CERVANTES Y AYALA: EL ARTE DEL RELATO BREVE

I

Que Francisco Ayala se ha convertido ya en un *clásico en vida* es algo que parece aceptarse unánimemente. La copiosa e importante bibliografía que sobre su obra existe (1) resulta harto significativa con referencia a esa aceptación.

Precisamente el conocimiento que Ayala posee de nuestros mejores escritores clásicos y las magistrales páginas críticas que ha dedicado a algunas de sus obras, explican el que, en más de una ocasión, los estudiosos de la narrativa de Ayala hayan percibido muy claras relaciones entre la misma y el arte y teoría del relato de un Cervantes, por ejemplo (2).

Quiere decirse, pues, que el insistir sobre la relación Cervantes-Ayala no supone ninguna novedad. Aun así, esa veta literaria parece lo suficientemente rica y densa como para animar a cualquiera a se-

---

(1) *Vid.* Andrés Amorós: *Bibliografía de Francisco Ayala,* Madrid, 1973.

(2) Sobre este aspecto, véanse las páginas que dedica Keith Ellis al cervantismo de una obra juvenil de Ayala, la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) (K. Ellis, *El arte narrativo de Francisco Ayala,* Gredos, Madrid, 1964, pp. 27 y ss.). O las consideraciones que el mismo Ellis establece a propósito de *Muertes de perro* y el recurso cervantino del hallazgo de unos documentos o papeles de los que extrae su novela *(op. cit.,* pp. 203-205). También Ricardo Gullón, con referencia a esa novela de Ayala y a su continuación, *El fondo del vaso,* ha señalado cómo el *Quijote* ofrecía «el ejemplo clásico del autor que encuentra y reproduce un manuscrito ajeno» (R. Gullón, *Espacios novelescos,* en la obra colectiva de Germán y Agnes Gullón, *Teoría de la novela,* Taurus, Madrid, 1974, p. 264). Un amplio e inteligente tratamiento de la relación Cervantes-Ayala puede encontrarse en el libro de Rosario H. Hiriart, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala,* Madrid, 1972, especialmente en las pp. 11 y ss., 88 y ss. —sobre la relación de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro,* conectada con la establecida por Cervantes entre el *Quijote* de 1615 y el de 1605—, 203 y ss. Rosario H. Hiriart concluye su libro estimando que la técnica de construcción empleada por Ayala «pertenece a la mejor tradición de nuestra literatura: es la empleada por Cervantes en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha» (op. cit.,* p. 321). También Andrés Amorós en su excelente *Prólogo* a la ed. de las *Obras narrativas completas* de Ayala (México, 1969), ha tenido ocasión de aludir al enlace de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro* como algo «múltiple y complejo: igual que en la segunda parte del *Quijote»* (p. 78). Finalmente cabría citar algún estudio concreto y específico como el tan agudo de Alberto Sánchez sobre «El rapto» de Ayala como recreación de un episodio cervantino *(Vid.* A. Sánchez, «Cervantes y Francisco Ayala: original refundición de un cuento narrado en el *Quijote»,* en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, núm. 196, abril, 1966, pp. 133-140).

guir trabajándola. En tal sentido se orientan las páginas siguientes, caracterizadas *ab initio* y humildemente, por la ninguna pretensión de originalidad y sí solamente por una doble devoción literaria: la que su autor reconoce tener hacia estos dos narradores tan alejados en el tiempo y, sin embargo, sentidos siempre tan próximos: Cervantes y Francisco Ayala.

II

Al igual que en anteriores colaboraciones mías en esta Revista —las dedicadas a Rubén Darío, a Baroja, a *Azorín*— voy a ceñirme ahora a una zona literaria que siempre me ha interesado: la del relato breve. Prescindiré, por tanto, en las consideraciones que siguen de las novelas extensas de Ayala, para contraerme a las calificables de cortas y a sus cuentos.

Así las cosas, me importa considerar ante todo la leve paradoja que supone comentar el arte de Ayala en el relato breve, visto a la luz del arte narrativo de quien, si bien cultivó tal especie, destacó sobre todo en la novela extensa: Cervantes. Por supuesto, sus *Novelas Ejemplares* lo son, sin duda alguna, en cuanto a su perfección como tales *novelas,* es decir, relatos breves a la italiana.

Obsérvese, sin embargo, que el cuento auténtico, de muy escasas páginas o líneas —como algunos de los tan brevísimos de Ayala— falta en el repertorio literario cervantino, al menos en su forma exenta o en colecciones del tipo de las de Timoneda. Los *cuentos* cervantinos hay que buscarlos incorporados a la textura de las novelas extensas, y en tal sentido el *Quijote* ofrece algunos excelentes ejemplos de cuentos con sabor tradicional, muy breves y graciosos, puestos en boca no sólo de Sancho Panza —los contados en la noche de los batanes o en la casa de los duques—, sino del propio hidalgo: el de la viuda y el motilón.

