

## UN VIEJO Y PERSISTENTE TÓPICO LITERARIO: EL MANUSCRITO HALLADO

Ana L. Baquero Escudero

Universidad de Murcia\*

**Abstract:** Through a wide panoramic vision, the present study tries to convey the strong and validity of an ancient literary convention: the found manuscript. From ancient literature to the most modern writers —and this is analysed with more detailed in a Francisco Ayala's tale—, the old topic of the found manuscript place the literary work in this peculiar junction between Fiction and History though it is managed at the service of may different interests.

**Key words:** Topic. Found manuscript. Fiction-History.

**Resumen:** A través de una amplia visión panorámica, el presente estudio pretende mostrar la fuerza y validez de una antigua convención literaria: el manuscrito encontrado. Desde la literatura antigua hasta los más modernos escritores —y se analiza de forma más detallada un relato de Francisco Ayala—, el antiguo tópico del manuscrito encontrado sitúa la obra literaria en esa peculiar encrucijada entre la Ficción y la Historia, si bien es manejado al servicio de muy diversos intereses.

**Palabras clave:** Tópico. Manuscrito encontrado. Ficción-Historia.

Sin duda uno de los más habituales mecanismos utilizados en la tradición narrativa, como estrategia por parte del autor para encubrir la ficcionalidad de su obra y mostrarla bajo pretensión de autenticidad histórica, es el del manuscrito encontrado. Con el manejo de tal dispositivo a menudo situado en el inicio de la narración, el autor aparecía no como responsable

---

\* **Dirección para correspondencia:** Dpto. Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Campus de la Merced, c/ Sto. Cristo, 1, 30001-Murcia. [abaquero@um.es](mailto:abaquero@um.es)

y artífice de ella, sino como simple transcriptor de un documento primero cuya reproducción más o menos fiel él había llevado a cabo. Frente a su papel como creador, en tales obras el autor adoptaba el disfraz de editor trasladando la responsabilidad del texto a otra pluma y sobre todo, encareciendo la autenticidad de la historia mostrada que no se presentaba pues, como mero fruto de su personal invención.

En las obras así configuradas habría por tanto, que diferenciar dos niveles narrativos diferentes. Lo que podríamos con terminología de Genette considerar el prototexto<sup>1</sup>, ese texto anterior al que se lee pero del que no queda ningún rastro salvo las menciones que encontramos en el texto mismo resultante, y éste segundo que según las indicaciones del supuesto editor, podrá presentar diversos grados de distancia en la reproducción de aquél. Esto es, podrá estar más o menos próximo a tal prototexto, dependiendo de la intervención y modificación del narrador-transcriptor.

Presente, como indiqué, desde muy remotos orígenes, García Gual ha trazado en acertada síntesis la historia de tal recurso en el mundo antiguo. Según él esencialmente este artificio aparecía al servicio de dos tipos de relatos: aquéllos de tipo fantástico, y esa ficción histórica referida a sucesos remotos<sup>2</sup>. Como indica este crítico en tales obras y con el fin de conseguir esa buscada credencial de autenticidad para sus relatos, los autores acudían a unos documentos que reclamaban para sí garantía histórica. A ello contribuía especialmente el hecho de que tal documento había sido descubierto en algún lugar extraño y venerable —como una antigua tumba—, y el que estuviera escrito en una lengua vetusta. A tal respecto solía ser pues, frecuente que el supuesto descubridor de dicho manuscrito hiciera también las funciones de traductor.

Como algunos de los textos evocados por García Gual encontramos *Las maravillas de más allá de Tule* de Antonio Diógenes —en esta ocasión el manuscrito aparece en una tumba fenicia en Tiro—, y las *Crónicas troyanas* de Dictis Cretense y Dares Frigio. Unas obras estas últimas que como señala este crítico, fueron leídas por los autores medievales, como auténticas crónicas.

Lejos de desaparecer tal convención literaria, su pervivencia en toda una tradición posterior resulta patente. Baste recordar como destacado y conocido exponente, su presencia en esos fantásticos e inverosímiles libros de caballerías que con tanta avidez y fervor fueron consumidos por una amplísima recepción. Si con el fin de dignificar literariamente un tipo de ficción narrativa menospreciada y desdeñada, los autores de tales relatos acuden a encubrir el carácter claramente mentiroso de la misma, con la mención al supuesto manuscrito, piénsese que tal dispositivo funcionó en ocasiones plenamente, al creer muchos lectores en la existencia real de dichos caballeros. Por documentos llegados hasta nosotros sabemos así que el caso de Alonso Quijano no debió ser único y que las estrategias de captación de la credulidad de los lectores llegaron a funcionar con marcado éxito. De la pasión que tales obras despertaban, podría dar buen ejemplo la anécdota que recoge un contemporáneo de

---

1 Véase el manejo que de dicho concepto hace Calas en su estudio sobre la novela epistolar, género en el que tal convención fue habitual. F. Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, cap. 3.

