

EL RAPTO DE FRANCISCO AYALA: EN LAS ENTRAÑAS DE LA NOVELA CORTA

Carmen M. Pujante Segura

Universidad de Murcia

carmenpujante@um.es

Resumen: Aparte de aproximaciones extratextuales e históricas, ahondar en las entrañas de la novela corta exige un análisis desde un prisma textual o inmanente, el necesario para estudiar técnicas y temáticas de *El rapto*, importante obra de Francisco Ayala publicada en 1965 en La Novela Popular. Mediante un análisis literario desarrollado a la luz de diferentes teorías explicativas de este género narrativo, se pretende aportar un enfoque que, por un lado, sería complementario de otras apreciaciones acerca de un relato ya analizado profunda y acertadamente, y, por otro, poliédrico por cuanto permitiría dar respuesta a no pocos interrogantes: los relacionados con los rasgos característicos de la novela corta tanto en un período determinado como en su consideración más allá del contexto histórico, con sus incesantes e inevitables relaciones con otros géneros literarios, con el papel de las revistas en su publicación y edición o con los idearios presentes en ellas.

Palabras clave: novela corta, Francisco Ayala, *El rapto*, La Novela Popular, crítica literaria.

EL RAPTO BY FRANCISCO AYALA: AT THE HEART OF THE SHORT NOVEL

Abstract: Other than extratextual and historical approaches, a detailed study about the heart of the nouvelle requires an analysis from a textual or immanent perspective that is necessary to study techniques and themes of *El rapto*, an important work of Francisco Ayala published in 1965 in La Novela Popular. Through a literary analysis in light of different theoretical explanations of this narrative genre, we would offer another approach which, on the one hand, is complementary to other deep assessments about this story, and on the other hand, is polyhedral for answering several questions related to the characteristic features of the nouvelle in the previous period as well as its consideration beyond the historical context, its incessant and inevitable relations with other literary genres, the role of the journals in its publication and editing, or with the ideas in them.

Keywords: *nouvelle*, Francisco Ayala, *El rapto*, La Novela Popular, literary criticism.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.429>

Recibido: el 24 de noviembre de 2018

Aceptado: el 1 de marzo de 2019

Publicado: el 19 de febrero de 2020

Puesta en situación: preámbulo al análisis de *El rapto*

Los escollos que suele encontrar el género de la novela corta afectan por igual a la obra de un escritor como Francisco Ayala: a pesar de haber sido objeto de estudio por parte de destacados especialistas, aún no se ha aportado un análisis de sus novelas cortas, obras cuya denominación también suele tender a la oscilación o la duda. Lúcido y agudo, Francisco Ayala no permaneció ajeno a algunas de esas problemáticas, hasta el punto de que participó en disquisiciones literarias tanto con su creación como con su crítica: Ayala alternaría teoría y escritura a la hora de encarar las novelas cortas, igual que lo hizo en su narrativa breve o en otras tantas obras (Irizarry, 1971). Como escritor y pensador, Ayala se “encaró” a Cervantes, especialmente por cuanto se trató de aspectos relativos a la técnica y a la estructura. Crítico atento y considerado a sí mismo como narrador, desde la creación literaria Ayala se acercó a la crítica: sin adscribirse a ninguna escuela, se acercó al formalismo y a la fenomenología tras su estancia en Alemania y al *New Criticism* en su paso por las universidades norteamericanas (Viñas Piquer, 2003). De ahí la conveniencia del siguiente análisis narratológico de *El rapto*, sustentado asimismo sobre destacadas aportaciones sobre el género de la novela corta.