En cualquier caso, si es posible construir un *arte de la novela,* extraído de las cervantinas, sería bastante más difícil hacer lo mismo con el género *cuento;* tan débil es su presencia —como especie diferenciada de la *novela corta*— en la obra de nuestro primer novelista. Lo que hoy entendemos por *cuento literario* —a la manera de los manejados por Ayala— nacerá bastante después de que Cervantes realice su obra literaria.

De ahí que en estas páginas se renuncie a establecer cualquier tipo de conexión técnica entre el arte del cuento en Ayala y el casi inexistente arte del cuento cervantino. Pero una cosa es el género

literario *cuento* —tal y como fraguará, sobre todo, a partir de los grandes narradores del XIX: Maupassant, *Clarín,* Chejov, etc.— y otra la función o tarea de *contar.* Y con este arte —no con el del *cuento,* sino con el de *contar,* cualesquiera que sean las dimensiones de lo *contado*— sí que cabe establecer relación entre su tratamiento por Cervantes y el perceptible en los relatos breves de Ayala.

III

Sería extemporáneo traer aquí una tan vieja y nunca agotada cuestión como la de la actitud de Cervantes frente a la *novela picaresca,* y las posibles filtraciones de la misma en sus obras narrativas. Las implicaciones que suscitaría tal asunto nos llevarían demasiado lejos. Sólo a una quiero aludir brevemente, por su relación con la materia que ahora nos ocupa. Me refiero a la no utilización por Cervantes del relato en primera persona, a la manera picaresca.

Que en las páginas cervantinas hay utilización de ese modo narrativo —el relato en primera persona— es algo tan evidente que no necesita de comentario. Sí, en cambio, puede merecerlo el considerar cómo suele funcionar tal procedimiento narrativo, nunca manejado con la continuidad e intención con que lo vemos utilizado en el *Lazarillo* o el *Guzmán.*

El alférez Campuzano cuenta al licenciado Peralta la historia de su *Casamiento engañoso,* al igual que en el *Coloquio de los perros* Berganza cuenta hechos de su vida a Cipión. El cautivo cuenta su historia en el *Quijote,* de manera semejante a cómo los numerosos personajes que los peregrinos del *Persiles* van encontrando cuentan las suyas. Esto es normal en el arte narrativo cervantino que, en tal sentido, no se diferencia del de otros muchos novelistas del XVII: Céspedes y Meneses, Matías de los Reyes, etc.

El paso de la tercera persona narrativa a la primera se relaciona, en tantas novelas españolas del XVII, con su estructura episódica o con la técnica de imbricación y mezcla de relatos, a la manera del curioso *Menandro* del citado Matías de los Reyes.

Pero no es esta cuestión la que aquí deseaba tratar, sino más bien la del arte elusivo en que fue maestro Cervantes, a la hora de jugar con la presencia, ocultación o disfraz de su voz como narrador. Cervantes narra unas veces como el tradicional autor omnisciente, pero otras parece renunciar a los privilegios que tal modo narrativo supone, para introducir silencios, equívocos, reticencias, ambigüedades. Su indiscutible modernidad, como novelista, arranca en buena parte de

esa actitud tan compleja, hecha de distanciamiento irónico y de emoción con sordina, de profunda inmersión en lo que novela pero, a la vez, de intelectual despego de lo novelado. Un despego que se traduce en sentido del humor, en evitación del fácil sentimentalismo, en el gusto por lo más o menos levemente laberíntico, en la intelectual proclamación de que él, Miguel de Cervantes, está por encima de las servidumbres y de los condicionamientos que, para otros, podría suponer el oficio de novelar, como algo allegable a la tarea de hacer comedias pensadas para un público gregario, el «necio vulgo» de que hablaba Lope.

Todas las cautelas, todos los trucos, todas las curiosas refracciones a que somete Cervantes su voz como narrador parecen apuntar a lo mismo: un nuevo sistema oponible al arrebato emocional de tantas expresiones literarias de su tiempo, y en especial a las propias del teatro.

Por grato que pudiera resultar, no es posible ahora recorrer tal camino, y conviene ya regresar al significado por los relatos breves de Ayala, para ver hasta qué punto los procedimientos narrativos que el autor empleó en ellos tienen una ascendencia o una entonación cervantina.

IV

A primera vista podría parecer una abstrusa paradoja la de iniciar una confrontación Cervantes-Ayala, reconociendo que si el primero de estos dos narradores no pareció sentir especial gusto por el relato en primera persona, el segundo sí lo ha manejado con frecuencia.