2 C. García Gual, “Trucos de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado”, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Península, 2002, pp. 29-56.

Cervantes. Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética* —un influyente tratado de preceptiva de la época—, a propósito de sus censuras a esos disparatados y nocivos relatos que perturbaban a aquéllos que se convertían en lectores suyos, recuerda la impresión causada a un amigo, al leer que un famoso caballero había muerto. Perdido el conocimiento y recobrado, un efecto similar se reproducirá en aquéllos que acuden a auxiliarlo, al conocer el origen de su conmoción. No cabe duda que ante este tipo de lecturas encontramos claramente manifestado lo que Ortega y Gasset llamó el *hermetismo* propio del género novelesco<sup>3</sup>. La creencia por tanto, en la historicidad de aquellos fabulosos héroes novelescos no hay duda que intensificaba en los lectores los efectos que provocaban sus increíbles hazañas. Y la misma no era sino el resultado de ese viejo tópico del manuscrito que los escritores de este género no dudan en utilizar constantemente. Piénsese por citar un ejemplo, en las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, continuación personal de la saga de Amadís. Aquí el manuscrito es hallado en una tumba de piedra, debajo de la tierra en una ermita próxima a Constantinopla.

Si bien es cierto, como veremos, que Miguel de Cervantes en su genial creación cuyo punto de partida se constituyó como la parodia de esta especie literaria, utilizó dentro del mismo registro burlesco dicho añejo tópico, no obstante resulta curioso constatar en esa posterior tradición narrativa, su reutilización al servicio de intereses similares a los de los libros de caballerías. Concretamente podemos recordar una forma narrativa como la novela histórica romántica, desarrollada con manifiesto auge en toda Europa a raíz del éxito de las obras de Walter Scott. Especie novelesca con claros puntos de contacto con los viejos relatos caballescicos, el artificio del manuscrito volverá a ser utilizado sin las connotaciones humorísticas que Cervantes le imprimiera. Aun cuando tal humor, especialmente en la novela romántica española, no deje de percibirse en algunas ocasiones<sup>4</sup>.

Avanzando más en el tiempo, y el propio García Gual lo señala, seguimos encontrando numerosos ejemplos de obras en las que surge de nuevo este viejo artificio. Recuérdese *La novela de la momia* de Théophile Gautier —aquí un papiro egipcio hallado en una tumba antigua—, el famoso de Potocki, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, o el mucho más actual de Umberto Eco, *El nombre de la rosa* —un antiquísimo manuscrito medieval hallado, tras diversas pesquisas en varias bibliotecas—.

Si las obras que reúne García Gual responden a la catalogación de relatos fantásticos o narraciones de compleja trama ambientadas en una época remota, distinta sin duda es la naturaleza del último texto al que se refiere en su estudio. Se trata de una obra de Jostein Gaarder titulada *Vita brevis*. En la misma el autor presenta el asombroso hallazgo de una carta manuscrita de Floria, amante de S. Agustín, en una librería de anticuario de Buenos Aires. Frente a los relatos citados anteriormente, el presente se configura como un texto de carácter intimista que recoge los reproches y quejas de Floria a su antiguo enamorado. Estamos pues, ante una

---

3 Véanse sus *Ideas sobre la novela*. Sobre las precisiones respecto a tal concepto, véase M. Baquero Goyanes, "Discusión en 1925 acerca de la novela: Ortega y Baroja", *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963, pp. 25-62.

4 Sobre ello trabajé en mi artículo, "Cervantes y la novela histórica romántica", *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, pp.179-192. Véase también Ermitas Penas, "Discurso cervantino y novela histórica romántica", *Anales Cervantinos*, XXX, 1992, pp. 139-156.

obra que renueva sin duda esa antigua tradición epistolar ovidiana. Como en las famosas *Heroidas* del poeta latino, lo que aquí se presenta es la situación de la amada abandonada, la amada que se queja por la ausencia del amante y que acude al papel como auténtico y único paliativo para dar rienda libre a sus emociones y afectos. Incluso vinculando aún más esta obra con una remota tradición, podríamos encontrar singulares puntos en común entre el texto de Gaarder y la famosa correspondencia de Abelardo y Eloísa.

