

Una miniatura literaria: «Susana saliendo del baño», de Francisco Ayala

ROSA NAVARRO DURAN
Universidad de Barcelona

Francisco Ayala ha justificado en varias ocasiones una fase esteticista de su obra, formada por *El boxeador y un ángel* (Madrid, Cuadernos literarios, 1929) y *Cazador en el alba* (Madrid, Ed. Ulises, 1930). Si Andrés Amorós califica estos libros de «tributo a su época»¹, el propio novelista, autocrítico, habla de «intentos míos, mejor o peor logrados, pero que en todo caso tienen un valor histórico; pequeños esquemas narrativos que se insertaron en revistas diversas y, algunos de ellos, pasaron a integrar dos libritos»², que son los citados. Y selecciona 'Hora muerta', de *El boxeador y un ángel*, y el relato que da título a '*Cazador en el alba*' para *Mis páginas mejores*³.

Hay unanimidad, pues, en el creador y sus críticos para circunscribir a una época esos relatos y darles el valor testimonial de ella. Estella Irizarry hablará de «jugueteo metafórico»⁴ y Reiter Ellis de «tributo al movimiento ultraísta» al referirse en concreto a *El boxeador y un ángel*⁵.

El propio Ayala pondrá las palabras justas que enmarquen esos relatos: «...cada cual es hijo, tanto como de sus obras, de su tiempo —las obras engendran la figura del autor en la matriz del tiempo»⁶—. Pero más de cincuenta años después de su publicación, alejados de la circunstancia que las creó y de la que oponiéndosele las redujo al jugueteo fútil, cautiva ese juego artificial de asociaciones, esa conversión de lo insignifi-

1 En el prólogo a *Obras narrativas completas* (Madrid, Aguilar, 1969) p. 11.

2 *Mis páginas mejores* (Madrid, Gredos, 1965) p. 9.

3 *Ibid.*

4 *Teoría y creación literaria en Francisco de Ayala* (Madrid, Gredos, 1971) p. 172.

5 *El arte narrativo de Francisco Ayala* (Madrid, Gredos, 1964) p. 59.

6 Proemio a *La cabeza del cordeiro* (1949). Cito por *Obras narrativas completas*, p. 597.

cante en poético. Si su autor los califica de «relatos *deshumanizados*, cuya base de experiencia se reducía a cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales»⁷, es precisamente esa conversión de lo trivial en literario por medio de la palabra lo que me lleva a calificar a uno de ellos de auténtica «miniatura» literaria. Ejercicio poético, sí, pero perfecto ejemplo de metamorfosis de lo vulgar en arte. Es el más breve de esos ejercicios y nos evoca una imagen bíblica como un moderno Tintoretto, Van Dyck o el Veronés. Es «Susana saliendo del baño»:

«Los dos grifos de níquel —raras aves agarradas a la piel tersa de la bañera— miraban, pensativos, ya sin agua caliente y fría, el abandono dramático de su cabeza. Cabeza de algas verdirrojas que flotaban huyendo en la concavidad de porcelana.

El agua, ni caliente, ni fría, cantaba en sus orejas, rosadas y tiernas caracolas, una canción de azogue. Temblaba en el baño para desviar sus formas; le multiplicaba cada perfil en líquidas ondulaciones, y cerraba su garganta con un hilo verde: la cabeza, muerta —¡muertos los ojos en un sueño marítimo!— sobre bandeja de cristal.

Un minuto, elástico e inminente.

Surgió un brazo, como una señal. Surcado de venas y chorreando. (Los cinco dedos, cinco raíces clavadas en la esponja). Se abrió la mano, y la esponja —estrella rubia— naufragó en una tibia aurora de carne y porceana.

La mano adaptó su caricia húmeda a la curva del contorno. Nació en aquel mapa claro la isla de un hombre. Y el cuello, metálico. Sobre el pecho —hoja de mapamundi— dos hemisferios temblorosos con agua y carmín. El vientre en ángulo y las rodillas paralelas...

