiene alusiones históricas —a las rivalidades entre familias que causaron la caída del reino moro de Granada en el siglo XV, por ejemplo; a la rebelión de los moriscos en el XVI; y, sobre todo, a ciertos detalles referentes a la vida del protagonista, nacido en Portugal en 1495 y muerto en Granada (1550), donde fundaría la orden de los Hermanos Hospitalarios—, pese a estas alusiones históricas, digo, su elaboración es básicamente imaginaria. La otra fuente de inspiración, un cuadro del Barroco español que había en la casa natal del autor, representando la escena de la muerte del santo, introduce desde el comienzo en el relato un importantísimo elemento pictórico que anticipa lo que ocurrirá luego en obras de invención posteriores de Ayala, cuya madre, de joven, había cultivado a su vez el arte de la pintura.

De una estructura circular que recuerda hasta cierto punto las de «El Hechizado» o «El abrazo», el texto de «San Juan de Dios» constituye una especie de *historia* que remonta a la escena representada en aquel cuadro, siendo su *cronista* aquí el autor mismo, en cuya obra de invención se irán introduciendo cada vez más, a partir de ahora, elementos claramente autobiográficos que dan lugar a una creciente, y particular, fusión de realidad y fantasía. Cabe señalar, además, que era Juan de Dios un santo predilecto de su madre, quien dedicaba a su orden numerosas obras de caridad. En efecto, todo el relato podría verse como un homenaje conmovedor a esa madre cuya muerte, poco antes del estallido de la Guerra Civil, está evocada por él en *Recuerdos y olvidos* así como en el conmovedor texto «Día de duelo» (1941), recogido luego en *El jardín de las delicias*. Con la redacción de «San Juan de Dios» podríamos decir que se cierra un importante ciclo de duelo personal abierto por el «Diálogo de los muertos», ficticio homenaje a su padre y hermano que, como tantísimos otros, de ambos bandos, sucumbieron durante la Guerra Civil española.

En «San Juan de Dios» suplanta al lejano *cronista* —el anónimo autor de documentos antiguos— un narrador cuya voz, más inmediata e íntima aún que la del que nos sirve de *guía* en «Los impostores», nos va involucrando poco a poco en

una ficción —en una *fantasía*, digamos— cuya *realidad* se halla no ya en los detalles ahí elaborados sino más bien en el hondo sentido humano de la historia inventada. De todo ello es consciente el autor de esta hermosísima fábula, ilustración —como lo fue también la historia del Pastelero de Madrigal— de una verdad universal. La historia del trágico destino de los dos primos, don Felipe y don Fernando Amor, constituye, pues, una especie de parábola moderna: un ejemplo de la victoria del amor sobre el odio, y del triunfo último de la caridad, triunfo cuyas raíces se encuentran en aquel lejano «Diálogo de los muertos»: por un lado, en la constante presencia de la muerte, o bien en la enfermedad —«el verde y amarillo de la náusea», «el salivazo caliente, cárdeno, agrio, de la sangre» de las víctimas—; en detalles como el de la mano, o del abrazo del enemigo; en el «inmenso estercolero» dejado por la Guerra Civil; y por otro lado, en lo que queda:

- El dolor orgulloso de las mujeres.
- La callada paciencia de los viejos.
- La fe sin esperanza.
- La obstinación sin salida.
- La virtud sin loa.
- El deber sin reconocimiento y el sacrificio sin premio.

Como aquel «brillo de lágrimas» o «rosa dejada en un vaso de agua» con que termina el «Diálogo», acaba la historia de la hermosa doña Elvira, tan querida en su día por los hermanos Amor y muerta ahora por la peste, con un detalle parecido: «Sobre el macilento pecho, una crucecita de oro relucía». Tanto esta escena como otras de la plaga que, «para castigo de violentos y perfección de piadosos, quiso el cielo enviar [...] sobre los contumaces crímenes en que Granada hervía», convierten el relato en una gran danza de la muerte, algo que recuerda igualmente al «Diálogo de los muertos».

Muchos detalles vinculan también «San Juan de Dios» con «Los impostores», cuya acción está ubicada varias décadas más tarde. Además de la presencia del mundo árabe, así como del portugués, y del tema —común, por cierto, a todos los relatos del libro— de la usurpación del poder, hay en ambos una fuerte insistencia en la comunicación por vía oral así como una constante apelación al oído: «Cuentan», escribe, por ejemplo, el narrador, refiriéndose a la conversión del pecador Juan de Dios, «que obedeció para ello a un impulso repentino: la voz del predicador, que tantas veces había oído distraídamente, le taladró ésta los oídos y le escaldó el pecho, invadiéndole con repentino espanto».