Frente a las historias presentes en los ejemplos anteriores, caracterizadas por la sucesión de hechos relevantes, de lances externos de destacada proyección —guerra de Troya, hazañas caballerescas—, esta última obra se define por su carácter intimista y confidencial. Lo que en definitiva justifica esa estructura que la sustenta, basada en el formato epistolar. Estamos así ante un escrito que dirige desde su intimidad un *yo* a un *tú* definido, de manera que en estos casos la función desempeñada por ese descubridor y lector del mismo equivaldría a la de un receptor intruso. Un destinatario así, imprevisto y que al hacer público el mismo quebranta completamente dicho carácter confidencial, de manera que toda una amplia pluralidad lectora asume ahora ese papel que supuestamente estaba destinado a un receptor único. De hecho en toda una amplia tradición narrativa epistolar, suele ser común el manejo de este tópico del manuscrito en su variante del documento que reúne una correspondencia auténtica<sup>5</sup>. Piénsese así, y dentro de las habituales supercherías que manejó Fray Antonio de Guevara, en las cartas que aparecen incorporadas en su *Marco Aurelio*. Unas cartas supuestamente auténticas de carácter amoroso y que nos presentan una imagen muy distinta del emperador, en sus veleidades y relaciones amorosas juveniles.

Si a través de ese supuesto descubrimiento de unas cartas, los escritores pretendían también ofrecer sus obras bajo visos de autenticidad histórica —y a tal respecto encontraremos por ejemplo, la vieja técnica de los cambios de nombre para encubrir la identidad real de los corresponsales—, existe en la tradición literaria una obra que sin duda consiguió a la perfección tal objetivo. Me refiero a las famosas *Lettres portugaises* atribuidas durante mucho tiempo a la propia Mariana Alcoforado. Se trata sin duda, de un caso extremo en el que el autor real, Guilleraques, consiguió a la perfección la simulación de la voz femenina, en esa particular ventriloquia iniciada mucho antes por Ovidio<sup>6</sup>.

En una dilatada tradición narrativa epistolar, la situación más frecuente será por tanto, la de la aparición primera de un autor-editor —que no creador—, quien a menudo en un preámbulo antepuesto a la propia ficción narrativa, se refiera a las condiciones y origen del hallazgo de una correspondencia epistolar que por diversas circunstancias ha llegado a sus manos. Un editor responsable de la publicación de la misma que suele encarecer su interés y mérito, justificando de esta forma su labor al hacerla pública. Recordemos al respecto el texto preliminar del famoso *Werther* en el que aparece la figura del autor, atento y esmerado recopilador de todo lo relativo a la desdichada historia de este joven. Un editor que no presenta en este caso ningún vínculo de unión con el personaje autor de las cartas. Algo que

---

5 Frente a tal convención la novela epistolar actual suele prescindir de tal mecanismo. Sobre ello me ocupé en mi trabajo sobre la evolución de este género en nuestra historia literaria: *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Universidad de Cádiz, 2003.

6 No deja de resultar curioso que precisamente una mujer como Pardo Bazán, fuese una de las voces que rechazaran la tradicional tesis de la autoría femenina de la obra.

transformará un directo seguidor de la obra de Goethe, Ugo Foscolo, en *Las últimas cartas de Jacopo Ortis* al elegir como la figura del editor responsable, a un amigo del protagonista, testimonio innegable de primera mano.

Precisamente un innominado amigo es quien entregó un manuscrito que contenía una interesante correspondencia epistolar al narrador-editor de las *Cartas marruecas*. Cadalso en esta obra acude pues, en un primer momento a ese viejo artificio que pretende convencer a sus lectores sobre la verdad histórica del texto, para no obstante, introducir inmediatamente razonables dudas en él que lo inclinan a la consideración opuesta, sobre su verdad poética. Y así si ese amigo murió antes de que pudiera aclararle este punto, en un momento de la introducción comentará

*pero el amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas, y que, según las más juiciosas conjeturas, fue el verdadero autor de ellas, era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio; y sé yo su modo de pensar como el mío mismo, sobre ser tan rigurosamente mi contemporáneo, que nació en el mismo año, mes, día e instante que yo*<sup>7</sup>.

Similares dudas frente a la situación más tradicional, planteaba también Choderlos de Laclos en el inicio de su famosa novela *Les liaisons dangereuses*, sólo que acudía aquí a la reunión de dos voces diferentes de compartida responsabilidad en la publicación del texto: la del editor, que negaba la realidad histórica de dicha correspondencia, y la del autor encargado de ordenar, seleccionar y publicar tales cartas que asumía la postura contraria.

