

EL LUGAR DEL CUERPO EN LA SUBJETIVIDAD VANGUARDISTA, O AYALA Y LOS MIRONES.

Joan Oleza

Universitat de València

*Conferencia en la Biblioteca Nacional de Madrid. 18 de octubre de 2006.*¹

I- UNA ODA A LA PINTURA

I.1. La complicidad entre la escritura y la pintura en la obra de Ayala.

En un artículo de 1983, significativamente titulado “La pintura y yo”, declara Ayala que “intenté al comienzo de mi vida expresarme artísticamente por medio del pincel al mismo tiempo que con la pluma, aunque ésta terminó por desplazar a aquél en mi mano. Y no hay duda de que, al fina y al cabo, mis ficciones poéticas deben mucho a mi afición por las artes figurativas” (*Retórica...*p.154). A fin de cuentas toda su infancia parece transcurrir bajo el signo de la pintura. Es la madre, que descubre al niño la magia de la creación artística al pintar para él, en una tablita, un gorrión copiado pero mejorado del de un biombo (“A las puertas del edén”, *El jardín,1*, pp. 79-86), o al colgar de la pared de la casa familiar un cuadro del jardín de la casa del abuelo, “Nuestro jardín”, al que el niño no tuvo nunca acceso, pero que la imagen pictórica fijó en su imaginación con un vigor imperecedero, de manera que la imagen vuelve al Ayala adulto al regresar por primera vez a Granada, tras el largo exilio (*Recuerdos...*p. 57), reaparece reproducido y comentado en el texto “Nuestro jardín” (de *El jardín...*pp.95-98,ilus. Nº 3), e incluso interpretado con bastante semejanza al original ausente por un dibujante para el periódico *La Nación* a partir de la descripción de Ayala (*Recuerdos...*p.57 y *El jardín,2...*ilus.Nº3); es también la colección privada propiedad de la familia paterna, con lienzos “de pintores andaluces del siglo XVII, aunque también figuraban entre ellos algunos italianos”, que acabó dispersándose entre los distintos herederos; o es “el entusiasmo por la pintura” de aquel muchacho que, cuando su familia se traslada a Madrid, queda “deslumbrado por los esplendores del Prado”, un

¹ La segunda parte de esta conferencia procede de mi artículo “Susana saliendo del baño. Un paseo de siglos a la vanguardia”, en F. Tomás ed. *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona. Anthropos, 2005, pp. 187-199.

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

entusiasmo que se refleja en el primer artículo que recuerda haber publicado, y en el que equipara a Julio Romero de Torres con los grandes de la pintura, El Greco, Velázquez, Rubens, Goya (*Recuerdos...*pp.88-89), y que se repite cuando camino de su primer viaje a Berlín hace parada en París, donde “pasé muchísimas horas [...] en el Louvre” (*Recuerdos...*p.152), y también años más tarde, en Chicago, cuando frecuenta el *Art Institut*, demorándose en la colección de impresionistas, paladeando a su gusto la “Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte”, de Seurat (*Retórica...*p.173). Incluso en el cine, otra de sus pasiones muy tempranas, y materia de uno de sus primeros libros (*Indagación del cinema*, 1929), su mirada de degustador de imágenes se complace en descubrir los cuadros que a menudo subyacen a planos y secuencias: “hace poco – constata en 1984- tuve la ocasión de volver a ver en Madrid una película antigua que se ha hecho clásica, *La kermesse heroique*, cuyo desarrollo se inicia imitando y poniendo en movimiento con acierto excelente el “Banquete de los oficiales de la compañía de San Jorge”, de Franz Hals.

Tan consciente es Ayala de estos juegos de complicidad entre las imágenes y la escritura, que en uno de sus más característicos libros, *El jardín de las delicias* inserta entremezclados con sus textos las reproducciones de hasta trece pinturas, aguafuertes y grabados, amén de algunas esculturas, portadas de libro, postales y carteles de cine², todas ellas imágenes aludidas directa o indirectamente en la escritura, que se entreteje con ellas en una oblicua pero no menos fervorosa oda a la pintura.

Ayala infiere de esta experiencia un principio general: “De lo pintado a lo vivo – escribe-, o a la apariencia cinematográfica de la vida, a la feliz resurrección artística de un cierto pasado histórico desde un irónico presente” (*Retórica...*p.174).

I.2. La plétora de la palabra y el sinsentido: *El Hechizado* (1944) de Ayala y los retratos de Carreño.

Y para ilustrarlo recuerda para sus lectores un relato suyo escrito en el exilio y publicado en 1944, *El Hechizado*, que gira alrededor de la figura “del desdichado Carlos II de España”, y que es “transposición verbal, junto a otros elementos, de los retratos que le hiciera su pintor de cámara, don Juan Carreño de Miranda, y en particular de ese que tantísimas veces me había detenido yo a contemplar durante mis visitas a nuestra pinacoteca” (*Retórica...*p.154). Este artículo (“La pintura y yo”, 1983) constituye una precisa y minuciosa exposición de las percepciones del escritor ante este retrato del rey

² En la edición de Madrid, Mondadori, 1990, que enriquece la primera edición de Barcelona, Seix Barral, 1971.

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

adolescente ([Imagen 1](#)), en el que un decorado tan solemne y majestuoso como abrumador produce el efecto “de subrayar la patética insignificancia del jovencuelo, con sus piernas flacas, esa mano minúscula que pende en conmovedor desmayo, y la pálida mancha central del rostro, con la larga y lacia cabellera rubia cayendo de un cráneo abombado, la barbilla prognática, y esos ojos de mirada inexpresiva, ribeteados de rojo” (pp. 155-56). Se detiene después el escritor en otro retrato de Carreño, algo posterior, “que hoy puede verse en la Hispanic Society of America, en Nueva York”, y haciendo balance de la contemplación de ambos, sugiere en el artista una mirada irónica, tal vez no intencional, “aunque a la distancia de los siglos la percibamos nosotros en seguida” cuando inevitablemente contrastamos la “apariencia enteca y enfermiza y los atributos de su magnificencia”. Recuerda entonces Ayala que el rey “desde su nacimiento fue una criatura endeble, desmedrada, un perpetuo enfermo físico y un débil mental, cuya vida siempre amenazada había de concluir en prematura decrepitud cuando apenas contaba cuarenta años de edad. A los veinticinco está descrito por el nuncio de Su Santidad en un informe como incapaz de tenerse en pie a no ser apoyado en una mesa o sostenido por otra persona”. Cuantos urdían sus intrigas en aquella corte, alrededor de este monarca demediado, “no se daban cuenta cabal de que ese despojo humano que tenían por rey representaba de manera muy adecuada el desmoronamiento que estaba sufriendo la Monarquía; de que la extinción inevitable de la dinastía de Habsburgo no era sino cifra y colmo de la ruina del poderío imperial cuyo edificio entero se derrumbaba estrepitosamente”.