Susana, pisando el agua, saltó una pierna sobre el borde con gesto audaz de ciclista, para poner su pie, azul y rosa, en flexible tablero de corcho, sin color ni temperatura.

Alta, quieta ya (mientras el agua, libre de la cadena, se precipitaba cantando su condenación por tubos de órgano), era admirada del espejo, confinado en su elipse de celuloide; del rizado lavabo en que se aburría un jabón negro, y del asiento redondo y vegetal.

Se cubrió de largos pliegues blancos. Arriba, la cabeza: mojada y trágica medusa. Abajo, los pies, apuntados triangularmente.

El espejo sonreía, como una ventana, sobre la mesa de cristal»⁸.

José Carlos Mainer es quien resume brevemente su tema en la introducción a *'Cazador en el alba' y otras imaginaciones*: «Susana es una gentil muchacha de nuestros días, el suntuoso

⁷ *Ibid.*, p. 598.

⁸ *Cazador en el alba y otras imaginaciones* (Barcelona, Seix Barral, 1971) pp. 115-16.

baño (que, entre otros, pintara Tintoretto) es un aséptico *closed* y los viejos rijosos están sustituidos por (el) espejo confinado en su elipse de celuloide, (el) rizado lavabo en el que se aburría un jabón negro, y (el) asiento redondo y vegetal»⁹. Andrés Amorós en el prólogo a *Obras Completas* reduce su mención a un paréntesis subordinado a lo dicho de *El gallo de la Pasión*:

El gallo de la Pasión es un verdadero poema en prosa que recrea brevemente y con gran libertad el tema evangélico. En realidad, es una estampa limitada a lo superficial, un juego literario comparable al Gabriel Miró de las *Figuras de la Pasión*. Pero no es sensual, sino metafórico, o cubista, o ultraísta. (Lo mismo sucede en *Susana saliendo del baño*)¹⁰.

El deslumbramiento vanguardista explica su razón de ser, y, según el propio Ayala, la atmósfera de confianza y seguridad de fines de la primera guerra mundial favorece esa «gratuidad estética»¹¹. La esencia del juego poético reside en la acumulación de metáforas. Sin embargo, la creación es atemporal y las asociaciones enriquecen la capacidad imaginativa del lector, quien a su vez contribuye a aumentarlas. Así lo reconoce el novelista que propugna la ambigüedad de la obra literaria y el propósito del autor como un posible punto de enfoque, pero no el único¹².

Pero intentemos un acercamiento a la obra, uno de los posibles, que no acote horizontes, pero los descubra.

Los dos párrafos iniciales quedan unidos por su tiempo verbal, el imperfecto durativo, y por el estatismo que los caracteriza. La acción comenzará tras esa frase nominal «un minuto, elástico e inminente»; la anuncia el último adjetivo, mientras el primero alarga la espera y recuerda ese motivo daliniano de los relojes blandos: «Las horas elásticas, los minutos, se alargaban hasta lograr delgadeces increíbles», dirá en *Cazador en el alba*¹³.

Tras la descripción estética de la muchacha sumergida en el baño, los indefinidos, puntuales, marcan los sucesivos movimientos, mínimos al principio, que realiza ese personaje hasta salir de él y convertirse en Susana, porque sólo entonces, cuando responde al epígrafe, con ese gerundio propio del pie de un cuadro, aparece su nombre.

9 Ibid., p. 33.

10 *Obras narrativas completas*, p. 29.

11 *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (Madrid, Aguilar, 1972) p. 336. Pertenece a «Función social de la literatura» (1963).

12 Vid. el citado proemio a *La cabeza del cordero*, p. 603.

13 Edic. cit., p. 45. Cito siempre por esta edición.

Inmóvil de nuevo, erguida, se convierte en objeto de admiración de los mirones: espejo, lavabo, asiento. Una mínima acción hace desvanecer su figura tras los pliegues blancos que la cubren. Y sólo queda el cierre —o la apertura— con esa sonrisa fija de espejos.