Curiosamente nuestro D. Juan Valera jugaría también con sus lectores —en esas estrategias tan claramente irónicas que caracterizan toda su producción—, en el inicio de su *Pepita Jiménez*. Recordemos esa voz inicial identificada con la del descubridor de un curioso legajo que encuentra entre las pertenencias de un deán. Tal editor somete a la consideración de su lector las dudas que a él se le plantearon sobre si fue el deán el inventor de lo que en definitiva, se presenta con claros visos novelescos, o si por el contrario existieron tales correspondencias y tal historia. Dado que todas las cartas están escritas por el deán y que ese supuesto texto original ha desaparecido por completo<sup>8</sup>, sólo queda a nuestra consideración concluir si el deán copió dichas cartas o las inventó. Pese a su condición de escritor decimonónico no cabe duda, como la crítica ha apuntado, que los personales y singulares gustos literarios de Valera lo vinculaban en ocasiones más con la centuria anterior. Recuérdese cómo efectivamente fue el XVIII el siglo epistolar por excelencia, en el que descolló con luz propia el género de la novela epistolar en títulos tan emblemáticos como la *Pamela Andrews* de Richardson o la *Julia* de Rousseau. Por lo general tales obras se inscribían en la moda de ese relato sentimental centrado especialmente en vivencias de tipo amoroso y cuyos protagonistas, responsables de la escritura de tales cartas solían ser o bien los mismos amantes, o amigos a quienes unían estrechos vínculos. Unas obras en definitiva caracterizadas por su naturaleza intimista y que se mostraban bajo esa apariencia de autenticidad, como textos que de ninguna forma se concibieron para ser dados a la luz.

---

7 J. Cadalso, *Cartas marruecas*. Ed. M. Baquero Goyanes, Barcelona, Ediciones B, 1988, p.76.

8 Habría que hablar en esta ocasión, de un prototexto original y de otro derivado.

Si bien coincide con el texto valeresco en la elección de un clérigo como supuesto responsable del manuscrito, muy diferente es la naturaleza de un relato mucho más próximo a nuestro tiempo. En *Obabakoak* y entre los cuentos que constituyen esta original colección, aparece así uno cuyo título es “Exposición de la carta del canónigo Lizardi”. Aquí Atxaga nos presenta a ese narrador descubridor casual también en un húmedo sótano, de una larga epístola que no llegó a ser enviada nunca. Una carta que por las condiciones a que ha sido sometida se encuentra en muy mal estado lo que imposibilita su reproducción completa. Si los narradores-editores de las *Cartas marruecas* o *Les liasons* voluntariamente suprimían —como en la III parte de *Pepita Jiménez*— parte del documento, en la presente ocasión y como ocurrió con el manuscrito quijotesco de las Académicos de Argamasilla, son causas ajenas a los deseos del transcriptor las que impiden que conozcamos ese prototexto en su totalidad.

Frente a esa tradición epistolar predominantemente sentimental del XVIII, la historia que se revela a través de la lectura de esta carta presenta un carácter fantástico. Es la necesidad así, de contar la relación de unos hechos con vislumbres de sobrenaturales lo que impulsó a ese canónigo a escribir una larga carta a un amigo de la infancia. Un enigmático suceso que es interpretado y comentado en la conclusión, por ese narrador inicial<sup>9</sup>, como singular invitación a volver a leerlo bajo este nuevo punto de vista.

Ese solitario y abandonado sótano, espacio elegido para el hallazgo, de alguna forma puede vincularse aún a esos lugares asimismo recónditos y solitarios presentes en toda una larga tradición. Algo que sin duda, experimentará grandes cambios en manos de algunos escritores actuales que acudiendo al viejo tópico del manuscrito, lo sitúan sin duda, en un contexto bien diferente.

Pensemos así en esa novela tan emblemática de una orientación concreta de nuestras letras del pasado siglo, como *La familia de Pascual Duarte* de Cela. Se diría que de forma verdaderamente original el autor hace confluír los dos modelos básicos de la novela picaresca al conformar su obra. Pues si como Lázaro, Pascual Duarte escribe pensando en un emisor concreto a quien dirige su escrito, éste como el de Guzmán ha sido concebido desde su prisión, purgando sus delitos y como el del pícaro áureo es presentado como eficaz correctivo para evitar en quienes lo lean, que sigan su camino. Pues bien el descubrimiento de estas espeluznantes memorias se produce no en una vieja ermita o en un abandonado y polvoriento sótano, sino en una farmacia de Almendralejo. Aquí ese narrador-editor que en primera persona se dirige a los lectores, precisa las circunstancias de tal hallazgo para aclarar también su participación en la preparación de la edición de tal texto, pues su mal estado lo ha obligado a retocar constantemente el original —correcciones ortográficas, ordenación, supresión de pasajes...—.