Pero es un tercer retrato de Carreño el encargado de rematar las percepciones de Ayala y poner el punto final de su exposición: “ese espléndido cuadro de la Galería Harrach, de Viena ([Imagen 2](#)), que hace poco pudimos admirar, asombrados, en el Prado de Madrid, donde el Hechizado se nos muestra en traje de la Orden del Toisón de Oro, disfrazado a la antigua moda borgoñona, con una presencia de máscara grotesca, literalmente aplastado bajo la pompa de los ornamentos que lo cubren y rodean en una conflagración de colores rojos de las más ricas tonalidades...”. En este retrato, y en otros más tardíos, concluye Ayala, la mirada del pintor se ha ido haciendo cada vez más crítica “frente a la irrisoria figura del príncipe soberano”, anticipando la actitud que un siglo más tarde asumiría Goya ante sus propios soberanos.

Si del artículo de 1983 retrocedemos hasta el relato de 1944 lo que nos llamará inmediatamente la atención es que el relato, lejos de ser una “transposición verbal” de los retratos de Carreño, opera de una manera mucho más oblicua la conexión entre

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

narración y pintura. De hecho, la figura del Hechizado no aparece hasta el final mismo del relato, y cuando aparece la composición de la escena tiene poco que ver con la de los cuadros. El relato ha buscado otra manera de generar efectos en el lector, una manera estrictamente literaria, que debe más a los procedimientos propios de una retórica de la pureza (persistentes aún en 1944) que a los de la descripción realista. En el relato, advierte Ayala en su nota introductoria, “no hay nadie que viva nada: ni hay hombres, ni verdadera vida. Hay el solo poder, su armazón vacío”. Se trata de “una novela sin vida humana” (p. 10). Pese a lo cual se nos narra un episodio colonial cargado de significación histórica y humana: la despedida de su madre y de sus tierras andinas del Indio González Lobo, el embarque en un puerto no precisado de las Indias y el viaje a través del Atlántico hasta la llegada a Sevilla, que se prolongará en una larga estancia, después la peregrinación a la corte y las fatigosas pesquisas y diligencias para conseguir ser recibido por el monarca, finalmente la resignada retirada a la ciudad de Mérida donde “consumió [...] el resto de su vida” (p.12). Pero la narración no sigue de cerca los acontecimientos, el transcurrir de una vida, sino que nos transcribe los comentarios del narrador sobre la desmesurada y prolija relación que el Indio González Lobo dejó manuscrita, escritura sobre escritura en definitiva, abstracción hecha de la vida, y esos comentarios tratan de conferir identidad a un texto que parece no tenerla por medio de procedimientos de eliminación, tratando de discernir lo que el texto no es: “No se trata del borrador de un memorial, ni cosa semejante.” O las preguntas que no contesta: “¿A qué intención obedece?, ¿para qué fue escrito?”... ¿cómo explicar que al cabo de tantas vueltas, no se diga en él en qué consistía a punto fijo la pretensión de gracia que su autor llevó a la Corte, ni cuál era su fundamento?” (p.16) O aquello que no menciona: supuesto que el fundamento radicara en los antecedentes familiares, y especialmente en los de su padre, ¿cómo es posible que no lo mencione ni una sola vez en el curso de su extensa relación? (p.16). O aquello que elude: de todo el dilatado viaje desde las Indias hasta arribar a España nada queda en la relación, únicamente una frase: “la travesía fue feliz” (p.21). O aquello que no expresa: “en todo el escrito no hay una sola expresión vehemente, un ademán de impaciencia o una inflexión quejumbrosa: nada turba el curso impasible del relato” (p. 23). Ya desde su inicio la relación se muestra silenciosa sobre aquello que el lector parecería lógico que esperase, la dramática escena de la despedida de la madre y de las tierras que habían acogido su vida: “No hay explicaciones, ni lágrimas”, comenta el narrador (p.19), y si así empieza así acaba, pues la escena del desenlace, tras la improductiva visita al monarca, culmina

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

en un gesto de silencio: “Entonces entendí yo la oportunidad, y me retiré en respetuoso silencio”(p.49). A lo largo del extenso manuscrito, el autor “pródigo siempre en detalles [...] sigue guardando silencio sobre lo principal” (p.34). Y lo hace por medio de un estilo elusivo (p.43), de manera que todo parece combinarse para que “concluida [la lectura] a costa de no poco esfuerzo, queda en el lector la sensación de que algo le hubiera sido escamoteado; y ello, a pesar de tanto y tan insistido detalle” (p.15).

Esta manera de acumular palabras en torno a una oquedad de base, se transmite de la relación de González Lobo a la del narrador de *El hechizado*, quien aunque reconoce que “alguna vez habrá de publicarse el notable manuscrito”, y que a él le gustaría hacerlo, renuncia a ello por su excesiva extensión, por la desigualdad de sus partes, o por no contar con los instrumentos necesarios, pues haría falta un estudio previo que “se encuentra por hacer” y también “un cuadro geográfico-cronológico” de penosa realización. Por todo ello el narrador decide limitarse “a anticipar esta noticia bibliográfica”, y ello para llamar la atención no sobre lo que el texto dice sino sobre lo que oculta: “a saber, cuál sea el verdadero propósito de un viaje cuyas motivaciones quedan muy oscuras”, y que él no acierta a vislumbrar, pues aunque “he barajado varias hipótesis” ha tenido que desecharlas “no obstante, como insatisfactorias” (pp.25-26).