Cabría observar, sin embargo, que con excepción de algunos relatos incluidos en «Días felices», en los que sí parece que podría identificarse la voz del narrador con la de Francisco Ayala —así, «A las puertas del Edén», «Nuestro jardín», vinculables, tal vez, a recuerdos de la infancia del autor—, en la mayor parte de los otros relatos en los que Ayala se ha servido de tal modo narrativo, lo ha hecho con un acento lo suficientemente sarcástico como para impedir cualquier identificación narrador-autor.

Piénsese, entonces, que Cervantes podrá estar, como narrador, *dentro* de lo narrado, pero sin introducirse necesariamente en la voz de un *protagonista-narrador.* La voz de Cervantes nos llegará a los lectores a través de lo que, como irónico apostillador de la traducción de Cide Hamete Benengeli, nos dice acerca de la fiabilidad que hay que conceder o negar al historiador moro de las hazañas de *Don Quijote.* Podemos escuchar a Cervantes, escritor, en pasajes como aquel

del capítulo II del libro II del *Persiles,* al confesarnos que no sabía cómo iniciar tal capítulo y que le dio «cuatro o cinco principios». Pero, posiblemente, lo que nunca escucharemos sea a Cervantes desahogándose, confesándose ante sus lectores por boca de uno de sus personajes novelescos. Recuérdese, a este respecto, que cuando en el *Quijote* de 1605 nos presenta al capitán cautivo contando, en la venta de Palomeque, la historia de su cautiverio en Argel, para evitar cualquier identificación de tal personaje con su autor, Miguel de Cervantes, hace que el cautivo aluda bien explícitamente a «un soldado español llamado tal de Saavedra», para despegar, en la medida de lo posible, la figura real de éste de la suya de personaje de ficción.

El que la mayor, aunque más notable y compleja aproximación a la picaresca y a sus modos narrativos, se diera a través de la voz de un perro, el Berganza del *Coloquio,* dice ya bastante acerca del especial cinismo —considerado este término en su acepción más primariamente etimológica— del *sui generis* sentido del humor con que Cervantes manejó el artificio del *relato en primera persona.*

En cualquier caso, y para no prolongar más este asunto, me contentaré con señalar la especial aversión que creo percibir en Cervantes hacia tal modo narrativo, manejado no esporádica, sino sostenidamente a lo largo de un relato.

Ayala no ha evitado tal modo narrativo, pero en la mayor parte de los casos —y no sólo en sus relatos breves, sino, sobre todo, en sus novelas largas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*— lo ha manejado con un tono tremendamente irónico y, por ello, suficientemente distanciador. Para Ayala el empleo de la primera persona narrativa funciona, la mayor parte de las veces, como el más inteligente procedimiento con que ocultar o disfrazar la voz propia, la suya. Un ejemplo claro lo ofrece el relato «El mensaje», construido sobre el diálogo que el narrador, Roque, tiene con su primo Severiano. Será éste el que cuente a Roque la historia del extraño manuscrito y le informe de las interpretaciones y tensiones a que dio lugar su presencia en el pueblo. Como bien ha visto K. Ellis «de modo más sutil y lleno de ironía, deja ver también cómo el narrador, que se considera muy superior a su primo, no lo es en realidad, ya que, por una parte, y con igual pasión, se dejará envolver en la querella. La ironía se acentúa aún más por el hecho de que, siendo él mismo quien relata los sucesos, ha de hacerlo sin darse cuenta por entero del papel que en ellos desempeña» (3).

Ciertamente, «El mensaje» supone un formidable sarcasmo con referencia al empleo del relato en primera persona. Pues ocurre que

(3) Ellis, *op. cit.*, p. 117.

aunque la voz narradora sea la de Roque, quien cuenta la historia del indescifrable manuscrito es su primo Severiano. Pero, a su vez, éste relata cómo el misterioso papel le fue entregado por Antonio, el dueño del hotel, en el pueblo. Y Antonio, por su parte, cuenta —a través de Severiano y, en consecuencia, a través de Roque— cómo llegó a su poder el manuscrito. Todo ello supone una elaborada articulación de planos narrativos que se complica aún más al contársenos —a través nuevamente del relato de Severiano, filtrado por el de Roque— las reacciones de otros personajes del pueblo frente al misterioso manuscrito. Severiano cuenta la historia con muchas idas y venidas, con una locuacidad digresiva casi calificable de sanchopancesca. El cura, el boticario, los distintos personajes del pueblo a quienes fue enseñado el manuscrito van quedando caracterizados por lo que de ellos dice Severiano. Pero, en definitiva, el complejo aunque apretado conjunto narrativo nos llega a través de la voz de un personaje que, en principio, resulta el más despegado de la historia, para acabar absorbido por ella, por el misterio creado por *el mensaje.*

En otras ocasiones recurre Ayala a nuevas versiones de esa figura —tan tradicional en la novelística— del narrador que no es el protagonista, sino un amigo del mismo o, simplemente, un testigo. Conocidos y siempre recordados son los casos de *Lord Jim,* de Conrad, o de *El gran Gatsby,* de Scott Fitzgerald, como ejemplos ilustres de hasta qué punto resulta válido y eficaz el recurso del narrador-testigo.