También desde la cárcel escribirá su historia “Humbert Humbert”, el narrador protagonista de *Lolita* de Nabokov. En la presente ocasión el escritor rizará un tanto el rizo, en torno a este viejo artificio, pues dicho manuscrito le fue confiado por su responsable a un abogado, quien a su vez lo entregó a un amigo doctor en Filosofía, John Ray. Es éste por tanto quien con esa identificación completamente inusual en la tradición literaria, aparece como trans-

---

9 Apunta así sus razones sobre el hecho de que esta carta no fuese enviada nunca.

criptor y responsable de la publicación del texto. No cabe duda por tanto, que con estas dos últimas obras nos situamos muy lejos de toda una dilatada tradición, en lo concerniente al uso de este tópico. En ambas constatamos cómo lejos de presentar unos sucesos repletos de lances fantásticos, significativos y relevantes incluso en un plano histórico, o de proyectar una historia de índole sentimental, Cela y Nabokov conciben unas obras que nada tienen que ver con tales características. La amplitud de posibilidades que ofrece pues, esta vieja estrategia literaria parece evidente.

La obra maestra cervantina *Don Quijote de la Mancha*, resulta una buena prueba de ello. Si bien es cierto que en su manejo puede percibirse la intención paródica del autor respecto a una de las más arraigadas convenciones en los libros de caballerías, no lo es menos que Cervantes consigue unos efectos en su complicado uso, que rebasan la mera finalidad humorística. Sin poder detenernos en un análisis pormenorizado sobre tal motivo<sup>10</sup>, revisaremos panorámicamente su presencia en dicha obra. Recordemos cómo los ocho primeros capítulos del Primer *Quijote* dependen de ese autor primero, encargado de investigar y recopilar todo tipo de fuentes —tanto orales como escritas—, sobre la historia del hidalgo manchego. Al final de ese capítulo VIII su trabajo no obstante, se ve interrumpido porque no halló nada más sobre los hechos de tan curioso personaje. En el capítulo IX aparece por tanto, una nueva voz narrativa, identificable con ese segundo autor, la cual encuentra casualmente el manuscrito de la historia de D. Quijote. Lejos de producirse tal descubrimiento en uno de esos tradicionales lugares venerables, será en el bullicio del Alcaná de Toledo donde como papeles viejos aparezca el tan buscado texto que contiene la historia del caballero manchego. Como dichos papeles están en lengua árabe —y en ellos se declara ya la paternidad y responsabilidad del historiador Cide Hamete<sup>11</sup>—, este segundo autor tendrá que acudir a un morisco aljamiado para que se los traduzca. Frente a ese prototexto único, y a ese responsable a menudo también único, como puede verse Cervantes complica hasta extremos verdaderamente sorprendentes, el manejo de este tópico. Además así de esas fuentes anónimas, al menos hay cuatro responsables principales que intervienen en la elaboración del texto tal como ha llegado a nuestras manos: el primer y el segundo autor, el traductor y Cide Hamete<sup>12</sup>. Cada uno de ellos condicionando con su propia posición y punto de vista, su labor transcriptor. Y así si ese primer autor parece un riguroso y atento investigador que rastrea en fuentes diversas, el segundo se presenta como un lector apasionado, cuyo fervor por recoger incluso esos papeles viejos de la calle facilita el feliz hallazgo. Un lector cuyo punto de vista respecto al protagonista se muestra en todo momento caracterizado por la admiración y que no duda, por ello, en exponer sus recelos al descubrir que los hechos de un caballero cristiano han sido recogidos por un morisco. Por los demás este último manifiesta su presencia en diversos

---

10 Resultan al respecto, esencialmente relevantes los estudios de Parr. Vid. una de las más recientes aproximaciones al texto cervantino bajo tal enfoque, en J.A. Ascunce, “Autorías y manuscritos del *Quijote* en el *Quijote*”, *Rilce*, 23.1, 2007, pp. 41-59.

11 Sobre la presencia de Cide Hamete en el *Quijote* y su proyección en la tradición posterior, véase el excelente estudio de S. López Navia, *La ficción autorial en el “Quijote” y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.

12 Y por supuesto, y por encima de todos ellos, ese autor responsable último que fugazmente aparece ante nosotros al final del cap. VIII, para facilitar la transición del primer al segundo autor.

momentos de la obra —especialmente en la Segunda Parte—, mientras que el traductor lejos de permanecer fiel en su translación del texto a nuestra lengua, se permite cada vez más licencias<sup>13</sup>. Para complicar aún más las cosas, al final del Primer *Quijote* aparece un nuevo prototexto, esta vez inmerso en unas circunstancias mucho más tradicionales: el hallazgo de unos pergaminos escritos en letra gótica, descubiertos en una antigua ermita y que contienen unos versos sobre los personajes.

De otro lado y junto a las que pueden ser consideradas fuentes fidedignas, parece que existen otras que no lo son tanto. Recuérdese así cómo al final de la Primera Parte se alude a esa tarea de rastreo de Cide Hamete en torno a una tercera salida del personaje. Sobre tales indagaciones y como curioso presagio del texto apócrifo de Avellaneda, leemos aquí que dicho historiador no encontró nada “a lo menos por escrituras auténticas”. Tal como se desprende pues, con toda evidencia de este rápido recorrido por la novela cervantina, el manejo de este viejo tópico literario en manos de este autor adquiere una insólita complejidad.