En suma: un narrador elusivo que comenta un texto ajeno no menos elusivo. El discurso cierra la oquedad, el silencio. A mí me recuerdo un espléndido poema de Mallarmé comentado magistralmente por H.Friedrich (*La estructura...* 1974) y titulado escuetamente “Sainte”. El poema opera sobre una vidriera de catedral que representa a Santa Cecilia, patrona de la música, por medio de una serie de procedimientos de elusión, negación, nombramiento en ausencia, o desobjetivación. El título primitivo “Sainte Cécile jouant sur l’aile d’un Chérubin” es severamente comprimido en un adjetivo de género: “Sainte”. El dedo de la santa, que en la vidriera roza el arpa formada por el ala del ángel, lo hace en el poema privado de los atributos propios de la santa, que se mencionan como ausentes: no están la viola de sándalo, la flauta, la bandola, el libro de los cánticos...Una atmósfera de disolución impregna las sensaciones que provoca el poema: el adjetivo viejo se repite en cuatro ocasiones en el breve poema, el color del sándalo de la viola algún día resplandeciente se apaga ahora, la flauta y la bandola son instrumentos “de antaño”, el vuelo del ángel sobre el que tañe la santa es el vuelo del atardecer. Se configura así, en palabras de Friedrich, “la esencia de lo tardío y de lo pretérito [...] en un espacio carente de objetos” (p.131). Este es el ámbito en que la Santa de los músicos tañe, sin instrumentos, el vuelo de un ángel, cuya

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

ala dibuja un arpa irreal, porque ella es, como musita el último verso, la “musicienne du silence”.

Algo semejante ocurre con el relato de Ayala del relato del Indio González sobre la visita al rey Hechizado. Cuando finalmente sobreviene la visita, y accedemos tras ímprobos diligencias a la presencia del monarca de la mano de la enana doña Antopñita Núñez –sin duda inspirada en la enana Eugenia Martínez de Vallejo, que Carreño retrató vestida y desnuda (**imágenes 3 y 4**) -, el efecto es muy parecido al conseguido por Mallarmé. Aquí, de improviso, González Lobo se encontró ante el Rey: “Su Majestad –nos dice- 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 su lado, reposaba un perrillo blanco.” Describe –y es asombroso que en tan breve espacio pudiera observar todo y guardarlo en el recuerdo- desde sus piernas flacas y colgantes hasta el lacio, descolorido cabello. Nos informa de cómo el encaje de Malinas que adornaba su pecho estaba humedecido por las babas infatigables que fluían de sus labios; nos hace saber que eran de plata las hebillas de sus zapatos, que su ropa era de terciopelo negro. “El rico hábito de que Su Majestad estaba vestido –escribe González- despedía un fuerte hedor a orines; luego he sabido la incontinencia que le aquejaba”. Con igual simplicidad imperturbable sigue puntualizando a lo largo de tres folios todos los detalles que retuvo su increíble memoria acerca de la cámara y del modo como estaba alhajada. Respecto de la visita misma, que debiera haber sido, precisamente, lo memorable para él, sólo consigna estas palabras, con las que, por cierto, pone término a su dilatado manuscrito: “Viendo en la puerta a un desconocido, se sobresaltó el canecillo, y Su Majestad pareció inquietarse. Pero al divisar luego la cabeza de su enana, que se me adelantaba y me precedía, recuperó su actitud de sosiego. Doña Antopñita se le acercó al oído, y le habló algunas palabras. Su Majestad quiso mostrarme benevolencia, y me dio a besar la mano; pero antes de que alcanzara a tomársela saltó a ella un curioso monito que alrededor andaba jugando, y distrajo su Real atención en demanda de caricias. Entonces entendí yo la oportunidad, y me retiré en respetuoso silencio” (pp.47-49).

Toda la formidable plétora de palabras elusivas amontonadas por los dos narradores sobre una oquedad, levantadas alrededor de un vacío, operan como la transposición a la escritura de una decoración grandiosa, solemne y manirrota, en la que se encierra como en una fortaleza el aparato cortesano de la dinastía de los Austrias, enmarañado y abrumador . Si en el poema de Mallarmé las palabras envuelven el silencio, y en en los retratos de Carreño el espesor barroco de los decorados envuelve

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

A un pobre ser anémico, en el doblediscurso de Ayala y del Indio González la acumulación verbal oculta a un pobre despojo humano al que se le escurren las babas y cuyas lujosas ropas desprenden un insoportable hedor de orines, símbolo preciso para Ayala del desmoronamiento de la Monarquía, de la agonía del Antiguo Régimen. Nada de sorprendente tiene entonces que la larguísima relación de un empeño de más de cuatro años, que exige atravesar el Atlántico y desafiar las dilatadas esperas y frustraciones de un pretendiente en la Corte, acabe de esta manera tan inane: con el saltito del mono, la caricia del rey que se desplaza del súbito al animal, y la retirada de este en silencio, sin llegar a formular una sola palabra. La inopia de la anécdota cierra una voluminosa escritura sin fundamentos de sentido, como el despojo humano que ocupa el trono cierra la majestuosa decadencia de los Austrias.

II. SUSANA SALIENDO DEL BAÑO. UN PASEO DE SIGLOS A LA VANGUARDIA.

II.1. El triunfo del cuerpo.

“Susana saliendo del baño” es una pequeña joya de una vanguardia española que, para cuando se publicó, anunciaba ya signos de agotamiento y de cambio. Apareció dentro del libro de relatos *El boxeador y un ángel* (Madrid. Cuadernos literarios) en 1929, el mismo año del estreno de *Un chien andalou*, de Buñuel, en el Cine Royalty de Madrid, y un año antes tan sólo de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, y de la encuesta que en la *Gaceta literaria* proclamó la muerte de la vanguardia. Para entonces Francisco Ayala tenía veintitrés años, había ya publicado dos novelas breves, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (Madrid. Industrial Gráfica. 1925) e *Historia de un amanecer* (Madrid, ed. Castilla. 1926), y no tardaría en publicar *Cazador en el alba* (Madrid, eds. Ulises, 1930), que conformaría junto con *El boxeador y un ángel* su obra más característicamente vanguardista, aquella en la que el autor se sintió más próximo al grupo humano de la *Revista de Occidente* y al magisterio estético de Ortega y Gasset³.