El baño, escena cotidiana y doméstica, se convierte en un mundo poético. El agua aportará el campo semántico al que pertenecerán muchas de las metáforas del texto. La personificación de los objetos dará vida a ese cuarto de aseo, mientras, antitéticamente, la única persona no existirá al principio más que a partes, y cuando exista, nazca, quedará en seguida convertida en estatua, inmóvil.

Los dos grifos, de níquel, como el saxofón («gigantesco insecto de níquel») de *Cazador en el alba* (p. 51) serán los primeros observadores de esa cabeza que sobresale del agua. Y sufrirán la primera metamorfosis poética: «raras aves»; su nombre la propiciaba. La lexicalización *rara avis* puede aplicarse a los grifos como aves fabulosas con pico de águila, poderosas alas y cuerpo de león. Las vulgares llaves del agua se revisten de sus garras —la forma refuerza el juego de la dilogía— y pueden adoptar el papel que las aves mitológicas tienen: guardianas de algún tesoro —de Apolo o de Dionisio, las versiones varían—. Las aliteraciones de *erres* y *aes* de «raras aves, agarradas» contrastan con las dos *ies* tónicas de los «grifos de níquel». La presa es la bañera y su superficie se convierte en «piel tersa». La inmovilidad de los grifos que los transforma en seres pensantes queda explicada por la perifrasis «ya sin agua caliente y fría» y el adverbio subraya el tiempo anterior en que sí las tenían. Mari-Tere, la mecanógrafa de *Medusa artificial* abre los grifos del lavabo «en competencia de climas» (p. 119) y la antítesis se hace manifiesta en el significado del término.

Y de pronto la pincelada más intensa: el adjetivo *dramático* («el abandono dramático de su cabeza») creando un aparente clima de tensión. La ambigüedad del posesivo *su* impide que se identifique la cabeza con el personaje mencionado en el epígrafe y la sinécdoque queda sin efecto. Ocurrirá lo mismo con «*sus* orejas», «*sus* formas», «*su* garganta». Pero, cuando se inicia la acción, intervendrán «*un* brazo», «*la* mano»; y aparecen «*el* cuello», «*el* pecho», «*el* vientre» ... sin esa marca de pertenencia.

Otro de los personajes de Ayala, Mari-Tere, la taquimeca, se entregará «a un abandono de cuerdas rotas» y añade el narrador: «Se dejaba llevar de la corriente» (p. 122). Aquí no hay

corriente que lleve esa cabeza en abandono, sino que la sostiene el agua casi inmóvil.

La epanalepsis del término «cabeza» inicia una aposición que transforma los cabellos —¿pelirrojos?— en algas verdirrojas», centrífugas en esa bañera mencionada con la perífrasis «concavidad de porcelana», forma y material. Si la asociación con las algas aquí es un elemento más del mundo marino, se repite en otro contexto. La cabeza de Aurora, abandonada también, pero sobre el hombro de su novio, el cazador en el alba, es «tesoro marinero» (p. 53), «vegetal melena» (p. 55), o «cabeza desmelenada de rubias algas» (p. 62). Y la propia Aurora mirará —como los grifos— la cabeza abandonada «por la resaca» de Antonio Arenas (p. 70).

Dejamos el punto de mira de los grifos, y el agua que éstos poseyeron va a crear con su ligero movimiento sensaciones acústicas y visuales. La reiteración de las dos temperaturas negadas indican ahora una intermedia gracias a la lítote, y las orejas a las que roza el agua se transforman —nueva imagen— en «rosadas y tiernas caracolas», la forma establece el enlace, y el ambiente lo propicia. La dualidad de adjetivos aporta la idea de juventud y tiende el primer lazo explícito con el personaje del epígrafe, aunque el lector haya identificado desde el comienzo la referencia a la cabeza con la protagonista. También asoma «tierna, una caracola de verdad —de carne, de nácar» bajo la cabellera de Aurora (p. 53), y los oídos del «Capitán de la Marina», de *Hora muerta*, en los que «le queda un viento fuerte», son «caracolas de la playa» (p. 94). Y en este caso hay dos elementos comunes con nuestro texto: el ambiente marino y el sonido que recuerda el de las caracolas. La derivación, el acusativo interno, «cantaba ... una canción» desemboca en una sinestesia: «de azogue». El agua - espejo sólo puede entonar tal canción, y aunque el caballo mirase al cazador en el alba «con su ojo impasible de azogue» (p. 64), el del agua tiembla, como los «azogados». Tiembla como el agua en la bañera de Polar, la estrella, cuyo baño en la pantalla no puede llegar a ver su admirador porque la cámara, púdica, no lo capta (*Polar estrella*, p. 109).