El rapto puede leerse como un homenaje al género narrativo de la novela, en el sentido cervantino, esto es, en el de relato no extenso (García Galiano, 1994). Así, entre las obras ayalianas, plagadas de alusiones literarias, Hiriart (1972) se refiere a ella, junto a *El diálogo entre el amor y un viejo*, como a una obra montada enteramente sobre otra que queda reelaborada, en paralelo a los testimonios de Ayala en la misma línea. Además de las ideas de Ayala sobre el relato breve, incluido el de *El rapto*, algunos estudios pioneros sobre esta obra ya se referían a la estructura artística de esa versión cervantina (Ellis, 1966), a su lectura como “novela ejemplar” (García Montoro, 1968) o a la “original refundición” de ese cuento narrado en el *Quijote* (Sánchez, 1966). Posteriormente, Durán (1977) abordaba esta obra desde el mito del eterno retorno, una obra que, con todo, no ha dejado de incitar nuevos estudios, como el de Gruia (2011), quien ha enfocado el tema de la “seducción del cuento”. Otros destacados especialistas han estudiado igualmente la influencia de Cervantes sobre el autor (p. ej., Sánchez-Mesa, 1992; Navarro Durán, 1997; Orozco Díaz, 2010), destacando la parte de la narrativa ayaliana (Escudero, 1989) o, en particular, del relato breve (Baquero Goyanes, 1977). Pecaremos de no citar otros estudios, entre los que se podrían incluir los dedicados a la novela —corta— áurea, incluyendo la abrumadora crítica en torno a las “novelas” de Cervantes. Tan solo remarcaremos aquí el estudio de Baquero Goyanes, pues realizaba en 1976 un relevante estudio introductorio de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes para reflexionar poco después sobre “Cervantes y Ayala: el arte del relato breve” (1977). Y es que, tal y como hace también Pozuelo Yvancos (2015) al referirse explícitamente a esta novela corta —en estos términos genéricos—, *El rapto* se basa en el cuento cervantino incluido en el capítulo LI de la Primera Parte del *Quijote*, pero también sobre *El curioso impertinente*.

Para escribir *El rapto*, la fuente primera corresponde, pues, a la narración enmarcada por Eugenio, el cabrero, que contará la historia de Vicente de la Roca, personaje rescatado por Ayala para su obra. Eugenio cuenta así parte de la historia que explicaría la pérdida de su amada:

Este soldado, pues, que aquí he pintado, este Vicente de la Roca, este bravo, este galán, este músico, este poeta fue visto y mirado muchas veces de Leandra desde una ventana de su casa que tenía la vista a la plaza. Enamoróla el oropel de sus vistosos trajes; encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados; llegaron a sus oídos las hazañas que él de sí mismo había referido: y, finalmente, que así el diablo lo debía de tener ordenado, ella se vino a enamorar dél, antes que en él naciese presunción de solicitalla; y como en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama, con facilidad se concertaron Leandra y Vicente, y primero que alguno de sus muchos pretendientes cayesen en la cuenta de su deseo, ya ella le tenía cumplido, habiendo dejado la casa de su querido y amado padre, que madre no la tiene, y ausentándose de la aldea con el soldado, que salió con más triunfo desta empresa que de todas las muchas que él se aplicaba. (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en línea)

Pero no solo se vale Ayala de la historia enmarcada del *Quijote*, sino que también refunde la novela de *El curioso impertinente*, que ocupa del capítulo XXXIII al XXXV de la misma obra. Por otro lado, en su faceta de crítico, Ayala escribe un importante y sugerente ensayo en 1989 titulado “Los dos amigos” a colación de *El curioso impertinente*. Se trata de un relato autónomo al tiempo que subordinado a la estructura mayor y, además, uno de los más ambiguos e “insondables” de Cervantes, según el mismo Ayala (2007: 655). Más allá de las fuentes de Cervantes (Zimic, 1992), para Ayala esa obra trasciende toda anécdota, aparte de por su significado y ambigüedad, por su ejemplaridad: “una cierta conducta ha de tener como resultado natural unas ciertas consecuencias, de acuerdo con las leyes de la condición humana: tal es la doctrina de Cervantes” (Ayala, 2007: 660). Ayala llega a aludir al comportamiento “morboso” de Anselmo, encubierto en ese relato. Es más, en ese ensayo el autor hace un auténtico trabajo filológico comparativo entre diferentes versiones del motivo de los “dos amigos”, incluidas las teatrales y algunas extranjeras, pero también las de las fuentes clásicas y medievales. Todo ello lo pone al servicio de la explicación del auténtico valor de la obra cervantina: Ayala no cree que la ejemplaridad sea una finta, sino que se ha de entender la ejemplaridad como la entendía Cervantes, a saber, las novelas ejemplares presentan “casos” ante los cuales el lector ha de estar atento pues reflejan la compleja trama de la realidad y la vida para que aprendamos del ser humano.

En las entrañas literarias de *El rapto*

Desde estas premisas se ha de releer *El rapto*, procurando “no caer en la trampa”. Sería la trampa que se puede entrever si se analiza esta obra siguiendo las ideas —y las advertencias— del también escritor y crítico Ricardo Piglia (2006) sobre la novela corta/*nouvelle*, quien para ello partía de la diferenciación entre enigma, misterio y secreto. Y es que, aunque *a priori* la historia de *El rapto* podría tener una lectura poco enigmática o misteriosa, lo cierto es que, conforme se va aproximando el desenlace, un lector lúcido —cervantino, ayaliano— habría de ir percatándose de un enigma que va *in crescendo* y que llega a su punto culminante (eso sí, anticlimático, no un *Wendepunkt*) en las últimas líneas, con una referencia a algo tan vago y ambiguo como “eso”. Así pues, con una relectura se puede “rellenar” el enigma o incluso los enigmas debido a la presencia de algo que encierra un sentido descifrable, en palabras de Piglia. Sobre todo, resultaría descifrable si se conoce a su vez la supuesta segunda lectura de ambas fuentes cervantinas, ambigüedad a la que el propio Ayala se refería en otros textos y