Precisamente Cervantes es un escritor cuya huella se percibe de forma innegable en la producción narrativa de uno de los más representativos escritores españoles del XX: Francisco Ayala. A uno de sus relatos breves más unánimemente valorados me referiré finalmente, con mayor detención, para demostrar la originalidad de este autor en su manejo de este viejo tópico<sup>14</sup>.

Escritor en el exilio durante muchos años, en 1944 publicaría en Buenos Aires “El hechizado”, relato que entraría a formar parte con posterioridad, de esa colección de narraciones breves de corte histórico que es *Los usurpadores*. La aparición de este magnífico texto fue aplaudida entre otros por un escritor como Borges, para quien se trataba de uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas. Pese a la brevedad del mismo, “El hechizado” muestra tan compleja densidad que provoca en el lector la impresión de hallarse ante un confuso y enigmático laberinto.

En la presente ocasión ese supuesto prototexto del que se deriva de una forma verdaderamente sui generis el texto resultante, se identifica con el documento escrito por el Indio González Lobo. En él éste da cuenta de su viaje a la corte española en 1679 para ver a Carlos II. Frente a ese tradicional preámbulo que suele esclarecer las condiciones del hallazgo, en el presente caso nada sabemos de la situación de ese narrador lector del manuscrito, ni de las circunstancias que rodearon su descubrimiento. Tal narrador responsable manifiesta no obstante, desde el inicio esa dualidad interpretativa que sí encontramos en algunos casos de la tradición anterior, acerca de la verdad histórica o poética de dicho texto. Desechada finalmente por él la posibilidad de que se tratase de una mera invención literaria, con todo veladas e irónicas en definitiva, insinuaciones posteriores, apuntan hacia tal hipótesis<sup>15</sup>. Pero incluso llegando a aceptar como finalmente parece hacer dicho narrador, la autenticidad

---

13 La más llamativa sin duda, la supresión de la descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán.

14 Sobre la influencia de Cervantes en la narrativa breve de Ayala, véase M. Baquero Goyanes, “Cervantes y Ayala: el arte del relato breve”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330, 1977, pp. 311-326.

15 El narrador responsable se refiere así a lo que considera anacronismos de la prosa e ideas del autor, con la posibilidad incluso de varias intervenciones en su escritura, “actitudes y maneras de diversas generaciones”, para concluir que “esa mezcla arroja resultados que recuerdan la sensibilidad actual”. F. Ayala, “El hechizado”, *Los usurpadores*, ed. C. Richmond, Madrid, Cátedra, 1992, p. 191. Citaré siempre por esta edición.



histórica del mismo, la naturaleza del texto plantea numerosos interrogantes. ¿Por qué lo escribe? El manuscrito refleja la situación de la escritura del personaje: el regreso del Indio a Mérida de donde no volverá a salir, y en donde llevará una vida tranquila entre labranzas y devociones, dedicándose a escribir por las noches. Así surgirá esa larguísima relación en la cual cuenta cómo llegó a la presencia del Hechizado, Carlos II. Dedicadas tantas horas a la escritura de esos recuerdos, ¿qué pretendía con ello? Dentro del relato aparecen esbozadas diversas hipótesis, manifestación de ese habitual perspectivismo múltiple propio de las obras de Ayala, y clara herencia de la narrativa cervantina.

En un primer momento la interpretación inicial que se le ofrece al lector procede no del mismo relato, sino de ese prólogo general que el escritor antepone a la colección y que también muy cervantinamente aparece escrito por un periodista, amigo y archivero del autor, a quien éste le ha solicitado su redacción<sup>16</sup>. Para éste “El hechizado” pretende a la postre, poner de manifiesto la vanidad de los afanes terrenales, al presentar el tema del peregrinaje inútil. El Indio González Lobo tras un viaje lleno de obstáculos y dificultades para ver al rey, regresa después de haber estado fugazmente en su presencia sin aparentemente, haber conseguido nada. De este forma como indica la voz del prologuista, la estructura del relato está dispuesta para “conducir por su laberinto hasta el vacío de poder” (p.101). A este respecto la elección de dicho rey, de naturaleza deforme y enfermiza, vástago en fin degenerado, de una poderosa dinastía, resultaba especialmente idónea<sup>17</sup>. Por su parte ya en el mismo relato, el narrador descubridor de tan curioso manuscrito expone diversas reflexiones sobre las posibles intenciones que movieron al Indio a escribirlo. Según él se trata de un escrito carente de finalidad práctica, no concebido para apoyar ni fundar ningún tipo de petición. Desde esa marcada distancia temporal, el personaje evocará unos hechos que “ya no podían despertar emoción, ni siquiera curiosidad”, con lo cual según este narrador primero, podría decirse que es “un relato del desengaño de sus pretensiones” (p.187).