El movimiento del agua («Temblaba ... le multiplicaba») crea unos efectos visuales que culminan en ese contacto con la cabeza: «cerraba su garganta con un hilo verde». Aurora —el personaje de *Cazador en el alba*— corta con unas tijeras «el delgado hilo de voz que marcaba una frontera» entre ella y Antonio (p. 62), y queda materializada la expresión, y otra aurora, real, «como una bufanda de lana, le ceñía la garganta»

a Pedro el Apóstol (*El gallo de la pasión*, p. 118). El hilo verde, el límite del agua que rodea el cuello, es una imagen mucho menos atrevida, pero permite esa creación final, tan pictórica: «la cabeza muerta... sobre bandeja de cristal». (Los guiones encierran esta vez la palabra que quita la ambigüedad: sueño»; otras, como indica Andrés Amorós, hablando de *Hora muerta*, introducen la imagen¹⁴). La asociación que surge nos lleva a otro momento bíblico reflejado en copiosa iconografía: la cabeza de San Juan Bautista en bandeja de plata sostenida por Salomé. Tanto San Mateo (14, 3-11) como San Marcos (6, 17-28) insisten en el detalle de la bandeja, y el tema ha tentado a numerosos pintores y literatos. Si el Tiziano convierte a su hija Lavinia en Salomé y le hace sostener en alto la bandeja relegando a ésta a un segundo plano, otros como Van Oostsanen o Caravaggio le conceden un lugar privilegiado. El texto evoca sólo este motivo, no su contexto, pero la ambigüedad del término «su cabeza» permite la fugaz asociación plástica, más fuerte la imagen que el sentido. En *Polar estrella*, la mano del protagonista tiene también una muerte pasajera: «su mano izquierda —hasta entonces muerta sobre la mesa como un pisapapeles— se animó» (p. 107).

El tópico «*somnis imago mortis*» permite la apariencia de la cabeza muerta —«muerta, muertos» subraya con políptoton— sobre la superficie del agua, «bandeja de cristal». En *Hora muerta* son los espejos los convertidos en agua (y el término es a su vez bisémico): «los espejos —dormidos— estremecieron sus aguas para que temblara su imagen» (p. 100), o los escaparates son «estanques helados» en *Medusa artificial* (p. 120), pero la metáfora está lexicalizada.

Y llegamos al tránsito a la acción, con la espera llena de presagios que Ayala concentra en esa breve frase («Un minuto, elástico e inminente»). También en *Hora muerta* plasma ese estar a punto de ... prolongándolo, cortándolo en segundos: «¡Un segundo! ¡Y otro! ¡Y otro! ... Mi temor se enriquecía de inminencia» (p. 101).

El ritmo se acelera. Las acciones se suceden. En cuanto emergen de la superficie del agua, son, existen otras partes del cuerpo. Primero el brazo, indicio del comienzo del movimiento ascendente. La horizontalidad plasmada en la «bandeja de cristal» se rompe ya. La descripción minuciosa no tiene vertiente metafórica: «surcado de venas y chorreando», porque

14 *Obras narrativas completas*, p. 28.

reservará para otra imagen el término con que compara las piernas de Polar a punto de meterse en el agua del baño: «Sus piernas, serpientes lívidas, estaban surcadas, como el mapa, de venillas azules...» (p. 110).