También en «Los impostores» se nos invita a *oír* la alocución del viejo fraile al pretendiente, donde le describe, por ejemplo, haber *oído* a su vez a otro pretendiente anterior: un ermitaño con «una voz áspera, seca, aguda. Sus manos renegri-

das revoloteaban igual que pájaros, y aquella voz sonaba como su graznido». En ambos relatos desempeña un papel fundamental la locura: las continuas demostraciones de penitencia en público de Juan de Dios tras su conversión hacen que se le interne por un lapso «en una casa de orates». Asimismo se parecen uno y otro en su estructura: la historia —verdadera— del impostor Gabriel Espinosa se desarrolla como un ejemplo de otros muchos: se titula el relato «Los impostores»; y la historia —ficticia— de don Felipe, don Fernando y doña Elvira refleja a su vez la fuerza ejemplar de a quien, después de su muerte —aquella muerte de que arranca toda la acción—, le será reconocida la condición de santo.

De entonces, de ahora y de siempre: «El Inquisidor»

De seguir el orden en que se redactaron los relatos de *Los usurpadores*, nos tocaría comentar aquí el prólogo a la primera edición del libro, texto cuyas referencias se limitan, claro está, al contenido de dicha publicación. Sin embargo, al año siguiente escribirá Ayala otra narración que había de incorporar luego en sucesivas ediciones, según él mismo lo explica al final del prólogo:

En 1950, después de publicado el volumen de *Los usurpadores*, escribí todavía una historia más, la de «El Inquisidor», perteneciente a la misma vena, que yo había creído agotada, pero que aún dio ese fruto tardío. Ahora queda incorporada al ciclo donde corresponde.

No es de extrañar esta *ocurrencia* tardía en la obra ayaliana, caracterizada precisamente, según venimos señalando, por la fragmentación: es un elemento más de su constante proceso de evolución interna. ¿Se inspiraría, quizá, parcialmente en ciertas circunstancias histórico-vitales de su autor? Él mismo no se acuerda de dónde precisamente lo redactó, aunque sí sabemos que el 1º de mayo de 1950 se había trasladado a la isla de Puerto Rico para hacerse cargo ahí de la editorial universitaria, ocupando a la vez una cátedra de sociología. Desde la atmósfera cada vez más insostenible del peronismo en la Argentina pasará a un cálido ambiente tropical no exento, sin embargo, de contradicciones y ambivalencias de tipo político —recuérdese que la acción de sus dos novelas largas, de tema político, *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), está ubicada en el Caribe—. En plena guerra fría, el senador estadounidense Joseph McCarthy se embarcará ese mismo año en una despiadada y fanática caza de brujas anticomunista que —novedad tecnológica— podía presenciarse en directo a través del recién comercializado medio de la televisión. La luz caribeña no podía ocultar, pese a todo, oscuridades del alma humana.

Más oscuro no puede ser, desde luego, el escenario nocturno de «El Inquisidor», laberíntico texto que recuerda, en cierto aspecto, a «El Hechizado», y

que constituye, a su vez, un reflejo oscuro de la visión de la caridad cristiana trazada en «San Juan de Dios». De legajo a legajo, en una línea concéntrica de razonamiento que, haciendo caso omiso, de un modo perverso, de la *luz* de la conciencia, el protagonista del relato, antiguo «Gran Rabino de la judería» recién convertido al cristianismo y ahora obispo de una «pequeña ciudad de la meseta castellana» —un hipócrita empedernido dispuesto a sacrificar nada menos que a su hija por la *verdad* de su propia mentira—, este hombre, digo, va gozando de la perversa seducción del mal, creyendo cada vez más en su propia *infalibilidad*. Nos encontramos en este relato no sólo con un juego de reflejos sino dentro de una auténtica —y cada vez más oscura— galería de espejos. Se sitúa la acción a finales del siglo XV, en pleno auge inquisitorial —el primer inquisidor general, Tomás de Torquemada (1484-1498), era, como se recordará, de origen judío—. En una espiral descendiente, poco a poco y por asociación perversa, va bajando el protagonista por los *círculos* de un *infierno* en cuyo fondo le aguarda, no ya el diablo sino el reflejo, inocente, de su hija Marta.