Por su parte este lector primero del texto, descubridor del mismo, lo ha mostrado a otros quienes a su vez le manifestaron sus personales interpretaciones. De entre ellas reproduce el narrador el testimonio de un lector concreto quien le confesó: “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” (p.188). Como velada burla interpreta por tanto, este lector secundario ese larguísimo escrito de la difícil y peligrosa peregrinación del Indio a la Corte, guiado por unos móviles que no llegamos a conocer y cuyo resultado no puede ser más defraudante.

¿Por qué entonces —podemos preguntarnos—, ese lector primero descubridor de un texto “desconcertante” y “cuajado de problemas” considera necesario publicarlo?

Desde el mismo arranque de “El hechizado” el narrador menciona la larguísima extensión de ese manuscrito hallado del cual de momento, ofrece sólo una breve reseña, pero que debería publicarse completo algún día. Un documento al parecer histórico que contiene una enorme cantidad de datos enojosos que no obstante, podrían interesar a economistas o historiadores. No parece sin embargo, que el narrador-transcriptor sea ni una cosa ni otra.

---

16 Un amigo cuyas iniciales de la firma corresponden al nombre completo de Ayala.

17 Véase el interesante estudio preliminar de Richmond.

En las reflexiones que éste expone acerca de la lectura que ha hecho de tan voluminoso texto, suele insistir en lo penoso e ingrato de la misma. De manera que frente a esa actitud tradicional mencionada más arriba, del narrador descubridor del manuscrito, el de Ayala no parece desde luego, manifestar ningún tipo de entusiasmo. Recordemos al respecto, el interés señalado por esos narradores de los viejos libros de caballerías, al exaltar las hazañas de esos valerosos protagonistas —en una nueva variante de la tradicional conmemoración poética del héroe—; o la pasión con que el segundo autor en el *Quijote* busca la continuación de la interrumpida historia que tanto le fascina; el cuidadoso trabajo de recopilación del autor encargado de recoger todo tipo de datos sobre la historia del infortunado Werther, o los méritos encarecidos por el descubridor de unos papeles encontrados entre las pertenencias de un deán. O con arreglo a muy distintas motivaciones, pensemos también en esa necesidad catártica que guía la pluma de Pascual Duarte o Humbert Humbert al redactar sus memorias, y en la utilidad de éstas argüida por los editores responsables de darlas a la luz.

Ninguno de estos méritos y valores parece atribuible, por el contrario, al extraño manuscrito del Indio González Lobo. Este ni presenta relevantes hechos pertenecientes a un remoto pasado histórico, ni una intriga repleta de lances y complejas peripecias. Como tampoco obviamente puede ser catalogado como un escrito de carácter intimista o confidencial que bien escrito para sí mismo a modo de singular descarga emocional —ese solipsismo inmerso en la tradición ovidiana—, o bien dirigido a un tú próximo, revele los más subjetivos afectos y pensamientos. Porque como bien reconoce ese narrador inicial de “El hechizado”, en el manuscrito del Indio no sólo se escamotea el móvil principal de tal viaje, sino también todo indicio de carácter íntimo. González Lobo se ha dedicado así, a acumular un elevado número de datos externos que provocan una sensación última de fatiga en el paciente lector. Se trata de un relato “recargado de explicaciones ociosas”, que aporta continuamente informaciones no relevantes. El manuscrito pues, escribe el narrador “nos cansa”; “nos abruma”. Véase a modo de botón de muestra, el siguiente fragmento:

*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 tal 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” (p.194)*

En este sentido la esperanza que alberga en un determinado momento el narrador, ante la confesión que el Indio hará y a través de la cual opina podrá acceder de alguna forma, a su velada interioridad, se ve defraudada. Ese deseo de que el relato “se abriera en vibraciones íntimas” no se cumple, y el secreto del sacramento nos impide cualquier aproximación a su yo subjetivo. “Pródigo siempre en detalles, el autor sigue guardando silencio sobre lo principal” (p.195).

Ese ir y venir continuo del personaje por diferentes espacios y sin una razón aparente, crea en el enervado y cansado lector la imagen de un confuso laberinto cuya salida no puede

hallar. Un término —muy del gusto cervantino— que el narrador transcriptor<sup>18</sup> maneja en alguna ocasión: “En Sevilla lo vemos resurgir entre un laberinto de consideraciones morales, económicas y administrativas” (p.191).