También Ayala en *Historia de Macacos,* por ejemplo, recurre a esta fórmula, manejándola con extraordinaria habilidad. Sutiles variaciones de la misma se encuentran en otros relatos suyos, como «La barba del capitán», en donde la voz en primera persona, femenina, marca una significativa distancia —sentimental y temporal— respecto al suceso narrado.

Narrador-testigo, oyente y transcriptor de una historia contada por otro personaje —que, a la vez, y para mayor complicación no ha presenciado los hechos decisivos— es el que aparece en «Un cuento de Maupassant» (4). Y otro tanto ocurre en «El colega desconocido», en «Lección ejemplar».

Por tratarse de aspectos que han sido muy bien estudiados en libros como el ya citado de K. Ellis no parece oportuno insistir aquí en ellos, y sí solamente en las consecuencias que de los mismos cabe extraer. Y una de ellas es la ya apuntada del efecto distanciador que, paradójicamente, entraña tantas veces el relato en primera persona, manejado por Francisco Ayala.

---

(4) Ellis ha estudiado la presencia en este relato de dos narradores, uno el principal, y otro, el secundario *(op. cit.,* p. 163).

Otra —interpretable, me parece, en clave asimismo cervantina— es la de que si el relato en primera persona no siempre se corresponde, ni mucho menos, con la del autor (con su voz y su opinión), éste ha podido jugar entonces a colorear esas voces narradoras en función de las características asignadas a los personajes a quienes se les atribuyen. Esto se ve claro en los ya citados casos de «El mensaje» o de la *Historia de macacos,* en donde el formidable poder irónico y distanciador de Ayala le ha permitido crear el estilo narrativo adecuado a la condición de los personajes-narradores, deducida precisamente de su manera de narrar. Lo cual equivale a decir que, para Ayala, la narración en primera persona es un procedimiento decisivo a la hora de caracterizar a un personaje. Y, por supuesto, ello es posible incluso en relatos formalmente narrados en tercera persona, pero que, de hecho, acaban por configurarse en primera persona. Un caso típico —y muy bien contado— es el de «Violación en California».

El cuento se inicia a la manera tradicional:

> —Lo que es en esta dichosa profesión mía —dijo a su mujer en llegando a su casa el teniente de policía E. A. Harter—, nunca termina uno, la verdad sea dicha, de ver cosas nuevas.
>
> A cuyo exordio, ya ella sabía muy bien que había de seguir el relato, demorado, lleno de circunloquios y plagado de detalles del caso correspondiente; pero, por supuesto, no antes de que el teniente se hubiera despojado del correaje y pistola, hubiera colgado la guerrera al respaldo de su silla y, sentado ante la mesa, hubiera empezado a comer trocitos de pan con manteca, mientras Mabel terminaba de servir la cena e, instalada frente a él, se disponía a escucharlo.
>
> Sólo entonces hizo llegar, en efecto, a sus oídos medio atentos una nueva obertura que, en los términos siguientes, preludiaba un tema de particular interés:
>
> —Los casos de violación son, claro está, plato de cada día —sentenció Harter—; pero ¿a que tú nunca habías oído hablar de la violación de un hombre por mujeres?

Todo este preámbulo del cuento —que recuerda los de tantas narraciones del siglo pasado en que, en una tertulia o reunión, se planteaba un determinado asunto, a propósito del cual alguien narraba un relato— funciona, como el propio Ayala dice, a manera de una breve obertura que va seguida de otra más breve aún, manejada ya no por el narrador en primera persona, sino por su personaje, Harter, que es quien cuenta la historia de la violación.

Concluida tal historia y cuando cabría sospechar que el cuento ha llegado ya a su fin, Ayala introduce una especie de *coda* —digámoslo así, para enlazar con el anterior término musical de la *obertura*— o, si

se quiere, de *estrambote.* Si, como *Azorín* decía, el cuento es a la prosa lo que el soneto a la poesía, esta «Violación en California», de Ayala, sería un *cuento con estrambote,* con *coda* o *eco final,* como en cierto modo lo fue en nuestras letras medievales, el cuento del mancebo que casó con la mujer fuerte y brava de don Juan Manuel, con la apostilla del gallo matado por el suegro (5).