¿Cuáles serían, pues, las raíces de este imponente relato *inquisitorial*? Junto con las antes aludidas circunstancias históricas —el peronismo, el macartismo— habría que mencionar el imperio del franquismo en la España de los años cuarenta: la forzada *conversión* de tantos *herejes* republicanos, por ejemplo; la persecución de tantos *impostores*; el poder de la censura... El tema del destino, núcleo de otros relatos de *Los usurpadores*, adquiere aquí unas tonalidades siniestras: nos convertimos nosotros los lectores en espectadores de una inevitable tragedia que recuerda, sin la intervención de Iago, claro está, la locura fanática de un Macbeth. De eco shakesperiano son también los sueños del alucinado obispo, quien no dudará en sacrificar a su inocente hija. Nos hemos alejado ya bastante, en cuanto a fuente de inspiración, del «Diálogo de los muertos», para entrar, de lleno, en la de la actualidad.

Un *ars poetica* ficticia: el prólogo al libro

Tampoco el prólogo remonta directamente a aquella emocionante elegía, siendo en cambio un reflejo, irónico, de la más estricta actualidad —lo cual no impide, sin embargo, que, según repetidas veces ha insistido su autor, consista al mismo tiempo en una ficción más—. Y una usurpación más también, se podría añadir, por parte de su ficticio autor. «Redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo», recuerda este texto introductorio una de esas reseñas insidiosas que, so pretexto de elogiar el libro en cuestión, consigue a la vez sabotearlo... Y es esto sólo la primera capa del complicado juego. El Ayala que a partir de «San Juan de Dios» abandonaría los confines de la historia propiamente dicha para atenerse a la pura invención —procedimiento anticipado ya, dicho sea de paso, en «El

Hechizado»—, nos brinda aquí un *tour de force* literario que, al clausurar esta expresión poética de la década de 1940 que constituye el libro *Los usurpadores*, prepara al mismo tiempo el terreno para ese tono irónico, satírico, y hasta sarcástico, de gran parte de sus escritos de los siguientes lustros.

El hecho de que, además de glosar e introducir el contenido del volumen, el prólogo contenga a su vez las raíces de futuros escritos de Ayala es característico de la evolución, continua, de su obra literaria, que irá fundiendo poco a poco, a lo largo de los años, autobiografía y ficción. En el presente texto, remoto descendiente de aquella «Carta a los editores» con que prologara, casi veinte años antes, la primera edición de *Cazador en el alba*, su yo, disfrazado aún, se escinde en la persona del erudito periodista portugués, F[rancisco] de Paula A[yala] G[arcía] Duarte, de un lado, y del otro, en la del autor de quien se ocupa el prologuista: un juego de clara estirpe cervantina que anticipa, por otra parte, la complejidad de voces narrativas que habrá de encontrarse, años más tarde, en *El jardín de las delicias*. La ya citada pregunta del «Diálogo» —«En esa mascarada de la muerte, ¿quién es quién, y quién conoce a quién?»— tiene también vigencia en este complejo texto introductorio cuyo supuesto autor, un álter ego —y usurpador— portugués del exiliado autor de carne y hueso, se aproxima al contenido del libro —y ¡con cuánta audacia!— desde el punto de vista de un habitante de la península ibérica que vive sin embargo fuera del alcance del régimen franquista. Diríase que en vez de ser «amigo» del autor, este «Duarte» es en realidad enemigo suyo... Lo cierto es que el prólogo en sí constituye una especie de barrera que habrá de saltar para acceder al contenido propiamente dicho del libro el ingenuo lector: un reto que permite distinguir desde el comienzo mismo el nivel cultural, así como el grado de ingenuidad, del presunto receptor.

Otro punto en común del prólogo con *El jardín de las delicias* tiene que ver con la idea, expuesta por Duarte, de lo intercambiable de las novelas, que «consienten ser barajadas, ordenadas y reagrupadas, como una mano de naipes, en conexiones varias», idea que trae a la mente no sólo la metáfora de «los trozos de un espejo roto», *combinados y contemplados* a posteriori por el narrador en el epílogo a ese libro sino también lo dicho al comienzo del presente estudio acerca de la fragmentación como elemento básico de la literatura de Francisco Ayala, autor sumamente consciente que llega a ocultarle —a *escamotearle*, podríamos decir— a su lector tanto, o más, de lo que abiertamente le manifiesta, desafiándole con ello a rellenar con su propia imaginación los huecos, digamos, entre aquellos trozos de espejo, o bien, en el caso de *Los usurpadores*, a entablar con las historias un *diálogo soterrado*, continuo y personalísimo, relacionándolas entre sí, buscando puntos de contacto, posibilidades de interpretación. A su manera el archivero Duarte le proporciona algunas pistas... quizá más, aún, de lo que a primera vista va desarrollando en sus palabras preliminares.