³ Tras la *Historia de un amanecer* (1926) “quedé en un estado de insatisfacción y desconcierto. No sabía qué camino seguir en mis escritos de imaginación. Sentía que la vanguardia, a cuyos movimientos extranjeros y no sólo españoles me asomé con ávida curiosidad, era la actitud idónea para dar expresión literaria a la época en que estábamos viviendo. Me apliqué desde luego a probar mi mano en las estilizaciones vanguardistas y ensayando sus técnicas produje una serie de ficciones breves que [...] marcan un período bien definido de mi evolución literaria” (*Recuerdos y olvidos*, 1988, p.104). Son los años que transcurren entre 1926 y el verano de 1930, en que tras su regreso a España desde Alemania acaba de escribir el relato *Erika ante el invierno* “que sería mi última obra narrativa por una larga temporada” (idid. p. 164), exactamente hasta la escritura del “*Diálogo de los muertos*, aparecido en *Sur* el

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

Si situamos el punto de vista del lector en torno al año 2000 el relato no podría ser más banal. La sencillez de su composición es notable, y puede configurarse a partir de dos secuencias. En la primera un cuerpo que tardará en cobrar el nombre de Susana se abandona, aletargado, en la bañera, hasta que recobra el movimiento, se lava y, finalmente, sale de la bañera. En la segunda, Susana, ahora ya sí, con nombre, y puesta en pie, se exhibe ante el espejo y otros objetos del cuarto de baño, que la admiran; el relato culmina con el efecto que su presencia produce en el espejo: una sonrisa.

La inanidad nos asalta. Un conspicuo preciosismo para trasladarnos una nimiedad, una de aquellas “cagarritas literarias” que Max Aub denunció años después de haber colaborado en ellas como el fruto más característico de la estética orteguiana⁴. Pero tal vez la vacuidad no sea tanta. Podríamos probar a poner nombre a las secuencias y quizás entonces comprenderíamos mejor el interés que, pese a todo, nos suscita el texto. La primera sería la del baño de Susana, y transcurriría desde la quietud inicial a la salida de la bañera. La segunda es la de la contemplación admirada de los objetos que la rodean, quizás interpretable como metáfora de su propia satisfacción, dado que por medio anda un espejo. Una y otra juntas, en sucesión, configuran un relato, esto es, una transformación situacional: el aletargamiento del cuerpo en el baño se transforma en la contemplación gozosa de su cuerpo por Susana. El baño es el operador que transforma el aletargamiento en contemplación gozosa, el que produce el triunfo del cuerpo entre los objetos, su coro de admiradores.

Habrá que admitir que este triunfo tiene algo de nuevo. El espejo traslada al ámbito privado, a la intimidad y al autoreconocimiento personal el habitual escenario público en que una comunidad reconoce el éxito personal --el arco de triunfo clásico, reciclado por los humanistas primero, y por la cultura cortesana después--, pero sólo

año 1939”, ya en el exilio de Buenos Aires (ibid. p178), unos años cortos pero intensos, en que Ayala queda fascinado por la obra de Ramón Gómez de la Serna (no por la persona, todo al contrario), en que colabora con la *Gaceta literaria*, en que Benjamín Jarnés le introduce en “el sanedrín” de la *Revista de Occidente* (107), y en que comienza a frecuentar diaria o casi diariamente la tertulia de la misma, a la que se mantendrá leal hasta los años de la guerra, igual que al magisterio de Ortega, quien poco después, ya iniciados los años 30, le encargará colaborar en los editoriales de *El Sol*, primero, y de *Luz y Claridad*, después. Son los años en que lee la poesía de Guillén, de Salinas, de Alberti, en que se relaciona con Lorca, en que asiste al Cine Club para ver las películas de René Clair, de Chaplin, de Keaton, o de Einsestein, y en que sus amigos son, mayoritariamente, gente ligada a las publicaciones y a la tertulia orteguianas: Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Rosa Chacel, María Zambrano, Esteban Salazar Chapela... Son estos años, en suma, en que la literatura, que “era para nosotros lo primero y principal” respondía a los valores suscitados por la vanguardia y la *deshumanización del arte*: “*Putrefacto* –quizá no por casualidad- era el adjetivo que se le aplicaba, como irrisión definitiva, a todo cuanto no respondiera a los valores de novedad y pureza que tanto estimábamos nosotros [...] Tal o cual poeta, tal o cual pintor, tal o cual periódico, tal o cual institución, eran o no putrefactos; la monarquía, putrefacta” (ibid. p. 131).

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

después del *Dios ha muerto*, de Nietzsche, y de la legitimación científica del placer corporal, por Freud, se hace posible este triunfo personal no por el éxito militar, ni por la cantidad de poder alcanzado, ni por la riqueza acumulada, ni siquiera por la nobleza o santidad del espíritu, sino pura y exclusivamente por la virtud de la belleza (o quizá de la complacencia) física, estimulada, acariciada, enaltecida por el baño.

Al principio se trata sobre todo de un cuerpo, y a lo largo de todo el relato carecerá de habla, será el mero soporte de unas imágenes predeciblemente creacionistas. Su cabeza es de “algas verdirrojas”; sus orejas son “rosadas y tiernas caracolas”; sus dedos son “cinco raíces clavadas en la esponja”; su brazo se alza como “una señal”; el cuello es “metálico”; el hombro, una isla; el pecho, una “hoja de mapamundi” con “dos hemisferios temblorosos”; el vientre se muestra “en ángulo” y las rodillas son dos líneas “paralelas”. Todas ellas comparte dos características bien notables, por cierto: su materialidad cósmica, por un lado; el desmembramiento de la representación, por el otro. Cuando ese cuerpo salga de su sopor, serán los cabellos los que floten huyendo, el brazo el que surja, la mano la que adapte su caricia a la curva del contorno, los pies los que se apunten triangularmente. Y si se observa con atención sólo los objetos parecen tener vida propia, iniciativa, designio, por lo menos hasta el desenlace del relato: los dos grifos la miran pensativos; el agua canta en sus orejas, tiembla para desviar sus formas, multiplica cada perfil, cierra su garganta con un hilo verde. Incluso al final, en el desenlace, los objetos siguen disfrutando de esa misma animación: son el espejo, el lavabo, el asiento redondo y vegetal los que la admiran. Pero para entonces Susana, que ya ha adquirido nombre, ha dejado de ser un ser fragmentado, desmembrado, cosificado, y ha adquirido movimiento ella también, y propósito: pisa el agua, salta con gesto audaz de ciclista sobre el borde de la bañera, se cubre de largos pliegues blancos...El baño la ha transformado de cuerpo inerte en sujeto, pero esa transformación, la emergencia del sujeto, se realiza únicamente en virtud y por virtud del cuerpo. Como le hubiera gustado añadir a Foucault: el cuerpo es el lugar donde se construye el sujeto.