que indudablemente desearía plasmar en su novela corta. Así, leyendo *El rapto* se habría de descifrar el enigma, pues con perspicacia se podría dar por superado el *misterio* —lo incomprensible en cuanto que carece de explicación “lógica”—, al conocer el *secreto* al que indirectamente Ayala se refería con lo morboso de Anselmo (aquí extensible a Vicente de la Roca). No obstante, cabe tener presente que el protagonista no confiesa su secreto en ningún momento: amar a Patricio, no a Julita. Pero adentrémonos en las entrañas del texto.

Para desvelar algunos aspectos, hemos de detenernos necesariamente en el título. Gracias a los testimonios en los que nos basamos para un primer estudio contextual, sabíamos que Francisco Ayala había decidido titular la obra *Vicente de la Roca*: se trataría de un único personaje central, algo que suele necesitar el género de la novela corta, un protagonista que muestra cierta complejidad en un episodio vital, pero no en el transcurso de toda una vida, lo cual exigiría pasar al género de la novela —extensa—. En cambio, por sugerencia de Camilo J. Cela se decanta acertadamente por titularla *El rapto*: ciertamente, en apariencia toda la historia se encamina a un único episodio central, el del secuestro de Julita a manos de Vicente. Sin embargo, la incertidumbre y el enigma se ciernen sobre los verdaderos motivos de ese hecho singular: supuestamente, Vicente lo hará para demostrarle a su mejor amigo las verdaderas intenciones de la mujer, de toda mujer incluso, tal y como afirma en el trascurso de la historia y también en la carta final que cierra la obra. Como se decía, se pueden leer como indirectas, seguramente en una primera lectura no tan comprensibles, si bien van aumentando conforme se avanza (a la par, digamos, que los “McGuffin”: lo que el narrador ni define ni conoce, pero que obsesiona al personaje protagonista). Tales indirectas detonarán en las palabras finales, no las del narrador, sino las de Patricio a Fructuoso tras leer la carta: ¿a qué se refiere con “eso”?

En su sugestivo ensayo, Piglia también se refiere a la importancia del punto de vista, siguiendo a Henry James, así como a la idea del secreto presente en el orden del marco según Auerbach. Asimismo, recordemos que en su célebre estudio Pabst (1972) señalaba la importancia del prefacio de los escritores de novelas cortas y los “enmascaramientos” o disimulos allí presentes que hacen oponer —de nuevo— la teoría con la práctica literaria. Igualmente conocida es la novedad introducida por Cervantes al desprenderse de un marco para los relatos que iba a reunir bajo el nombre de *Novelas ejemplares*, buscando diferenciarse del modelo boccacciano, aunque haya otros modelos como los del viaje en Castillo Solórzano o Alonso de Salas Jerónimo de Barbadillo. En *El rapto* de Ayala sí hay una suerte de marco, importante puesto que llega a alargarse hasta veinte páginas y es resaltado en cursiva. Se trata de un marco ciertamente tradicional por cuanto se basa en una conversación, en este caso la que mantienen unos españoles durante un viaje en tren. Ese marco se sustenta sobre una narración homodiegética a través de una voz que se podría identificar con la de Ayala, siempre en cuanto voz ficcionalizada, como remarca Irizarry (1977): esa voz trasluce sus experiencias biográficas o personales y sobre ello reflexiona el propio Ayala, por lo que los parecidos no han de ser negados cuando el narrador homodiegético cuente que viene de un congreso celebrado en Münster y que es un andaluz —concretamente, granadino— que hace tiempo que no vive en España. Keith Ellis lo ponía en paralelo en su destacado estudio sobre “Cervantes and Ayala’s «El rapto»: The Art of Reworking a Story”: el uso del narrador en primera persona sería ambiguo, ya que ese “yo” se podría referir a Ayala, pero también —y sobre todo— a un narrador ficticio, y ya dentro del relato de Vicente de la Roca, el narrador

—heterodieético— revelaría el mismo interés en las consecuencias socioeconómicas de los trabajadores españoles emigrados a Alemania que el narrador del prólogo. Ese personaje que aporta la voz en el marco alude a “mi propio país” cuando habla con los viajeros españoles con los que azarosamente comparte tren en Alemania, un país democrático. De este modo, se trata de una historia verosímil, realista, contemporánea.