No es ninguna coincidencia, creo yo, que la primera historia de que se ocupa ahí sea «El Hechizado», y no me refiero aquí a las razones aducidas por él. Constituye este relato, en primer lugar, un reflejo laberíntico del igualmente laberíntico texto introductorio. En ambos «queda en el lector la sensación de que algo le hubiera sido escamoteado»; uno y otro «resulta[n] desconcertante[s]»; dan la sensación de que el autor está «disimulando su burla»; invitan a *barajar* «varias hipótesis» —las citas son de «El Hechizado»—. Paralelos como éstos nos llevan a sugerir la posibilidad de que sea también el Indio González Lobo, ficticio autor del enigmático manuscrito que forma el núcleo textual de esta historia, una especie de álgter ego de su propio creador: el autor real Francisco Ayala, igualmente creador del ficticio prologuista del libro donde está recogido el texto titulado «El Hechizado».

Veamos lo que Ayala le pone en boca al prologuista Duarte: en «El Hechizado» el poder «se nos muestra muerto, hueco, en el esqueleto de un viejo Estado burocrático»; la estructura del relato «está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder. Representa al Estado, imponente y sin alma...». El título es ambiguo: se puede referir tanto al rey Carlos II como al protagonista mismo: «En puridad, *hechizados* están cuantos se afanan por el poder». Eso lo dice Duarte, quien a continuación desarrolla la idea. Lo que yo quisiera sugerir ahora es otro posible paralelo, otra lectura oculta detrás de lo expuesto hasta aquí. ¿No podríamos ver en todo este juego de escamoteo tan brillantemente desarrollado en «El Hechizado» —y, por extensión, en el prólogo— una representación del propio Ayala, quien, *disfrazándose* de *Indio* —nótese la simbólica combinación de lo *civilizado* español y lo *bárbaro* del Nuevo Mundo sugerida por su doble apellido—, regresa en la imaginación desde su exilio americano a la madre patria, no ya al estado muerto, burocrático, del *usurpador* Francisco Franco sino, mediante otro juego de espejos, al del rey imbécil cuyo poder ha sido *usurpado* por otros de su entorno? Ahí tratará de acercarse al centro del poder, y al llegar a él, lo encuentra vacío. ¿Y lo escamoteado? ¿Aquel vacío a cuya *presencia* en el manuscrito se refiere tanto? ¿No podría interpretarse también como la verdad que durante el franquismo era ignorada, o bien censurada? De ser así, tanto «El Hechizado» como el prólogo adquieren otro nivel de lectura que no deja de enriquecer la de *Los usurpadores*.

Hechizos contemporáneos: las novelas de *La cabeza del cordero*

Lo dicho hasta aquí viene a ilustrar la manera como en su obra narrativa procede Francisco Ayala desde el más insignificante detalle hasta llegar a un conjunto —un volumen que frecuentemente vendrá acompañado de otro complementario—, el cual formará parte, a su vez, de una totalidad más vasta aún: un cosmos

literario único e infinito. Como las estrellas que, dependiendo de las épocas del año y otras condiciones de tipo astronómico, van mudando de sitio así como de intensidad, las obras de invención de nuestro autor matizan su significación según el contexto literario al que se encuentran incorporadas, algo que en lo anteriormente escrito espero haber ilustrado desde el punto de vista del proceso de creación artística de los textos de *Los usurpadores*. No hay en su obra nada estático: todos sus escritos están en perpetuo movimiento, relacionándose entre sí mediante un *soterrado*, e inquieto, diálogo sin fin. De ahí, según también espero haber demostrado, lo eterno y universal de los temas elaborados además de elegidos por él: temas que remontan no sólo a la Biblia sino también a las grandes obras de la literatura —y de otras artes— del mundo. A esto habría que añadir, en el caso sobre todo de *Los usurpadores*, los reflejos implícitos que contienen sus historias, no sólo de lo perdurable —piénsese, para dar sólo un ejemplo, en la ilustración del fanatismo presentada en «El Inquisidor»—, sino también, según se ha venido sugiriendo, de lo más contemporáneo. Lo cierto es que hay en la obra ayaliana un fondo dialéctico: de paralelos como los que hemos señalado aquí, o de otras dualidades —el par de novelas del Caribe, por ejemplo; o bien las dos partes de *El jardín de las delicias*—, de donde ha de obtener el lector —como lo haría el mismo autor— su propia verdad.