El texto es de una pureza monológica radical. Todo lo contrario de lo que solemos pedirle a nuestro propio final de siglo. Aquí se escucha únicamente al narrador, un narrador situado fuera de la representación, pero cuya voz se desentiende de toda circunstancia, de toda temporalidad histórica --se trata de un minuto, dice muy bergsonianamente, elástico e inminente, y en consecuencia de un tiempo interior, de un tiempo de la conciencia--, para centrarse en su personaje, o mejor dicho, para centrar al

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

personaje como objeto de su mirada y de su voz. Susana ocupa el centro de esa mirada, pero es una protagonista tan sólo aparente. Si se nos atrae hacia ella es para analizarla, calibrarla, rodearla, ponderarla....

Porque esa mirada del narrador nos obliga a una contemplación fría: si el agua canta es una canción de azogue, el cuello es metálico, los pies forman un triángulo, las rodillas son dos líneas paralelas, hasta los atributos que uno podría esperar más impregnados de sensualidad carecen de ella: el vientre en ángulo, los senos temblorosos, sí, pero como dos hemisferios de una hoja de mapamundi. La huella del cubismo es evidente, y esos senos recuerdan además las circunferencias planas de los años treinta de un Matisse (“La danse”, óleo sobre tela (tres partes), 1931-33; “La Musique”, óleo sobre tela, 1939...), o de un Fernand Léger (“Composition aux trois personnages”, *crayon sur papier*, 1932), incluso del propio Picasso, que siempre percibió con inflamado erotismo los senos femeninos y que no obstante, allá por los años treinta, pintó algunas mujeres de cuerpo extremadamente plano (“La femme aux pigeons”, 1930; “La lecture”, 1932...). La reiteración de una sensación neutra, ni caliente ni fría, en los dos primeros párrafos; el espejo confinado en una elipse de celuloide; el tablero de corcho, sin color ni temperatura; el jabón que se aburre...son notas que vienen a completar ese clima aséptico, frío, donde el cuerpo pierde su poder perturbador y el baño sus efluvios sensuales, donde el erotismo parece desarmado, y donde paradójicamente, el triunfo del cuerpo, logro de una filosofía dionisiaca, se transforma en orden, en medida, en esquema, en idea apolínea, gracias a una técnica depurada y precisa de deshumanización⁵.

II.2. Un escenario nuevo para un arte nuevo: el cuarto de baño.

El escenario del triunfo de Susana es el cuarto de baño, un curioso escenario, a decir verdad. Es cierto que no es contemplado directamente, ni en su conjunto, sino por medio de procedimientos que lo fragmentan, como al cuerpo de Susana, y que sugiere levemente, casi sin tocarlos, a los objetos. Estos, y la materia de que están constituidos, son las verdaderas marcas del espacio, sus indicios más auténticos: los grifos de níquel, la bañera de porcelana, el tablero de corcho, la elipse de celuloide, el espejo de

⁵ No me sorprendería, en este sentido, que una parte del estímulo creativo del texto procediera de la necesidad que debió sentir de contestar a la moda de la literatura pornográfica, de gran predicamento en el Madrid al que llegó el joven Ayala, quien no se priva de manifestar su desprecio de Ayala hacia “los engendros de Joaquín Belda, Pedro Mata, Hoyos y Vinent, *El Caballero Audaz*, Alberto Insúa, Alvaro Retana, y tantos otros novelistas pornográficos de cuyas obras se imprimían tiradas relativamente amplias, sobre todo en relación con las nimias de un Azorín, Unamuno o Pérez de Ayala” (*Recuerdos y olvidos*, p. 78)

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

azogue...Un espacio anónimo, pero inequívocamente urbano, moderno, propio de esas pastorales tecnocráticas de la Bauhaus, de Gropius y Mies van der Rohe, de Le Corbussier y Léger, del *Ballet mécanique*, de que hablaba Marshall Berman ⁶.

Como ha explicado G. Duby⁷ es con la Reforma y la Contrarreforma cuando comienza la desaprobación de los baños públicos, heredados de la época romana y musulmana, por su indecencia. Pero la concepción moderna de la higiene personal tardó todavía siglos en cristalizar como alternativa al baño público. Fue obviamente entre las clases dirigentes donde se alentó la búsqueda de soluciones diferenciadas. En la primera mitad del siglo XVII se introduce en las cortes europeas el sillico, un retrete portátil que alejó a los nobles de las fétidas letrinas comunes. Con el sillico surgen las primeras expresiones modernas del cuarto de baño, que comenzaron a ser altamente apreciadas. En una más que grosera carta de 1694, la Duquesa de Orleans comenta a la electricista de Hannover sus penas por no disponer de un baño privado: "Sois muy dichosa de poder cagar cuando queráis: ¡cagad, pues, toda vuestra mierda de golpe! [...] No ocurre lo mismo aquí, donde estoy obligada a guardar mi cagallón hasta la noche; no hay retretes en la casa [...] por consiguiente, la molestia de tener que ir a cagar fuera me enfada, porque me gusta cagar a mi aire, cuando mi culo no se expone a nada. Item todo el mundo nos ve cagar; pasan por allí hombres, mujeres, chicas, chicos, clérigos y suizos [...] Ya veis que no hay placer sin pena, pues si no tuviera que cagar estaría en Fontainebleau como pez en el agua"⁸. "Debido al costo de los baños privados, los públicos no desaparecieron del todo, pero ya no se ven como una institución social, sino como algo inevitable. El deseo popular era disponer de un baño propio. Lo que finalmente permitió cumplir este anhelo, fue una serie de inventos que sin interrupción van apareciendo desde fines del siglo XVIII. Primero se proponen diversos tipos de excusados e ingeniosos artefactos higiénicos, aunque muchos de dudosa eficacia. Con la extensión del agua corriente y de fuentes económicas de energía, se inventarán e incorporarán a la vivienda, sucesivamente, el lavabo, el excusado, la bañera, la ducha y el bidé. De este modo se definirá el baño actual, probado en las cárceles hacia 1845 y popularizado en los hoteles norteamericanos a fines del siglo XIX, y cuya característica principal es construirse a partir de una concepción privada de la higiene. En este

⁶ *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Madrid. Siglo XXI. 1988 (la edición original, en inglés, en 1982)

⁷ G. Duby y P. Ariès (eds). *Historia de la vida privada*. Madrid. Taurus. Vol. IV. 1992.