Y en el extremo del brazo, «los cinco dedos» (destacado pleonásticamente el número) que se convierten en raíces, y el árbol-hombre daliniano o los sarmientos de la caricatura quedescas de los dedos del Dómine Cabra surgen entre las asociaciones posibles. El abandono de la esponja es el final de ese mínimo movimiento. Y la dilogía del término «esponja» creada por el ambiente marino se enriquece con la nueva imagen: «estrella rubia», con el color y la forma como nexos. En *Cazador en el alba*, Antonio verá entre los elementos de la enumeración caótica que ofrecen los escaparates «esponjas rubias como una estrella de cine» (p. 66) y así se aumenta la ambigüedad de la palabra «estrella» en el texto comentado. La esponja, al caerse, naufraga —se sumerge— «en una tibia aurora de carne y porcelana», y recoge tres elementos antes diseminados: la temperatura del agua, el color rosado del cuerpo joven y la referencia a la bañera por medio de la metonimia. También en el momento anterior al baño de Polar que deja sólo entrever la cámara, aparecen dos de estos términos: «Clareó la aurora de su espalda con meandros voltaicos, y sus brazos se levantaron —sirena en la orilla del espejo—, brazos helados, de naufragio» (p. 110). Pero en *El boxeador y un ángel* el naufragio de la esponja surge como imagen boxística (el cubo y la esponja del ring) de la luna en una descripción del crepúsculo como combate entre la tarde y la noche:

«La tarde, exagüe, se cogía a las paredes. No podría levantarse ya, víctima del contricante negro.

Había caído, naufragio de la esponja, en un cubo de agua la luna, despedazada» (p. 87).

El movimiento de la mano, todavía independiente del todo al que pertenece, subraya superficies: «la curva del contorno». Adapta «su caricia» a ese contorno como las miradas de Mari-Tere, *Medusa artificial*, lo hacen a los de los objetos de la peluquería (p. 121). También el lavabo del prostíbulo a donde va Antonio Arenas se destaca por su línea curva, como la bañera: «Un casi oculto lavabo —redondo, curvo vientre— goteaba sin prisa» de *Cazador en el alba* (p. 50). O Mari-Tere se lava en otro lavabo y entrega «las manos a la delicia curva del agua» (p. 119). Con el apoyo de la mano en el borde de la bañera, continúa la emergencia. Pero la antes bandeja de cristal se transforma

—cual Proteo— en mapa porque nace «la isla de un hombro». La piel del caballo de Antonio, el cazador en el alba, ofrece también el dibujo de un mapa: «En su piel estaba dibujado el caprichoso mapa de Marte —planeta— con canales, continentes e islas nunca vistas» (p. 44). Pero en este caso la imagen no es repentina y fugaz como en la metamorfosis del agua porque en ella aparece un hombro, que dejará de ser isla en seguida.

Se suceden ya los miembros que emergen. El ser está naciendo: hombro, cuello, pecho, vientre, rodillas... y la aposiopesis recogiendo el esfuerzo final. Y si el agua era mapa por la aparición de ese hombro-isla en la superficie, el pecho es «hoja de mapamundi» y precisa: «dos hemisferios temblorosos de agua y carmín». Las diosas de los paseos por donde camina Arenas carecen del temblor de lo vivo, sus «pechos eran los hemisferios gemelos de un mapamundi» (p. 47).

La precisión geométrica llena de líneas rectas la prosopografía: «el vientre en ángulo y las rodillas paralelas...», contrasta con la suavidad de la curva de la bañera subrayada por la aliteración «caricia húmeda a la curva del contorno». La desnudez de Aurora que la convierte en «una deidad marina» tiene también esa mezcla de imágenes y datos: «...brazos paralelos ... el alba dual de su pecho ... la rizada concha del sexo, replegado el vértice entre las ingles» (*Cazador en el alba*, p. 63).

Todo va a cambiar con esa aparición porque, como dice a propósito del movimiento contrario de una mujer, «cuando abandona la posición vertical e imita la de las aguas tranquilas, hace girar a la tierra 90°. El valor de un ángulo recto. Esto es, cambia todas las perspectivas» (*Cazador en el alba*, p. 50).