Aunque ese motivo del marco ha sido señalado por las conexiones con el prólogo del *Quijote* de Cervantes, no lo ha sido por las vinculaciones con la trama ficcional a la que da paso, ya que no hay una alusión explícita con la diégesis enmarcada al no incluir una historia narrada por esos viajeros. Ya en el segundo párrafo, tras la breve presentación, arranca la parte narrativa de ese marco, que alberga un corto episodio transcurrido en 1961, pero escrito poco tiempo después (recordemos que 1965 es el año de la publicación de *El rapto*). La narración avanza conforme lo hace el tren (recurso literario no inusual) con sus respectivas paradas hasta llegar a Colonia, paradas que sirven para que se sumen nuevos pasajeros, esto es, nuevas voces y perspectivas (lo que no implica hablar de polifonía, difícil en una novela corta) que llegan a ser cuatro, las de los hombres presentes. También incluye una descripción un tanto poética de esos jóvenes, a los que se les reconoce como españoles incluso a distancia, tal y como afirma; con ellos mantendrá una conversación plagada de tópicos, por ejemplo, sobre el trabajo de los alemanes o la dificultad del idioma. Así pues, Ayala no solo no renuncia a una estrategia tradicional, sino que, en ausencia de una ligazón explícita, sí incluye en ese marco algunos temas que resonarán en el nivel diegético subsiguiente (aunque hayamos de desconfiar por si se tratara de un juego elusivo).

Uno de los temas podría ser ese contraste entre Alemania y España, entre los que vuelven de fuera y los que se han quedado, entre aquellos que se fueron a América por represalias políticas y aquellos ya de otra generación que se marcharon a Alemania a buscar trabajo, todo ello a través de motivos o de *trucos* como el de la alusión a la modernización de los coches. Otro tema sería el de la “guerra de España”, aunque aparece superficialmente tratado (de otro modo, tal vez no habría podido contar con la aprobación de la censura); con todo, ese tema también sería tratado en otras novelas cortas de Ayala, como las de *La cabeza del cordero*, de 1949. Pero hay otros temas que no han de obviarse, aunque parezcan “señuelos” que desvían la atención del lector. Uno de ellos no podría ser, sino el del contraste con las mujeres, si bien en este caso la contraposición no solo se establece respecto de los hombres, sino también respecto de las mujeres para oponer a las españolas y a las alemanas, pues estas últimas sí pueden hacer “lo que les dé la gana” —según afirman los viajeros—, a diferencia de las que viven en España. No obstante, seguramente no podemos dejar de ver en esa alusión otra *elusión* del tema clave a modo de señuelo, el de la ambigüedad del protagonista.

Entonces comienza el relato hipodieético, insistimos, sin una conexión explícita. Ese relato principal arranca cuando alguien en moto irrumpe en la cotidianeidad repetitiva de un pequeño pueblo español en el año 57 o 58 (como se dice al inicio), de ahí la alternancia entre el tiempo verbal en presente y en pretérito pluscuamperfecto. Las alternancias entre las primeras descripciones y acciones focalizan determinados objetos o elementos, como es el cine, pero también un tono ciertamente irónico. En seguida es presentado el protagonista, Vicente de la Roca, cuya vida nos es resumida con la alternancia entre la narración omnisciente y el estilo indirecto libre, lo que consigue disparar las dudas desde el comienzo.

Con lo que sucedió en España durante la República (“ya se sabe”, se dice: esta sería otra alusión elusiva que permitiría pasar el filtro de la censura), Vicente se tuvo que marchar. Se alternan la prosopografía y la etopeya buscando que el protagonista sea conocido tanto interior como físicamente (reléase la descripción que Cervantes hacía del personaje, pues los paralelismos son cruciales). En un pueblo se conocen por los apellidos y los apodos, pero a él se alude llamándole “pájaro”, también en un doble sentido, y se hace con la voz de un narrador que como testigo parece estar viéndolo y valorándolo, por lo que la supuesta omnisciencia hace sospechar de la asepsia o distancia narrativa (técnica, por lo demás, muy cervantina). Él mismo contribuye a establecer el contraste entre la Alemania y la España de esos años: aparece simbolizado o representado metonímicamente por la moto (mientras que en el marco se hablaba de los coches con los que los emigrados españoles volverían a su país).

