

JULIÁN AYESTA: NARRADOR GARCILASISTA

ANA CASAS

Universitat Autònoma de Barcelona

A Julián Ayesta (Gijón, 1919-Somió, 1996) se le conoce sobre todo por ser el autor de *Helena o el mar del verano* (1952), novela corta que la crítica de los últimos decenios ha proclamado *rara avis* de nuestras letras al apartarse del «realismo facilón» tan cultivado en los cincuenta y resultar, en cambio, «un caso individual, lejos de tendencias, patrones o modelos en una época en la que la originalidad escaseaba»¹. Sin restarle méritos a la novela de Ayesta —que, sin duda, los tiene y son muchos—, opiniones como las aquí expuestas deberían ser matizadas, teniendo en cuenta la vinculación de *Helena o el mar del verano* con la literatura falangista —y más concretamente; con el garcilasismo poético—, en cuyo contexto se inserta².

Desde esta perspectiva, cabe remontarse a los inicios literarios de Ayesta como articulista y escritor. Instalado en Madrid después de la guerra en la que participó del lado nacional, su nombre empieza a sonar en los círculos intelectuales a principios de la década de los

¹ Las citas provienen de la reseña anónima S. F. (14) y de la de Castillo (66), respectivamente. De igual modo, resultan muy elogiosos los comentarios de Gracia Noriega, quien llega a afirmar que «la sensibilidad de los lectores españoles está ahora más preparada para leer estas páginas de Ayesta que en el momento de su publicación» (24); así como los de Obiols e Isern, al calificar *Helena o el mar de verano* la primera de «pequeño milagro» (6) y el segundo de «retrato mágico» y «magistral ejercicio de estilo» (13).

² El comentario se aplica sobre todo a la crítica periodística. En cuanto a la crítica universitaria, aunque no la tienen en cuenta la mayoría de historias de la literatura, justo es señalar que destacados especialistas de este país han contribuido, con sus breves pero certeros juicios, a la progresiva revalorización (y contextualización) de la obra de Ayesta. Vid Valverde (261), Nora (331), Valls (199) y Soldevila (480).

cuarenta gracias a publicar artículos, narraciones y obras dramáticas en la prensa del SEU —*Juventud y Haz*—, algunas revistas católicas —*Cisneros, Finisterre y Alférez*—, las neoclásicas *Garcilaso y Acanto*, o los periódicos literarios *El Español y Fantasía*, de Juan Aparicio. Sus primeros trabajos sirven de cauce a un falangismo a todas luces beligerante y progresivamente desencantado, a la espera de la rehabilitación histórica que, bajo esa óptica, el 36 había prometido pero la burocracia estatal y los poderes públicos escamoteado³. En este sentido, sus cuentos y obras teatrales llevan a la práctica las ideas que Ernesto Giménez Caballero expusiera tiempo atrás en *Arte y Estado* (1935), texto programático de la estética fascista española, al concebir Ayesta la literatura como propaganda y comunicación, al servicio de una realidad exterior que trasciende al artista. Así, los relatos «Entrevista con el desaliento» (1942) y «1935, 1937, 1942... y así, probablemente, hasta el final de los siglos» (1942) pueden ser leídos como alegorías de la situación de encrucijada por la que, según este escritor, pasaba el país; igualmente las obras dramáticas *Simplemente así* y *El tímido Serafín* se inscriben en la literatura de tesis, teniendo ambas por objeto la crítica a los miembros de la clase media que, por edad, no participaron en la guerra (*Simplemente así*) y el tipo de intelectual contemplativo que vive de espaldas a la realidad (*El tímido Serafín*)⁴.

³ Jordi Gracia traza la evolución ideológica de Ayesta y otros falangistas (José María Valverde, Miguel Sánchez-Mazas y Manuel Sacristán), que «encarnan, hacia el final de los cuarenta y primeros cincuenta, una versión atenuada, menor y más inmadura, de lo que ha ido sucediéndole al propio Ridruejo» (368).

⁴ Al contrario de *Simplemente así* que, al parecer, no llegó nunca a las tablas, *El tímido Serafín* se estrenó el 8 de junio de 1943 en el Teatro Español (Madrid), compartiendo programa con *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, y *Los borrachos*, de Quiñones de Benavente. Las tres obras fueron llevadas a escena, bajo la dirección de Modesto Higuera, por la Compañía de Teatro Universitario, siendo ésta la primera vez que dicha compañía representaba una obra de un autor novel. Las críticas que reseñaron *El tímido Serafín* fueron todas muy elogiosas, probablemente gracias al contenido ideológico de la farsa más que a sus dudosos aciertos.

Por esa misma época, Ayesta escribió otra obra de teatro, *La ciudad lejana* (1944), esta vez en colaboración con Alberto Crespo. Se estrenó, junto a *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes, en el Teatro Español el 30 de mayo de 1944 en una función organizada con carácter extraordinario por el departamento de Propaganda del SEU. Igual que para *El tímido Serafín*, la compañía encargada de la representación fue el Teatro Universitario y la dirección de Modesto Higuera. Lamentablemente, el texto ha quedado inédito por razones que se desconocen, aunque, por el contenido de las reseñas que se publicaron a propósito, sabemos que *La ciudad lejana* puede calificarse, como las dos anteriores, de teatro político, y que su argumento quiere ser una réplica al cuento «Ak y la humanidad» del ruso Jefim Sosulía y la adaptación teatral que de éste se hizo en Madrid en 1938.