⁸ D. Laporte, *Historia de la mierda*. Valencia. Pre-textos. 1978. Debo esta y la anterior cita a R. Goycoolea Prado: "De las termas al excusado. Una historia de la vida privada a través del desarrollo del baño": <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/termas.pdf>.

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

sentido, es todo lo opuesto a las termas romanas. No en vano, el lujo más sibarita de las mansiones actuales es disponer de un baño por habitación y otro para los invitados”⁹

El cuarto de baño como espacio de la intimidad corporal es pues un espacio eminentemente contemporáneo, que no había conseguido su entrada en la literatura (aunque sí en el cine) hasta esas mismas fechas, en que proclama con un gesto de manifiesto su libre acceso a la representación literaria, como el urinario de porcelana de Duchamp, un *ready-made* de 1917 (**Imagen 5**), lo había hecho en el terreno del arte de vanguardia, pero en una época en la que el arte había roto con la representación de la realidad y lo único que estaba dispuesto a admitir eran los platos rotos, esto es, los objetos sueltos y sus fragmentos, como puede verse (**Imagen 6**) en el óleo con espejos pegados sobre tela “El lavabo”, de Juan Gris (1912). Años más tarde Ayala volverá a darle un protagonismo insólito al cuarto de baño, al escribir *Muertes de perro*. Su protagonista, Tadeo Requena es conducido por primera vez a la augusta presencia del dictador Bocanegra, y se le hace entrar en el cuarto de baño en el que el dictador evacua sus necesidades, al mismo tiempo que sus instrucciones, rodeado de sus dignatarios. Requena queda admirado. “era la primera vez en mi vida –escribe– que me asomaba a un cuarto de baño, con sus mosaicos rutilantes y sus curiosísimas instalaciones” (*Muertes*, 1996, p. 89).

II.3. La mujer en el baño.

Por innovadora que fuera la escenificación literaria de un cuarto de baño, no lo era la imagen de una mujer, joven o no tan joven, en el baño, incluso si se deja a un lado la de las mujeres en un baño público, o bañándose en grupo, desde un grabado de la escuela de Durero en el siglo XVI hasta las bañistas de Cezanne, pasando por el extraordinario “Baño turco” de Ingres, tan importante para Picasso, o el no menos extraordinario “Mujeres turcas en el baño” de Delacroix. La mujer en solitario, en el agua, tiene un primer referente magistral en “Mujer bañándose” (1654) (**Imagen 7**), de Rembrandt, cuadro en el que la joven se atreve, no sin tiento, a meter sus piernas en el agua, mientras se arremanga pudorosa la camisa. Ingres desnudará a sus bañistas en la “Bañista de Valpinçon”(1808) (**Imagen 8**), en el Louvre, en “La pequeña bañista” (1819), o en la “Mujer en el baño” (1864), las tres de espaldas al espectador, las tres suavemente idealizadas, y sólo una de ellas, la de 1808, captada en su intimidad. También de espaldas está la “Mujer saliendo del baño” (1868-69) de Rosales, en el

⁹ R. Goycoolea Prado: “De las termas al excusado...” op. cit.

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

Prado, que debió ver Ayala. En el período impresionista el tema alcanza su apogeo, con Toulouse-Lautrec, Berthe Morisot y, sobre todo, gracias a la serie interminable de dibujos, grabados, pasteles, óleos y esculturas en bronce de Edgar Degas (**Imágenes 9 y 10**), quien representó a tantas jóvenes en el baño –generalmente un barreño, a veces una bañera en una alcoba, nunca en un cuarto de baño- como caballos o bailarinas, y la mayoría de ellas en movimiento, a veces enérgico o forzado, que incorpora toallas o lienzos blancos, captado desde su espalda, o a medio volverse, y casi siempre en la intimidad, pues es la intimidad de la mujer, sus costumbres más secretas, lo que fascina a estos pintores casi exclusivamente masculinos del Fin de Siglo, que la espían en su aseo diario, mientras se lava, se seca, se peina, se pone una bata, se ata el corsé o se sube las medias. Si Degas aporta a la escena naturalidad desinhibida e intimidad, Renoir le aportará la rotundidad de un cuerpo dibujado con voluptuosidad clasicista. Renoir, además, comienza a girar el desnudo femenino hacia el espectador en “Después del baño” (1888), pero nos lo muestra ya plenamente de frente en su extensa serie de las “Bañistas”, la gran mayoría de ellas en un entorno natural, no de alcoba (**Imágenes 11 y 12**): “Bañista con pelo largo” (1884-87), “Gran bañista” (1884), “Bañista arreglándose el pelo” (1893), “Bañista adormilada”(1897)... así como en su “Mujer desnuda saliendo del baño” (1888). Las bañistas de Renoir suelen estar de pie, desinhibidas, reclamando casi la mirada del espectador, con sus formas plenas y sus cabelleras de fuego. Cuando el tema llega a las Vanguardias, a Picasso (**Imagen, 13**) y a Braque, en un primer momento devuelven la bañista al aire libre, junto al mar, y la someten al tratamiento cubista, aunque ya nada queda en ellas de inhibición. En suma, a lo largo de este paseo por los siglos para contemplar a la mujer en el baño, ella se va liberando de sus ropas, va perdiendo sus inhibiciones, vuelve su desnudez hacia los ojos del espectador, y se encierra en una alcoba con una bañera o barreño, con su toalla o su lienzo blanco, para abandonarse libremente a su intimidad, de la que el pintor es un codicioso ladrón. Cuando el tema llega a Ayala no hace falta más que precisar el nuevo escenario, ese cuarto de baño “art déco” con su espejo oval de celuloide, y la gestualidad de la mujer de vanguardia: la sonrisa de su propia seguridad y el movimiento de su cuerpo, como el de un ciclista, de atleta.¹⁰

II. 4. Intertextualidades maliciosas. Susana y los viejos.

¹⁰ . El cuadro de René Magritte: “La bañista” (1923), da cuenta de esta nueva imagen de la bañista como atleta, aunque no se trate de un desnudo ni el escenario sea un cuarto de baño (**Imagen 14**).