Para acentuar el contraste y acceder a los pensamientos y voces del pueblo, tras el recurso de un espacio en blanco, aparecen otros personajes que hablan de él: embelesados unos, suspicaces otros, se refieren a él como un “hijo pródigo” o como “nuestro hombre” (37). Aunque hay un personaje colectivo como es el pueblo, destacan unos personajes masculinos que son entonces presentados. Uno de ellos es Manolo o Patricio Tejera (este último nombre será el definitivo, el de la siguiente versión de Ayala, elección acertada al ir encaminada a buscar otro eco intertextual con Garcilaso, en particular con el Salicio de sus églogas), que pronto se convierte en “su mejor amigo, su confidente” (40). A él Vicente le “cuenta” todo, “verdad o mentira”, añade el narrador (41): se habría de subrayar la relevancia y el sentido de las palabras “cuento” y “contar” ya presentes en el *Quijote*, como han destacado tantos estudiosos para distinguir lo oral de lo escrito. Justamente esa mención sirve para incluir otro nivel hipodiegético, pues Vicente va a narrar el episodio que él mismo vive cuando una madre y una hija alemanas (enfrentadas también por descripciones en párrafos independientes) intentan seducirlo —sin éxito, claro—. Recordemos, no obstante, la alusión a las mujeres alemanas del marco, que aquí vendría a ser corroborada de algún modo, solo que Elisa, la joven de esta historia inserta, también tenía objetivos matrimoniales. Así pues, Vicente también es un contador (embaucador) de historias, pero pasa de narrador a oidor, ya que el turno de respuesta es el de Patricio, quien justamente pasará a contarle un “caso” ([sic]), que es muy parecido (tampoco se pueden evitar las resonancias del *Lazarillo de Tormes*). Es la historia de una madre que se acuesta con el marido de la hija, por lo que es una historia en la que el narrador no se halla involucrado, en la que el acto sexual se consuma y que es trasladada a España, país en el que a una mujer como ella solo le queda estar “haciendo carrera” (47), ya sea por Madrid o Barcelona.

No puede pasar desapercibido tampoco el hecho de que estas dos historias sirven a su vez para enlazar e incluso enmarcar la historia siguiente, la que les sucede a Patricio y Fructuoso Trías, descrita a continuación. Siempre se está ante el número dos —en distintas manifestaciones, como estructuras, recursos o personajes—, que es roto por la irrupción de otro personaje, el de Julita Martínez, a quien esos dos amigos pretenden, creando en principio un triángulo amoroso que en realidad queda en nada. Ella es descrita como una “niña casi”, que posee una “esmeradísima educación y la ropa comprada siempre en Madrid”, esto es, cumpliendo un estereotipo para activar unas expectativas que habrán de ser rotas (49). Entonces, cuando Vicente se propone demostrarle a su amigo Patricio cómo es ella, aparece otro gran acicate, el de la curiosidad (como la de *El curioso impertinente*) y el de la

“novelería” (como la de Don Quijote y otros tantos personajes de la historia de la literatura): “La conversación a solas duró un buen ratito. ¿Quién no siente curiosidad por la novelería de un forastero?” (52). Aparte, con esa pregunta no puede no sentirse interpelado el lector de *El rapto* de Ayala.

De las palabras, pues, se pasa a los hechos ya que, tras esas advertencias, por fin tiene lugar el “rapto” de Julita a manos de Vicente. Se alude a ellos como “prófugos” que, como tales, llegan hasta la frontera, en concreto a Figueras. Pero aquí está el quid de esta novela corta: parece un rapto, pero a la mañana siguiente Julita se percató de que ha sido abandonada y se ha quedado sin las joyas. Cuando la atiendan, ella contará su “relato”, de manera que la mujer también es narradora de esta historia. El padre irá en su busca y durante el regreso le lanzará muchas preguntas, plagadas de dobles sentidos y eufemismos, pues a él lo único que le importa es que su única hija no haya perdido la virginidad y, con ella, la honra. Entonces, no importa como tal el rapto, ni tan siquiera el robo de las joyas, porque ella era una “descarriada ovejuela” —de nuevo, la animalización de los personajes, propia del estilo ayaliano (Sánchez-Mesa, 1992: 49), y una conexión con el relato “Cerrera, Cerrera” de Azorín— que tan solo deseaba escaparse con el hombre deseado.