En este sentido es imprescindible hacer mención aquí, aunque forzosamente sólo de paso, del libro parejo de *Los usurpadores*, del que en otra ocasión tendré la oportunidad de ocuparme detalladamente durante este año del centenario. Aparecida, según ya se ha indicado, en el mismo año que aquél, la primera edición de *La cabeza del cordero* reúne cuatro novelas cortas, encabezadas por un importante proemio del autor, textos contemporáneos, o bien posteriores, al prólogo de *Los usurpadores* —una quinta narración, fechada en 1955, vendría a agregarse tardíamente (como «El Inquisidor») a la segunda edición del libro—. En ellas aborda el autor de modo más directo —*indirectamente* directo, podríamos decir— el tema de la Guerra Civil española, *escamoteado* sin embargo de tal modo que no puede dejar de recordarnos los laberínticos rodeos que llevan al vacío en *El Hechizado*. Una vez más se halla el lector ante unos reflejos literarios desde el exilio: reflejos no ya de un pasado lejano sino de una actualidad triste, sórdida, insondable... La que habían presagiado ya ciertas voces del «Diálogo de los muertos».

Lo que desearía subrayar aquí, para abrir paso a la que constituirá la segunda parte del presente estudio —dedicada precisamente al análisis del volumen *La cabeza del cordero*—, es el diálogo continuo que se entabla entre los relatos de éste y los de *Los usurpadores*: un *diálogo* —la moda ahora es hablar de *intertextualidad*— que sólo será capaz de *oír* un lector activo. Por ejemplo: lo incógnito del misterioso texto en *El mensaje* recuerda algo semejante en «El Hechizado»; el *fratricidio* de «El

tajo» tiene un eco en «El abrazo»; «El regreso» podría encontrar un lejano antecedente en «Los impostores»; y en el relato «La cabeza del cordero» hay resonancias de «San Juan de Dios»... Pero estoy hablando aquí como si fuera yo el apócrifo prologuista coimbricense...

Basta ya, pues. Y vale.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Francisco, «Indagación del cinema», 1929; en *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 9-46; ed. facsímil, pról. de Luis García Montero, «Programa: Francisco Ayala y el cine», 2 vols., Madrid, Visor, 2006.
- , «El boxeador y un ángel», 1929; en *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza, 2002, págs. 65-111.
- , *Cazador en el alba*, 1930; Madrid, Alianza, 2002, págs. 15-54; ed. facsímil, pról. de Luis García Montero, «Metáforas con dedos fríos», Sevilla, Renacimiento, 2006.
- , «Un destino y un héroe», 1940; en *La invención del Quijote*, Madrid, Punto de Lectura, 2005, págs. 47-60.
- , *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*, 1941; Barcelona, Península, 2001.
- , «El problema del liberalismo», 1941; en *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972, págs. 91-109.
- , *Historia de la libertad*, 1943; ed. facsímil, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2006.
- , *Histrionismo y representación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.
- , «Razón del mundo», 1944; en *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972, págs. 239-409.
- , «Ensayo sobre la libertad», 1945; en *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972, págs. 25-89.
- , «Jovellanos», 1945; en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, pról. de Helio Carpintero, Madrid, Aguilar, 1971, págs. 1.055-1.106.
- , *Tratado de sociología*, 1947; Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- , «La invención del Quijote», 1947; en *La invención del Quijote*, Madrid, Punto de Lectura, 2005, págs. 61-112.
- , *Los usurpadores*, 1949; ed. de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra, 1992.
- , *La cabeza del cordero*, 1949; ed. de Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra, 1989.
- , *Historia de macacos*, 1955; ed. de Carolyn Richmond, Madrid, Castalia, 1995.
- , *Muertes de perro*, 1958; ed. de Nelson R. Orringer, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *El fondo del vaso*, 1962; ed. de Nelson R. Orringer, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *El rapto*, 1965; Madrid, Punto de Lectura, 2005.
- , *El jardín de las delicias*, 1971, 1978, 1999, 2004; Madrid, Alianza, 2006.
- , *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 1988.
- , *De mis pasos en la tierra*, 1996; Madrid, Punto de Lectura, 2006.
- , *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, Madrid, Alianza, 2006.