Y surge Susana, ya con nombre porque existe, ha nacido, como Venus, del mar, aunque doméstico. Y el recuerdo de Botticelli da belleza a la escena. Pero el movimiento que tiene que hacer Susana para salir del baño se convierte en «gesto audaz de ciclista» y la ruptura climática es total. Aunque la bicicleta de Erika sea «flor flamante, ligera de viento y pistas» (*Erika ante el invierno*, p. 71), el gesto de Susana-Venus no recoge esa transformación poética, sólo lo masculino. Su pie se opone a la esterilla del baño, descrita con detalle, por su color y vida.

Comienza entonces su metamorfosis, su petrificación. La verticalidad y su estatismo se marca con ese «alta, quieta ya». Y la puntualidad del instante queda recogida en el adverbio otra vez, como al principio. Los mirones, los viejos, son —como muy bien señala Mainer— esos tres objetos (espejo, lavabo,

asiento) que cobran vida para admirar a Susana, convertida en estatua. La escena es ya posterior a la que anuncia el epígrafe. Sólo la presencia de esa mirada furtiva enlaza con la historia bíblica. Y la prosopografía de los mirones es descripción de su forma, de sus límites: la elipse del espejo, la redondez del asiento de madera —con la metonimia «vegetal»— o el lugar rizado, ondulado del lavabo donde está el jabón que se aburre porque nadie lo usa.

Al mismo tiempo, paralelamente a esa escena, el agua sale de la bañera y libre se condensa. La cadena del tapón que la retenía en la bañera se reviste de trascendencia. El agua obtiene su libertad cuando aquél deja de desempeñar su función, pero el término utilizado es cadena —metonimia clara: *para pro parte*— por su bisemia. Si Antonio Arenas nota que sus piernas y brazos «licuados, huían como huye el agua por una tubería rota» (*Cazador en el alba*, p. 42), esta agua se precipita y canta por las tuberías transformadas en «tubos de órganos» y el sonido se une a la forma en esa recreación metafórica tan embellecedora.

Susana, de pronto, desaparece. Cubre su cuerpo con el albornoz mencionado metonímicamente por los «largos pliegues blancos» —con esa asonancia en *ao*—, como corresponde a una diosa. (Pero también el maestro peluquero que va a convertir la cabeza de Tere en Medusa aparece con «blancos pliegues», y él será «arcángel», por su nombre Gabriel). Sólo quedan visibles cabeza y pies y vuelven a tener identidad propia. Una antítesis adverbial «arriba ... abajo» marca su oposición. No es la ruptura de la imagen, destrozada por el accidente de la máquina proyectora, que hizo que viéramos los pies de Polar «en un segundo piso del écran» y la cabeza «por los suelos» (p. 109). El orden permanece, pero la cabeza, antes muerta sobre el agua-bandeja, se transforma en «mojada y trágica medusa». Y toda la riqueza evocadora del personaje mitológico se opone a la precisión geométrica con que ve los pies «apuntados triangularmente». Es el juego de contrastes entre la recreación poética y el rigor prosaico. Ángulos y líneas paralelas endurecían el «crecimiento» de Susana y trazaban con minuciosidad su imagen. Parece dar la razón a Antonio Arenas, a quien las mujeres de la ciudad le parecían

«Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas.

Ese soldado —campesino de origen— ha contemplado en cualquier escarapate un par de piernas arquetipo; en otro, una pequeña mano enguantada; en otro, una cabeza, un busto... Al mismo tiempo ha visto por la calle todas estas piezas, organizadas, en marcha. Puras formas de mujer, esquemas de mujer» (p. 48).

A lo largo del texto también las piezas han ido apareciendo, hasta que por fin surge Susana como ser, pero por poco tiempo. Sólo quedarán —desaparecida su desnudez— cabeza y pies.