Obviaremos otros paralelismos y alusiones cervantinos, presentes en otros breves “episodios” de la historia que no llegan a producir ningún desvío diegético respecto al rapto. Sobre ello todos los del pueblo opinan menos, justamente, los dos pretendientes, que habían sido relegados como secundarios durante el “rapto”. Es entonces cuando son descritos para ser opuestos, descritos en contraste con la descripción siguiente de la mujer, volviendo a salir la alusión a Dulcinea. Pero también es entonces cuando parece insinuarse cierta atracción entre Patricio y Fructuoso, y, además, en un ambiente idílico, el de otra mañana de domingo (tal como sucede en otros episodios de esta novela corta), en la que se disponen a ir de caza, entre la niebla, con perros sueltos, descansando sentados entre peñascos. Esta escena bucólica, tan propia de la literatura áurea, aquí cobra otro sentido, otros dobles sentidos con todos esos campos semánticos ya anticipados en el relato.

Entonces con un epílogo se le da fin a ese “episodio”, esa “novelita” (asaltando de nuevo la oscilación terminológica para aludir al género literario), pues ha pasado el tiempo, “que es bálsamo para todas las llagas” (y, de esta manera, se explicita otro de los temas relevantes, el del tiempo, como ha estudiado Hiriart [1972b: 13-28] dentro de las técnicas novelísticas de Ayala). Además, ese epílogo incluye una carta (algo habitual también en las obras de Cervantes, pero no solo de él). Es así como se ha interrumpido una existencia “anodina”: ése sería el motor de la novela corta. En esa carta Vicente le da su versión de los hechos y le sugiere a Patricio que vaya a Alemania, a por las joyas de Julia, para demostrarle que él no pretendía ni un rapto, ni un robo, ni tan siquiera una violación. En esa carta no puede no haber nuevas alusiones al *Quijote*, como cuando Vicente le explica a Patricio que Julita es igual a todas las mujeres: “esa es natural condición de mujeres: desdeñar a quien las quiere y amar quien las aborrece” (se trata de un eco del capítulo XX de la primera parte del *Quijote*). Patricio duda, y así se lo expresa a Fructuoso, pues no sabe qué hacer; así, pues, termina el relato con esta frase: “Eso. Quizá lo haga, eso que tú dices”.

Llegando a la conclusión, podemos preguntarnos: ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar? Esa es la pregunta que ante la novela corta/*nouvelle* plantea Deleuze, enlazando con la cuestión del tiempo, imprescindible también para Ayala. Desde el *tiempo presente viviente*,

siguiendo a Husserl, uno se puede mover ligeramente al pasado contemporáneo del presente con la novela corta, y con el cuento ligeramente hacia el futuro del presente. “Toujours quelque chose va arriver, va se passer. Quant au roman, lui, il s’y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (*durée*) des éléments de nouvelle et de conte” (Deleuze y Guattari, 1980: 235). Por eso, en la *nouvelle* “nunca se sabrá lo que acaba de pasar”, permaneciendo como secreto, como incertidumbre. Por su parte, Pavel vinculaba el objeto del género literario a la imperfección humana, algo muy en consonancia con la poética general de Francisco Ayala, como se ha podido comprobar a través de sus testimonios críticos; según Pavel, al igual que el relato elegíaco, la novela corta subordina la situación a una idea, como podría ser la del peligro representado, por ejemplo, por la curiosidad excesiva, idea que “se revela en la individualidad de un caso sorprendente” (2005: 104). De hecho, en *El rapto* se alude al “caso”.

Llegado casi el final, no se puede volver al principio. En su estudio Leibowitz (1974: 15-18) se valía de dos términos para los incipits de la novela corta: la técnica que combina los elementos de intensidad con los de expansión. Así, en los “dos comienzos” de *El rapto* se ha comprobado la intensidad con la limitación del área de experiencia que se pretende representar, con un foco único, pero con repeticiones; sin embargo, al mismo tiempo se ha comprobado una expansión al exterior, con cierta falta de progresión en algunos momentos y con un desarrollo motivico implícito que imprime, no obstante, un determinado ritmo. Aunque la estudiosa haya partido de un análisis técnico, basa su teoría en la idea de Henry James de la *short novel*, entendida como “rich summary” (1974: 51), también en lo que se refiere al *theme-complex*. Así, se cumpliría la complejidad temática a la que refiere a colación de la *novella* del siglo XIX, siempre enfocada en tanto que función llamada a producir un efecto. Como recuerda Scholz, esas técnicas se logran con otras tales como el monólogo interior, el recuerdo verbalizado y el diálogo, encaminadas al *shaping* particular de la novela corta, “repetitiva y espasmódica que va contra la intensidad ininterrumpida de las formas más breves tradicionales y también contra el desarrollo gradual y extensivo de las formas más largas” (2013: 1078), superando el criterio de la extensión.