Efectivamente, concluido el relato de Harter, se nos dice:

> Mabel se quedó callada, y luego de un rato dijo a su marido, que parecía absorto en la operación de pelar un durazno sobre el plato, vacío ya, de su *roast beef:*
>
> —¿Sabes de qué me estoy acordando? Me estoy acordando de lo ocurrido con las hermanas López, allá en Santa Cecilia.

Tras un breve diálogo, Mabel relatará a su marido ese episodio, en *estilo indirecto.* El narrador resume tal relato —habida cuenta de su función de *coda* o *estrambote,* necesariamente breve— pero interpolando algunas observaciones atribuibles a la voz de Mabel.

V

Otro aspecto digno de atención, y que ha sido ya objeto de comentario por los estudiosos de Ayala, es el de la función de los prólogos en sus colecciones de cuentos. Sabido es que el libro *Los usurpadores* lleva un *Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo.* El tal prólogo supone un irónico desdoblamiento de Ayala, presentado como amigo de un prologuista que utiliza la firma «F. de Paula A. G.-Duarte», correspondiente al nombre completo del escritor Francisco de Paula Ayala García-Duarte. Otro prólogo no menos significativo es el que Ayala puso a «El rapto» (recreación de un episodio del *Quijote)* y que casi constituye, por sí mismo, un pequeño relato o apunte sobre los emigrantes españoles en Alemania, con algunos de los cuales conversa el propio novelista (6). En este caso Ayala se presenta como autor del relato y del prólogo, en tanto que en *Los usurpadores* recurre al irónico (y transparente) disfraz del *periodista y archivero.*

---

(5) A título de simple curiosidad que, a la vez, puede constituir un dato levemente significativo, recordaré la especial atención que a Ayala ha merecido siempre el soneto cervantino con *estrambote* que comienza «Vive Dios, que me espanta esta grandeza». Ayala ha dedicado un muy inteligente comentario a tales versos.

(6) Ellis ha relacionado tal prólogo de «El rapto» con el del *Quijote* en su artículo «Cervante's and Ayala's *El Rapto:* The art of reworking a story», en *PMLA,* vol. LXXXIV, núm. 1, enero 1969. También Rosario H. Hiriart ha dedicado atención a la relación Cervantes-Ayala como prologuistas, en su *op. cit.,* pp. 217-218.

En cualquier caso, los dos prólogos revelan una vez más el gusto de Ayala por ese intelectual juego del desdoblamiento de la personalidad como creador, por ese continuo estar dentro y fuera de sus obras, marcando o simplemente sugiriendo toda una compleja actitud de compromiso y distanciamiento, que casi podría ser interpretada como un gesto de cortesía hacia el lector, mediante el cual se le invita a participar en el relato, como colaborador de su configuración definitiva o, al menos, de su última y personal interpretación.

A mi parecer, lo fundamental de este asunto, la cara seria —incluso— de esta ficción o de este juego literario, residiría en esa especial y confusa sensación de un escritor muy lúcido, muy consciente, que se sabe dominador responsable de cuanto escribe, que confía en la sutileza y sensibilidad de sus lectores y que, en definitiva, siente, a la vez, el orgullo y la humildad de su tarea.

La seguridad de Cervantes en su poder creador es tanta y tan lúcida como para llevarle, en el *Viaje del Parnaso,* a autocalificarse de «raro inventor» y a asegurar que ha abierto un nuevo camino a la novela española con sus *Ejemplares.* En el prólogo de éstas se encuentra, asimismo, una rotunda declaración de confianza y de orgullo, con referencia a las sustanciales novedades que tales relatos introducían en un género muy humilde y apegado a los modelos italianos, hasta entonces. También en el prólogo del *Persiles,* al tiempo que, con sobrio patetismo, el autor se despide de la vida y asegura irse ya muriendo, tiene ocasión de describir su encuentro, saliendo de Esquivias, con un estudiante que, al reconocerle, proclama estar ante «el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las Musas». Por el contrario, el prólogo del *Quijote* de 1605 está lleno de irónicas cautelas y reticencias, tocado de unas hiperbólicas declaraciones de modestia, de humildad, que no cabe tomar en serio:

> Quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contradecir el orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en la cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?

Evidentemente, la declaración de que el personaje de su novela está «lleno de pensamientos varios y *nunca imaginados de otro alguno*» sirve para contrapesar, arrogantemente, la excesiva y, por ello, no creíble humildad de todas esas frases. El orgullo de Cervantes por

la creación, por la invención de Don Quijote, parece traslucirse con claridad en esa afirmación de que el suyo es un personaje novelesco sin antecedentes, lleno de pensamientos «nunca imaginados de otro alguno».