Tal como puede constatarse por tanto, de todo lo hasta aquí dicho, realmente la voz narrativa dominante en “El hechizado” es la de ese cansado e irritado lector, descubridor del manuscrito. Y de nuevo cabe señalar a tal respecto, la originalidad de Ayala. Pues si lo habitual en toda una tradición anterior era que la voz del narrador-editor quedara reducida a ese texto preliminar o bien se albergara dentro de la misma ficción —y siempre de forma fugaz, para dar paso a la reproducción del supuesto prototexto—, la situación aquí es bien diferente. Lo que encontramos en “El hechizado” no es evidentemente la reproducción de ese prototexto caracterizado según se nos indica por una larguísima extensión, sino una reseña del mismo que ofrece las reflexiones de ese lector descubridor de tal documento quien apunta que algún día deberá no obstante, publicarse íntegramente.

Siendo no obstante, ésta la voz dominante, en algunas ocasiones su discurso alterna con el del Indio, al reproducir literalmente fragmentos del manuscrito —y en cuya labor de selección se advierte un criterio de oportuna discreción ausente en el original<sup>19</sup>—. En esa reproducción de pasajes del manuscrito resulta también sorprendente que contagiado quizá por el desorden del mismo, el narrador-reseñador comience por el final. Si “El hechizado” se iniciaba anunciando la conclusión de ese manuscrito hallado —el Indio había vuelto a su lugar tras su largo viaje—, el primer texto que reproduce del documento corresponde también a sus últimas líneas:

*Su Majestad quiso mostrarme benevolencia —son sus últimas frases—, 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.189-190).*

Nos encontramos pues, ante una situación realmente anómala en la organización temporal de un texto narrativo, al desvelárenos en un principio su conclusión. Se diría que ese narrador-lector fatigado, no desea mantener de ninguna forma avivada la curiosidad de los lectores, para evitarles su propio desengaño. Esa penosa travesía a lo largo de un extensísimo peregrinaje que frente a la tradición literaria, no conducirá a nada.

¿Por qué —volvemos pues a preguntarnos— ese interés en reseñar tal obra y aún en desear su publicación? Si el amigo del prólogo opinaba que tan hechizado estaba el Indio como el rey, casi podríamos hacer extensiva tal apreciación a este narrador-lector que pese a su manifiesto cansancio y disgusto, no puede dejar de sentirse fascinado por la enigmática personalidad de González Lobo, y por ese viaje que hace con él, hasta llegar al final. Una conclusión cuyo ritmo acelerado contrasta con la morosidad dominante en la escritura del Indio y que a primera vista, parece que arrojará por fin, una luz definitiva sobre dicho texto.

---

18 Como el prologuista de la colección.

19 Escribe en un momento el narrador inicial, de un fragmento del manuscrito: “Si estas líneas no excedieran ya los límites de lo prudente, reproduciría el pasaje íntegro. Pero la discreción me obliga a limitarme a una muestra de su temperamento” (p.198).

Próximo así a la presencia del rey, señala el narrador: “el relato pierde su acostumbrada pesadumbre y, como si replicase al ritmo de su corazón, se acelera sin descomponer el paso” (p.199). Todo ello, se pregunta ese narrador-lector también esperanzado, ¿no parece efecto de la alegría de quien, por fin, inesperadamente, ha descubierto la salida del laberinto donde andaba perdido y se dispone a franquearla sin apuro?” Si el paciente y defraudado lector no puede llegar a saber si de alguna forma el Indio González Lobo encontró la salida de su personal laberinto, lo que es evidente es que ni él ni nosotros la hallamos. La duda, la confusión, la ambigüedad en definitiva, imperan en el texto de González Lobo, como en el propio relato de Ayala. ¿Dónde encontró ese narrador el manuscrito? ¿Cuál es su identidad y relación con este tipo de documentos? ¿Por qué pese a sus constantes censuras al texto y su insistencia en lo fatigoso de la lectura del mismo, defiende la necesidad de publicarlo? ¿Qué resultados beneficiosos —aparte del aprovechamiento por parte de historiadores y economistas— puede aportar a una amplia mayoría lectora?

Francisco Ayala se vale pues, de ese viejo artificio del manuscrito hallado para ir quebrantando en su manejo prácticamente todas las claves y tópicos anejos al mismo, creando así un relato que pese a su brevedad, se caracteriza por una densa complejidad. Una complejidad resultado en definitiva, de esa ruptura respecto a unos moldes tradicionales y consecuencia a la postre, de una nueva sensibilidad literaria poseedora además en este caso, de una fineza y hondura así como de un conocimiento de la tradición literaria, realmente encomiables.

“El hechizado” demuestra en definitiva cómo un escritor con genio puede insuflar nueva vida a un antiquísimo tópico literario.