Efectivamente, por la extensión ha pasado gran parte de la dificultad confesada por muchos de los estudiosos a la hora de definir este género literario, entre otros problemas atinentes a su deslinde teórico (Martínez Arnaldos, 1996). Albaladejo Mayordomo (que parte del nivel macrosintáctico de transformación como organización vinculada al sistema de mundos) considera que, a diferencia del relato breve, el extenso “se caracteriza por poseer una manifestación textual lineal mayor que la del relato breve; esa mayor extensión mantiene una relación de interdependencia con las características de su macroestructura” (1998: 298-299). Pero entonces resiste la problemática diferenciación entre novela corta y cuento, pudiendo recurrir de nuevo al factor de la extensión en su vinculación con el volumen semántico: mayor sería en la novela corta, a costa de la concentración semántica común con el cuento, así como mayor serían la “dosis de descripción y de presentación de personajes que el cuento” (304) y también el volumen semántico, al poder albergar uno o dos submundos secundarios consistentes y más datos sobre los personajes. De este modo, extensión (breve o semibreve) y narratividad (enlazada con la fábula en el sentido aristotélico), o lo que aquí sería lo mismo, manifestación textual lineal y macroestructura con su respectivo valor y volumen sintáctico y semántico, son dependientes y se ponen al servicio del subgénero narrativo en cuestión. Por

esa cualidad de concentración, el relato breve buscaría un acontecimiento decisivo o un momento de crisis que plasmara, aun en la pervivencia de técnicas y temas tradicionalmente cuentísticos, asuntos y situaciones mayoritariamente contemporáneos, en especial, en la novela corta, que privilegiaría el momento presente, según Maxime Chevalier. Espacio-temporalmente la novela corta albergaría la posibilidad (reducida) de duración, a diferencia del cuento, al que le bastaría ese instante sin ninguna salida temporal. Además, en la novela corta tendría presencia un acontecimiento engastado en un tejido más amplio, en general, la vida del protagonista, e incluso podría llevar enredos desbordantes a sus páginas (Chevalier, 1999: 21-24).

Por su parte, García Montoro (quien también tenía presentes las diferencias genéricas entre el cuento y la novela, refiriéndose inclusive a la *nouvelle*) apuntaba al tratamiento del “eterno femenino” en esta obra de Ayala: el de la novelería y el desasosiego. En ello entrarían en juego los estereotipos, que también analiza, en particular en su interesante comparación con el *fait divers*, que se caracteriza por una estructura cerrada que contrastaría, entre otras cosas, con la estructura abierta de la obra ayaliana. Además, en su estudio pone en dos columnas las referencias al capítulo correspondiente del *Quijote* con el fin de apreciar las referencias intertextuales. García Montoro alude, pues, al episodio único, el del rapto, pero sin dejar de aludir a los “episodios” incluidos, como el relato *en abyme* de la madre y la hija: “Si bien la novela tiene, en rigor, un solo «episodio», el rapto decepcionante de Julita, este se halla remitido a una larga serie implícita de otros episodios, los que constituyen la vida de Vicente de la Roca” (1968: 161-162). Con todo, según el estudioso, el epílogo serviría de refuerzo del carácter novelesco de la obra. Pero como novela corta o *nouvelle* poseería, por un lado, una profunda unidad de acción conseguida por el episodio central, y, por otro, una estructura próxima a la novela, más moderna y extensa, con episodios enlazados con un personaje y una historia en movimiento, una historia próxima también al *fait divers*, algo que nosotros fuertemente pondríamos en relación con el hecho de haberse publicado inicialmente en una colección popular española en los años sesenta.

Podemos destacar otros recursos y técnicas propios de Ayala puestos al servicio del género de la novela corta. Hiriart (1972b: 47-58) estudiaba el uso de los nombres, buscando entre otras finalidades las de la economía y el sentido, si bien la estudiosa es consciente de que se ha de ir más allá del argumento. En este caso, la acción se desarrolla, ya no en América, sino en Alemania y después en España, a la que el escritor regresaría ya con la dictadura franquista finalizada. Recordemos que ya antes había tratado el tema de la dictadura y de la democracia en *Muertes de perro* y en *El fondo del vaso*, respectivamente. La dictadura en España también podríamos entenderla como un *rapto* del poder elegido por votación democrática.

Conclusión

Así pues, vemos detrás de todo ello un afán del escritor por buscar un lector lúcido, atento, que no caiga en las trampas de una voz narradora poco fiable: la lucidez ante la literatura podría agudizar cierta clarividencia ante una situación política y cultural penosa. En ella no solo se ha valido de temas tradicionales, presentes en obras cervantinas, sino también de todo tipo de técnicas, al servicio de una obra clasificable dentro de la novela corta. Consideramos

que con *El rapto* queda revitalizado y justificado el valor de un género como es el de la novela corta. Así pues, podemos concluir afirmando que resta por hacer más estudios sobre Ayala en esta dirección, a la vez que confirmando el valor de aportaciones recientes en torno a este género literario.