Si el baño y el aseo de la mujer adquieren tal protagonismo en la pintura del último tercio del siglo XIX, el texto de Ayala no agota en él sus sugerencias artísticas, que conforman un entramado intertextual sofisticadamente culturalista¹¹. La “cabeza de algas verdirrojas”, “muerta sobre bandeja de cristal”, parecería suscitar el recuerdo del “Estudio para la cabeza de Ofelia” (1851) y la “Ofelia” (1851-52) de Millais, o el recuerdo de la cabeza del Bautista, sostenida por Salomé en una bandeja, si la pintura del primero y el tema del segundo no estuvieran tan marcados por el decadentismo como para ser suscritos por un texto vanguardista, y si finalmente la alusión no desembocara, explícitamente, en “la cabeza: mojada y trágica medusa” del final del texto, aportando de paso su única nota dramática¹², aunque amortiguada por esas algas que sustituyen a las serpientes de la cabeza degollada de la Gorgona.

Pero el paso de la quietud de la muerte –“¡muertos los ojos en su sueño marítimo!”— a la vida --“nació en aquel mapa claro la isla de un hombro”— en un medio que retóricamente es tratado como marino –“sueño marítimo”, “isla”, “naufragó en una tibia aurora”--, y en una bañera que suscita el recuerdo de la concha clásica, trae consigo el eco mitológico del nacimiento de Venus y del florecimiento de su belleza entre las aguas¹³.

La autocontemplación gozosa de Susana en el espejo suscita otro mito clásico, el de Narciso, y otra imagen clave de la pintura occidental, la de la mujer en el espejo, que si nos retrotrae a dos bellos modelos clásicos, la “Mujer mirándose al espejo” (1512-15), del Tiziano, y “La Venus del espejo” de Velázquez, es en el período impresionista cuando alcanza su verdadero protagonismo, con una obra maestra como “Mujer ante el

¹¹ Es propio del taller de Ayala la maliciosa subsunción de citas literarias y huellas de imágenes, sobre todo pictóricas, en su discurso, que fluye siempre sobre estratos ocultos de referencias culturales, como desafiando al lector a descubrirlas y saborearlas secretamente. El *Jardín de las delicias* contiene todo un muestrario, a veces explicitado por medio de la reproducción de las imágenes suscitadas, a veces no, como en el caso de “Amor sagrado y amor profano”, en el que el autor se describe a sí mismo en una escena doméstica, de “comfort burgués”, tras “una jornada laboriosa”, y se sonríe al pensar que muy pocos sospecharían que “bajo la compostura anodina de la escena, el equilibrio tenso, la milagrosa suspensión de una lucha larguísima y atroz con el ángel, súbitamente resuelta en abrazo de amor infinito” (1971, p. 163). En la prosa de Ayala, en la que la figuración del ángel alcanza tantas connotaciones artísticas y amorosas, este es un caso en el que la escondida referencia amorosa autobiográfica se combina con el relato bíblico de la lucha de Jacob con el ángel. Es uno de estos procedimientos que delatan lo que el propia Ayala describe en otro contexto como “un leve destello de malicia con que anticipabas la ironía de tu fuga” (ibid. p. 100)

¹² La imagen de la medusa parece estimular la imaginación de Ayala. En *Recuerdos y olvidos*, al evocar su iniciación a la sexualidad, el escritor cuenta que él y otros amigos de su edad conseguían que “alguna temible harpía, ahí dentro del portal, se levantase la falda y , previo pago de una moneda de cobre, exhibiese el bajo vientre ante el grupo de niños, [entonces] podíamos contemplar fascinados la oscura medusa...” (p. 30).

¹³ Nada sorprendente en un admirador de la pintura de Botticelli como Ayala, que hace intervenir a la Primavera del pintor en uno de sus textos “Au cochon de lait”, de *El jardín de las delicias*.

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

espejo” (1876-77), de Manet, y múltiples variaciones de la mujer empolvándose, aseándose, peinándose o atándose el corsé de B. Morisot, de Toulouse-Lautrec, etc. Las Vanguardias incorporaron el decaído “desnudo frente a un espejo” (1919) de Joan Miró, la dramática y oscura “Madonna” (1895-1902) de E. Munch, y sobre todo las diversas variaciones de Picasso, desde el aguafuerte “La toilette de la mère” (1905) hasta la serie de los arlequines, en el período rosa, “Familia de arlequines” (1905, aguada y tinta china sobre papel) y, sobre todo, “La toilette” (1906) (**Imagen 15**), y bastantes años más tarde, la “Muchacha ante el espejo” (1932) (**Imagen 16**). De esta extensa tradición sólo la Venus de Velásquez y la muchacha de “La toilette” de Picasso exhiben su cuerpo en la plenitud de su presencia, pero la Venus de Velásquez está vuelta de espaldas, como muchas de estas imágenes de mujeres desnudas en el baño y ante el espejo, y la joven pelirroja de Picasso tiene un gesto casi funcional, de sujetarse el cabello, y una testigo que sostiene el espejo.

Tampoco hay sonrisa, ni cuarto de baño, por lo que el texto de Ayala se abre paso entre un mito bíblico como el de Susana, con su asociación de belleza, deleite y pecado, otro clásico como el del nacimiento de Venus, uno romántico como el de la Medusa, y otro modernista como el de Narciso, para afirmar con radicalidad un mito de vanguardia, el del triunfo puro del cuerpo, y no en el mar, ni en el huerto, ni en la alcoba, sino en un cuarto de baño, y no para el amor, ni para la procreación, sino para el deleite de la libre autocontemplación. No cabría un contraste mayor con las significaciones suscitadas por *El hechizado*. Lo que allí es un escenario agobiantemente decorado, aquí es la pura funcionalidad de un cuarto de baño; lo que allí es barroco, aquí es Art Déco; lo que allí es hedor de orines, aquí es el fresco aroma de un cuerpo salido del baño; lo que allí es un despojo humano, aquí es una atleta; lo que allí es la degradada decadencia del Antiguo Régimen, aquí es la emergencia exultante de la Modernidad en su fase más radical, la de la Vanguardia. El imaginario de Ayala se polariza entre estos dos textos, y deja entrever la consistencia de su apuesta por la Modernidad.