Y al igual que en el citado capítulo II del libro II del *Persiles,* Cervantes nos confiesa sus vacilaciones y tanteos a la hora de dar inicio al mismo, en este prólogo del primer *Quijote* se autodescribe como no sabiendo darle comienzo, «suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla». Es entonces cuando entra en escena un amigo suyo, reproduciéndose el diálogo entre ambos y los consejos que el tal le da. Cervantes confiesa haberle escuchado atentamente, decidiéndose al fin a hacer con todas esas conversaciones y esos consejos «este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero».

En cierto modo, es la misma fórmula de que Ayala se sirvió en el prólogo de *Los usurpadores,* aunque modificándola y casi invirtiéndola. Cervantes aparece como prologuista de su *Quijote,* pero, a la vez, se desdobla en la figura de ese amigo, cuyos burlescos consejos figuran al fin como prólogo de la obra. Ayala desdobla también su personalidad literaria en el prólogo a *Los usurpadores,* imaginando que fue escrito por un amigo suyo, *periodista* y *archivero,* cuyo nombre resulta ser el suyo, aunque en forma levemente encubierta.

Como quiera que sea, la ficción es la misma: un desdoblamiento, la invención de un amigo a cuyo cargo corre el prólogo de la obra, con cuanto ello supone, para el autor, de posibilidad autocrítica.

Pero es que el juego no se detiene ahí, en las fronteras del simple prólogo, sino que va más allá y penetra en la textura misma de la obra prologada, tanto en el caso de Cervantes como en el de Ayala.

Puede, pues, que para cerrar estas notas, merezca la pena dedicar alguna atención a este punto, tal vez uno de los más significativos, uno de los que mejor parecen definir la relación Cervantes-Ayala.

VI

Sobradamente conocido y comentado es el artificio, tan complicado e irónicamente sostenido, de que Cervantes se sirvió en su *Quijote,* para permitirse el juego de entrar y de salir en la obra, colgándola a un supuesto historiador moro, Cide Hamete Benengeli (7). Pero no

(7) Sobre este punto, *vid.* Edward C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes,* Taurus, Madrid, 1966, especialmente pp. 325 y ss.

es ésta la única voz narrativa de que Cervantes se sirvió para hacer llegar al lector los hechos de Don Quijote.

Si en el primer capítulo del *Quijote* de 1605, a propósito del apellido Quijada o Quesada, se nos dice que «en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escribieron», en el segundo, Cervantes repite la irónica nota de confusión o disparidad, referida ahora a las primeras aventuras del hidalgo, basándose siempre en el juego de los distintos autores o cronistas de la obra: «Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice, otros dicen que la de los molinos de viento.»

Pluralidad de cronistas y de autores, entre los que —incluso— bien podría haber figurado el propio Don Quijote, si —como sugiere su creador— se hubiese animado a escribir libros de caballerías o, por lo menos, el *suyo,* el de sus aventuras. Recuérdese, a este respecto, que ya en el capítulo I se lee:

> No estaba muy bien [Don Quijote] con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y *muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin.*

Esto puede explicar la actitud del hidalgo en el capítulo II, al salir, al alba, de su aldea en busca de aventuras:

> Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo: ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el Sabio que los escribiese no ponga, cuando llegare a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos, con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel. Y era la verdad que por él caminaba.

Este breve trozo descriptivo, a cargo de Don Quijote, convertido fugazmente en novelista, en cronista de su propia historia, constituye una significativa muestra del estilo paródico de los libros de caballe-

rías; estilo que Cervantes podría haber utilizado para escribir su obra. Sabiamente renunció a su empleo, pero, de vez en cuando, aludió irónicamente al mismo, según aquí ocurre, al superponerse la descripción de la salida de Don Quijote por el campo de Montiel —hecha por el momentáneo novelista que es el propio hidalgo— con su caminar real por el mismo.

En el capítulo VIII, cuando Don Quijote traba combate con el iracundo vizcaíno, Cervantes mantiene y complica el juego del falso autor o autores, al decir que «en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas». Y en el capítulo IX, Cervantes, dejándonos oír de nuevo su voz como apesadumbrado lector que se quedó con las ganas de saber en que pararía la aventura del vizcaíno, nos presenta ya con gran lujo de detalles la invención del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli como autor de la Historia de don Quijote de la Mancha. A partir de ese momento, Cervantes mantendrá, con sostenido ingenio, esa ficción del manuscrito arábigo de Benengeli, traducido por un morisco. Benengeli, doble burlesco de Cervantes, permite a éste introducir su voz como narrador en la narración del fingido moro, para así mantener el inteligente juego de estar a la vez dentro y fuera del relato, pudiendo criticar ciertos aspectos de éste y elogiar otros.