Bibliografía

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Universidad de Alicante.
- AYALA, Francisco (1965): *El rapto*. Madrid, Alfaguara (La Novela Popular Contemporánea, inédita, española, n.º 1).
- (2007): “Los dos amigos”. En Carolyn Richmond (ed.), *Estudios literarios. Obras completas III*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg: 647-672. [1989].
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1977): “Cervantes y Ayala: el arte del relato breve”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 329/330 (1977): 311-326.
- CERVANTES, Miguel de (1981): *Novelas ejemplares*. Ed. Mariano Baquero Goyanes . Madrid, Editora Nacional. [1976].
- (2015): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico. Barcelona, Espasa-Círculo de Lectores.
- CHEVALIER, Maxime (1999): “Prólogo”. En María Jesús Lacarra (ed.), *Cuento y novela corta en España I. “Edad Media”*. Barcelona, Crítica: 9-24.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1980): *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*. París. Éditions de Minuit.
- DURÁN, Manuel (1977): “Notas sobre Francisco Ayala, «El rapto», y el mito del eterno retorno”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 329/330 (1977): 441-448.
- ELLIS, Keith (1969): “Cervantes and Ayala’s «El Rapto»: The Art of Reworking a Story”. *PMLA* 84, 1 (1969): 14-19. DOI: <https://doi.org/10.2307/1261152>
- ESCUDERO MARTÍNEZ, Carmen (1989): *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala*. Murcia, Universidad de Murcia.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (1994): “La narrativa de Francisco Ayala: teoría y práctica”. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica* 12 (1994): 111-128.
- GARCÍA MONTORO, Adrián (1968): “*El rapto*, novela ejemplar”. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 62 (1968): 151-165.
- GRUIA, Ioana (2011): “La seducción del cuento: huellas cervantinas en «El rapto» de Francisco Ayala”. En Luis García Montero y Milena Rodríguez Gutiérrez (eds.), *De este mundo y los otros. Estudios sobre Francisco Ayala*. Madrid, Visor Libros: 331-340.
- HIRIART, Rosario (1972a): *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*. New York, Eliseo Torres & Sons.
- (1972b): *Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala*. Madrid, Ínsula.
- IRIZARRY, Estelle (1971): *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*. Madrid, Gredos.

- (1977): “Autor y lector ficcionalizados en obras de Francisco Ayala”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 329/330 (1977): 327-340.
- LEIBOWITZ, Judith (1974): *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya / París, Mouton. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110883565>
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1996): “Deslinde teórico de la novela corta”. *Monteagudo* 3.ª época, 1 (1996): 47-66.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1997): “Francisco Ayala y Miguel de Cervantes”. *Cuadernos Cervantes* 14 (1997): 78-81.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (2010): “Su crítica cervantina y su concepción de la novela”. En su libro *Una introducción a “El jardín de las delicias de Ayala”*. *Sobre Manierismo y Barroco en la narrativa contemporánea*. Granada, Fundación Francisco Ayala.
- PABST, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid, Gredos.
- PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona, Crítica.
- PIGLIA, Ricardo (2006): “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. En Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de Espuma: 187-205.
- POZUELO YVANCOS, José María (2015): “Ayala y el *Quijote*: Lectura de «El rapto»”. En José María Pozuelo Yvancos et al. (coords.), *De Re Poetica: homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*. Murcia, Universidad de Murcia: 560-569.
- SÁNCHEZ, Alberto (1966): “Cervantes y Francisco Ayala: original refundición de un cuento narrado en «El Quijote»”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 196 (1966): 133-139.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (1992): “La escritura desatada: de Cervantes a Francisco Ayala”. *Anthropos* 139 (1992): 48-50.
- SCHOLZ, László (2013): “La novela corta, ¿un género entre la novela y el cuento?” En Heriberto Cairo Cairou et al. (eds.), *Actas Congreso Internacional América Latina: La autonomía de una región. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles* (Noviembre 2012). Madrid, Trama Editorial / CEEIB: 1073-1079.
- VIÑAS PIQUER, (2003): *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*. Sevilla, Alfar.
- ZIMIC, Stanislav (1992): “Sobre los amores de Leandro y Vicente de la Rosa (*Don Quijote*, I, caps. 50-52)”. *Anales Cervantinos*, tomo 30 (1992): 67-76.

© Carmen M. Pujante Segura



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C