La alusión mitológica «mojada y trágica medusa» participa de la ambigüedad general porque el término tiene la doblez que le presta el contexto. El adjetivo «trágica» se une al «dramático» del comienzo que anunciaba la visión de la cabeza decapitada y que ahora reaparece. Los pliegues actúan como antes el agua y lo que no se ve, no existe. Precisamente Mari-Tere, taquimeca, sufrirá la total metamorfosis en Medusa en el relato *Medusa artificial*, fechado un año después que el que analizamos. Es un ejemplo más del gusto por actualizar el mito. Gracias a su peluquero, Gabriel, su cabeza tendrá el poder de la de Medusa:

«Gabriel sentenció con un dedo en alto:

—No exagero; cualquier hombre que la mire se quedará de piedra» (p. 122).

¿No son seres petrificados los mirones de Susana? Víctimas, antes de que ocurra la transformación de la cabeza de Susana en la de Medusa. En realidad es al revés: los objetos cobran vida mirándola.

Y el texto se cierra —se abre— con esa sonrisa fija del espejo que rompe la tragedia y subraya «el misterio de un cuarto de baño» (a uno, artificial, de escaparate se asoma Mari-Tere, *Medusa artificial*, p. 120). Y la ventana que el autor utiliza como elemento de comparación subraya el espacio abierto creado, le crea una posibilidad, no seguida, de comunicación con un mundo exterior. Será Magritte quien dará a la ventana el lugar central en el cuadro y la convertirá en enlace entre interior o exterior (vid. 'La condición humana', I de 1933). Ayala no llega a la fusión escena-espejo o cuadro-ventana, su espejo se parece más al que Tintoretto pone a los pies de Susana. Sólo nos refleja el extremo de la tela con que se seca y nos oculta su imagen que sólo ella puede ver.

El plano final queda en blanco sólo «rasgado en Sonrisa», como el propio Ayala dice en *Cazador en el alba* (p. 65). Cuando nos alejamos de la escena, fija ya, hacemos nuestras las palabras que Eugenio G. de Nora dedica al *Cazador*:

«...nos sorprende el más flagrante contraste entre la insignificancia y aún "vulgaridad" del tema y la exquisitez del arte literario con que se desarrolla»¹⁵.

15 *La novela española contemporánea*, 2 ed. II (Madrid, Gredos, 1968) p. 247.

Lo pictórico se ha convertido en enlace con un mundo histórico-mítico cuya evocación embellece lo cotidiano, lo vulgar. La imagen es el eje en que se apoya para llegar a ese mundo plástico o para crear esa doble o a veces triple visión de la realidad. Como diría Gerardo Diego en 'Posibilidades creacionistas'¹⁶, la imagen doble «disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo». La escena se nos ha presentado bajo el poder de Circe, cambiante. Susana ha sido Venus y la casta Susana; su cabeza, la de San Juan Bautista o la de Medusa. La ambigüedad enriquece el texto y le da hondura. Intrascendente su contenido; su forma, producto de una moda literaria. Pero el primor de su factura lo convierten en creación atemporal; la palabra sugiere asociaciones, embellece una escena insignificante al enlazarla con la herencia cultural.

Francisco Ayala en sus recientes *Recuerdos y olvidos* cree —pero duda— en su inmortalidad:

«Si, como más de un crítico ha señalado, bajo lo que en tales escritos hay de voluntaria adscripción a una corriente de los tiempos —o bajo un ropaje de moda— se descubre el estilo personal profundo —o el cuerpo vivo— de quien los escribió, alguna perduración podrá acaso prestarles esa virtud»¹⁷.

Y su estilo actual, al evocar estos relatos, se contagia de sus característicos guiones. El espejo sigue sonriendo, y lo hará, a través del tiempo, siempre «elástico e inminente» para quien se acerque como nuevo «voyeur» a contemplar la escena.

¹⁶ *Cervantes*, octubre 1919, p. 27, Cit. por Gloria Videla, *El ultraísmo* (Madrid, Gredos, 1971) p. 111.

¹⁷ Madrid, Alianza Tres, 1982, p. 92.