De manera semejante, en las *Novelas Ejemplares,* la última de éstas, el *Coloquio de los perros,* se nos presenta como escrita no por Cervantes, sino por el protagonista del relato inmediatamente anterior y que funciona como marco del *Coloquio, El casamiento engañoso.* Nuevo y complejo desdoblamiento de Cervantes, al que preocupó siempre mucho la relación autor-lector, y, consiguientemente, la manera o maneras con que situarse como narrador de un relato, frente a sus lectores.

No parece menor, así considerada, la preocupación de Ayala por resolver tales problemas técnicos. Rosario H. Hiriart ha señalado, a este respecto, como dato revelador, la atención prestada por Ayala al juego de narradores en el ciclo galdosiano de Torquemada (8). Efectivamente, en esas páginas de crítica literaria (9), Ayala ha recordado cómo «quienes, después de Cervantes, escribimos novelas, estamos siempre de nuevo reescribiendo de alguna manera el *Quijote*» (10). Esto se ve claro en el caso de Galdós, y en especial en el

(8) Hiriart, *op. cit.*, pp. 213 y ss.

(9) F. Ayala: *Los narradores en las novelas de Torquemada,* ensayo incluido en el libro *La novela: Galdós y Unamuno,* Seix Barral, Barcelona, 1974.

(10) *Op. cit.*, p. 71.

ciclo de *Torquemada,* con los burlescos y plurales autores de esa crónica, de la historia del encumbramiento social del avaro, como algo que se corresponde con la también burlesca pluralidad de supuestos autores de la historia de Don Quijote. Lo que Ayala dice de la relación Cervantes-Galdós (11) creo que es perfectamente aplicable al propio Ayala y al linaje cervantino de no pocas de sus técnicas en el arte del relato.

Por supuesto, como antes quedó apuntado, es en las novelas extensas, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso,* donde mejor puede estudiarse el funcionamiento de los distintos narradores y la oriundez cervantina del procedimiento. Con todo, también algún relato breve de Ayala resulta harto expresivo, considerado desde tal punto de vista. Es lo que ocurre con «El hechizado», incluido en la colección *Los usurpadores,* y que, con toda justicia, viene siendo considerado no sólo una de las obras maestras de Ayala sino también uno de los cuentos más importantes de las letras hispánicas en nuestro siglo.

Muy significativamente, la ficción del amigo prologuista que figura al frente de *Los usurpadores,* se repite en el interior de «El hechizado», cuando el narrador nos informa de cómo llegó a su conocimiento un manuscrito escrito por González Lobo, un indio peruano que, desde América, pasó a España, para conocer en la Corte al monarca Carlos II, el Hechizado.

De tal manuscrito sólo se dan a conocer muy breves fragmentos, entre ellos el tan impresionante que cierra el relato. Pero al mismo y a sus características formales, su estilo, su estructura, su mucha extensión, se alude una y otra vez, censurándose su carácter monótono, ambiguo, elusivo. El narrador resume así sus impresiones, tras la lectura del escrito de González Lobo:

> Es digno de advertir que, concluida ésta a costa de no poco esfuerzo, queda en el lector la sensación de que algo le hubiese sido escamoteado; y ello, a pesar de tanto y tan insistido detalle. Otras personas que conocen el texto han corroborado esa impresión mía; y hasta un amigo a quien proporcioné los datos acerca del manuscrito, interesándole en su estudio, después de darme gracias, añadía en su carta: «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». Lo cierto es que el escrito resulta desconcertante en demasía, y está cuajado de problemas.

---

(11) «Esa gran pluralidad de perspectivas que, según hemos comprobado, usa Galdós en su narración tiene por objeto proyectar sobre un asunto puntos de vista diversos, enriqueciendo poderosamente la ilusión de realidad, y muestra cuán fecundos han sido los frutos de la lección cervantina en la obra de su madurez de novelista» *(op. cit.,* p. 85).

Tal vez por ello mismo, la forma de acceso a ese manuscrito y su presentación a los lectores de «El hechizado», se carga también de un cierto problematismo o tonalidad laberíntica, al conectar y relacionar Ayala tantos planos narrativos. Por un lado está el del texto mismo de González Lobo, narrador cuya voz escuchamos directamente en sólo muy contadas ocasiones, entre ellas la del final del relato. Por otro, escuchamos la voz en primera persona de ese narrador que, al tener conocimiento del manuscrito, trata de resumirnos su contenido a nosotros, los lectores del relato. Pero también está alguna otra voz como esa del amigo, que, fugazmente, se cruza en el relato para darnos una imagen del Indio, muy personal y que no se corresponde, tal vez, con la que del mismo habría podido figurarse el otro narrador, el principal y no este otro que, por escrito, a través de una carta, alude al carácter burlón *por él asignado* a González Lobo, tras la lectura de su escrito.