En un texto tan sofisticadamente culturalista, tan novecentista a la manera de Ortega y, a la vez, de d’Ors, el título tematiza el relato, aboliendo la necesidad de contar la historia contenida en el título, y que nos remite a un mito bíblico, que es el relato subsumido, latente, por debajo de la superficie del texto.

En el Libro de Daniel, Susana, mujer “muy hermosa y temerosa de Dios” había sido casada con Joaquín, hombre muy rico a cuya casa concurrían “los judíos por ser él

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

el más ilustre de todos”, y junto a la cual tenía un jardín. “Hacia el mediodía, cuando el pueblo se había retirado, entraba Susana en el jardín de su marido para solazarse, y viéndola cada día los dos ancianos jueces entrar y solazarse, sintieron por ella una pasión vehemente.” Un atardecer la espionaron escondidos en el jardín, mientras se bañaba, y cuando sus doncellas se retiraron y quedó sola, los dos viejos jueces se acercaron y le propusieron que accediera a sus deseos, “de lo contrario, daremos testimonio contra ti de que estabas con un joven y que por eso despediste a las doncellas”. Angustiada por la amenaza de ser acusada de adulterio por los jueces y, consecuentemente, de ser condenada a muerte, Susana no obstante se resistió, por lo que los viejos la denunciaron. La astuta intervención del profeta Daniel la libraría de la muerte y hará recaer el castigo sobre los jueces calumniadores y libidinosos. El relato dio lugar a uno de los temas más frecuentados por la pintura renacentista y barroca, y en él dejaron su firma algunos de los más grandes maestros.

La representación pictórica del relato oscila entre varias posibilidades de composición. En una de ellas la primacía de la escena corresponde al cuerpo de Susana, captado en todo el esplendor de su desnudez sobre un fondo de fronda y luz declinante, mientras los viejos acechan en un segundo plano, escondidos, y ella, con ayuda o no de sus doncellas, se seca o se acicala. Es el modelo fijado por Tintoretto en “Susana y los viejos” (1550), en el Louvre, y llevado a su perfección en el posterior “Susana en el baño”(1557) (**Imagen 17**), un modelo que tendrá en cuenta Goya en su miniatura en marfil “Susana y los viejos” (**Imagen 18**), una imagen tenebrosa y deformante, en la que la claridad y rotundidad del cuerpo femenino, en primer plano, contrasta con las caras brutales y desdibujadas de los viejos, en un segundo plano casi echado encima del primero, aunque mucho más oscuro.

El modelo alternativo equipara el protagonismo de los viejos al de Susana, y tiene dos versiones básicas, una más dramática y otra más cortesana. El punto de equilibrio entre las dos es la versión del Tintoretto “Susana en el baño”, de 1555, en el Museo del Prado (**Imagen 19**). En ella, los viejos, vestidos de manera cortesana, se han acercado a la mujer desnuda, y mientras uno de ellos le acaricia un seno, el otro parece hablarle y rendirle cortesía. La versión más cortesana es la del Veronese, de 1560, también en el Prado, con ropas de nuevo cortesanas y en un marco de artificiosa conversación, como si ella y los viejos negociaran (**Imagen 20**). En esta misma clave interpretativa está la “Susana en el baño”, de 1614, de Pieter Lastman, cuadro en que los viejos, de nuevo vestidos al estilo cortesano, sorprenden a Susana y negocian con ella.

Joan Oleza: El lugar del cuerpo en la subjetividad vanguardista, o Ayala y los mirones.

No obstante, ya desde la versión de Artemisia Gentilleschi, de 1610 (**Imagen 21**), se impone un modelo dramatizador, en el que los viejos acosan a la joven, que se revuelve angustiada, tratando de protegerse. También en el cuadro del Guercino, de 1617, los viejos acechan muy de cerca de Susana que todavía no se apercibe de su presencia. En cambio, en las dos versiones de Rubens que conozco, la de 1609-10 y la de 1635, ambas tituladas “Susana y los viejos”, la primera de ellas en la Academia de San Fernando (**Imagen 22**), los viejos acosan a Susana, que en esta primera versión trata de resguardarse con un lienzo blanco. En la misma clave escénica está la versión de Rembrandt de 1647, “Susana en el baño”, aunque en la primera de las suyas, la de 1636, los viejos son una presencia oculta en la oscuridad, que sin embargo sobresalta a Susana, que presa del temor se encoge sobre sí misma, tratando de ocultar su desnudez con ayuda de un lienzo blanco.

En todos estos cuadros, algunos de los cuales es más que probable que conociera Francisco Ayala¹⁴, los viejos son el agonista necesario de una escena que no existiría sin ellos, unos viejos que acechan, que negocian o que acosan. En el texto de Ayala no hay viejos, o al menos no están dentro de la representación. Y sin embargo, desde el título mismo hasta la sonrisa del espejo, en el desenlace, toda la escena, así como el recuerdo fehaciente del relato bíblico y de los cuadros que lo dramatizaron, dan fe de ellos. No están en la representación y sin embargo están en la significación. Susana es contemplada por sus ojos, que la crean y la desean, pero esos son los ojos del narrador, y con ellos los ojos de los lectores, emboscados al otro lado de la página, *voyeurs*¹⁵ que aman a la criatura recién surgida de las aguas con ese deseo distanciados, casi frío, e impregnado de imágenes de cultura que es el deseo estetizado del artista¹⁶ también el de los lectores. Vosotros –parece querer decir aquel Ayala de 1929--, vosotros, lectores, mis semejantes, mis hermanos, vosotros sois los viejos.

L’Eliana, octubre de 2006.

¹⁴ Al menos los existentes en el Prado, el de la Academia de San Fernando, y probablemente el del Louvre.

¹⁵ Como el Minotauro de Picasso que levanta el velo que cubre a una ninfa durmiente para contemplarla y, quizá, acariciarla clandestinamente, en un aguafuerte y aguatinta de 1936, que Ayala reproduce en *El jardín de las delicias* (nº 13 de la 1ª edición), localizándolo en la colección del MOMA de Nueva York (**Imagen 23**)

¹⁶ En “Más sobre ángeles”, un texto de *El jardín de las delicias*, la amante hace observar a Ayala que en su fascinación por el Ángel de Bernini “lo que me había interesado y seguía interesándome a mí no era la mujer [representada] sino la obra de arte” (p. 155), y algo semejante podría decirse de la mirada del narrador en este relato