Todo ello compone un entramado narrativo lo suficientemente complejo, como para revelar y hasta encarecer el dispositivo laberíntico del relato. El propio Ayala, a través de su doble, el amigo que firma el prólogo de *Los usurpadores,* dice en tales páginas, con referencia a «El hechizado».

> Notoriamente, la estructura toda de esta narración (la examinaré en primer lugar, porque, conocida sin duda de ciertos lectores, ofrece un buen punto de referencia inicial), la estructura, digo, de «El hechizado» está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder.

Por supuesto, los críticos y comentaristas de «El hechizado» han reconocido su configuración como laberinto, relacionándolo con casos semejantes de Kafka y de Borges (12).

Creo que, en cierto modo, también cabría traer a colación alguno de los muy personales laberintos narrativos que Cervantes supo crear, montados, en gran parte, sobre el gusto irónico e intelectual por la ambigüedad —compartido por Ayala— y el juego de los narradores múltiples o difusos (13).

La tonalidad cervantina asignable, pues, a «El hechizado», reside, sobre todo, en ese gusto de Ayala por superponer al relato propiamente dicho, las confidencias personales y los comentarios críticos que el mismo suscita en su narrador (o narradores).

---

(12) Así, A. Amorós en su cit., prólogo a la ed. de las *Obras narrativas completas* de Ayala, p. 49. Otro tanto ha hecho K. Ellis *(op. cit.,* pp. 92-93), estimando incluso que el dispositivo laberíntico es el que informa la casi totalidad de los cuentos de *Los usurpadores* (p. 96).

(13) Sobre este punto, el de los laberintos cervantinos, me permito remitir al lector a la *Introducción* de mi edición de las *Novelas Ejemplares,* Ed. Nacional, Madrid, 1976.

Obsérvese, por ejemplo, que toda la historia del Indio González Lobo, tal como él la transcribió en el manuscrito, es una pura repetición. De ahí que el narrador ejerza su crítica al reprochar cómo el Indio escamotea o elude los momentos que podrían haber resultado más variados o importantes, para, en cambio, demorarse, una y otra vez, en la descripción de las situaciones idénticas:

> Incansablemente, diluye su historia el Indio González en pormenores semejantes, sin perdonar día ni hora, hasta el extremo de que, con frecuencia, repite por dos, tres y aún más veces, en casi iguales términos, el relato de gestiones idénticas, de manera que sólo en la fecha se distinguen; y cuando el lector cree haber llegado al cabo de una jornada penosísima, ve abrirse ante su fatiga otra análoga, que deberá recorrer también paso a paso, y sin más resultado que alcanzar la siguiente.

El que Ayala finja estar extrayendo la historia del Indio del manuscrito por él redactado, le permite introducir observaciones, interpretaciones, marcar ambigüedades, destacar alusiones; de manera semejante a como Cervantes, una vez que introduce en el *Quijote* la ficción del autor moro Benengeli, puede jugar a ejercer la crítica sobre su fiabilidad, veracidad, estilo, etc.; apostillando una y otra vez, críticamente, lo que va narrando a través de la traducción del manuscrito arábigo.

Se trata, en versión extraordinariamente hábil, del ya comentado juego de estar el autor, a la vez, dentro y fuera del texto. Precisamente porque el narrador de «El hechizado» no es el Indio González Lobo, autor del manuscrito, puede realizarse la crítica de éste y pueden también extraerse de él aquellas notas plásticas que contrapesen la sequedad de esa reiterada historia de un pretendiente en la Corte que no se sabe exactamente qué pretendía. Entonces, a través sobre todo de la voz del narrador y no tanto de la del Indio, se nos dan breves y bellas notas plásticas que introducen en el relato esa dimensión sensorial de que parece carecer el manuscrito. Es el narrador —y con él, el lector— el que, a través del manuscrito, es capaz de imaginarse esa escena de la despedida del Indio de su madre, recortándose sus figuras «contra el cielo, sobre un paisaje de cumbres andinas, en las horas del amanecer». Es el narrador quien nos presenta al Indio en espera de embarcarse para España, «frente al océano que rebrilla y enceguece».

«El hechizado» es un cuento inquietante, un relato perfecto, magistral, una soberbia lección de técnica narrativa y un ejemplo elocuente de hasta qué punto un gran escritor de nuestros días, Francisco Ayala,

ha sabido asimilar y hacer suyo un muy valioso legado literario. El de Miguel de Cervantes, un escritor increíblemente moderno, que, a la altura de su tiempo y con los procedimientos entonces posibles, supo hacernos ver, de forma impresionante, el alto porte intelectual que puede ocultarse tras la aparentemente simple tarea de narrar.

MARIANO BAQUERO GOYANES

Mariano Vergara, 6, 4.º Dcha.
MURCIA