Al tiempo que Ayesta cultiva la literatura de combate a través de sus artículos, relatos y obras dramáticas, empieza a desarrollar otra vertiente distinta de su producción: la narración lírica —que más tarde cuajará en *Helena o el mar del verano*— y también, aunque en menor medida, la poesía. En 1943 aparece la *Antología del Alba*, cuya selección llevan a cabo los catedráticos de la Universidad de Madrid Ángel González Palencia, Luis Morales Oliver y Joaquín de Entrambasaguas. En ella, Julián Ayesta comparte volumen con otros compañeros de la Facultad de Filosofía y Letras, y escritores en ciernes como él, entre los que se encuentran Alfonso Candau, José Luis Cano, Francisco García Pavón, Rafael Morales y Jesús Revuelta. En total, se incluyen cuatro poemas suyos: «Oda al día siguiente», «Noche con huracán del Sur», «Tarde quieta de estío» y «Viento norte en noviembre», en los que está ausente el tono exaltado y combativo de otras obras. El poeta se limita a contemplar el nostálgico paisaje —marítimo y otoñal—, teñido de suave melancolía, expresivas imágenes y tenue cromatismo. Desde el punto de vista formal, destaca el clasicismo de la construcción, la preferencia por el metro culto —sobre todo los cuartetos de verso endecasílabo o alejandrino— y la rima asonante.

Sin embargo, y pese a la aparente contradicción entre la poesía de Ayesta y otros textos del autor, ambas facetas comparten algunos rasgos. La clave puede encontrarse tal vez en el prólogo a *Antología del Alba*, en el que Joaquín de Entrambasaguas subraya el valor simbólico del volumen al conectar los fundamentos ideológicos del mismo —su falangismo y nacionalcatolicismo militantes— con los aspectos de orden literario. Para el catedrático, la guerra y el cambio de régimen han revitalizado la universidad —los «pasillos lúgubres» y las «aulas polvorientas» de antaño— y resucitado la poesía —antes imposible «entre tanta lengua muerta y tanta asignatura sin vida»—, de modo que el renacimiento de España, el de la universidad y el de la poesía son, al fin y al cabo, una misma cosa. Siguiendo el pensamiento irracionalista de Entrambasaguas, dicho renacimiento ha sido posible gracias a la generación (en la que hay que incluir a Julián Ayesta) que durante la guerra «supo proteger y conservarnos íntegra la sensibilidad de nuestro cerebro y de nuestra médula, para que luego toda la poesía pura —de pureza amplia e intacta— que llevábamos dentro, se derramara hasta inundar España con la sangre de los mejores; fertilizándola de salvación». El ejercicio de las armas y el de las letras se conciben, entonces, como acti-

vidades equivalentes, siendo el poeta soldado Garcilaso de la Vega modelo del arte falangista. Así, afirma Entrambasaguas, «por vez primera, desde el imperio cisneriano [desde la fundación de la Universidad de Madrid], surge una generación de estudiantes que, además de trabajar, mejor que nunca, forman una milicia y crean poesía; que son soldados y poetas como Garcilaso, con espada en la guerra y pluma en la paz» (11).

La referencia al gran poeta renacentista no es casual, ya que tiene el valor de situar ideológica y estéticamente la *Antología*, y la poesía de Ayesta que en ella se incluye, al abrigo del modelo clasicista preconizado por Ernesto Giménez Caballero y el garcilasista que, durante la primera posguerra, defienden los grupos poéticos aglutinados en torno a las revistas *Escorial* y *Garcilaso*. Como advierte Navas Ocaña (158-159), ambas concepciones estéticas coinciden en el proyecto de rehumanización del arte —y su ataque a las vanguardias y a Ortega—, en su filiación ideológica dependiente de Falange y en no pocas ideas sobre el quehacer poético, sobre todo la que entiende la literatura como comunicación. De este último aspecto dependen otros de singular relevancia para la configuración formal de los textos: se privilegia el sentido de la obra por encima del estilo, la función referencial del lenguaje poético, la sencillez y claridad del mensaje. En efecto, en los cuatro poemas de Julián Ayesta está muy presente la idea de comunicabilidad de la obra de arte, razón por la que, además de la transparencia expositiva, lo cotidiano se convierte en el asunto poético por excelencia, como pone de relieve el siguiente fragmento de «Noche con huracán del Sur»:

Una calma tirante cubría la tormenta
 con un cielo de pez apoyado en los árboles,
 partes metereológicos en las radios costeras
 y luces encendidas en los Observatorios.
 Con ventanas abiertas en las mesas de noche,
 muchachas desveladas con la almohada caliente
 y campanas de alarma convocando bomberos (34-35).

Éste y los demás poemas de Ayesta se distancian de la concepción fascista del arte en la renuncia explícita al tono enfático y entusiasta propuesto por Giménez Caballero. De ahí el uso de elementos apotípicos y antirretóricos —los «partes meterológicos», «las radios costeras», «dos Observatorios», «las mesas de noche», «la almohada»— y la ausencia de elementos heroicos y patrióticos.

Como señala Sultana Wahnón, el modelo garcilasista conserva algunas de las exigencias básicas de la estética rehumanizadora de Falange, desechando, a cambio, las más específicamente fascistas. De este modo, «el lenguaje de la rehumanización, tal y como fue entendido predominantemente en la década de los cuarenta y en buena parte en la de los cincuenta, estaba muy relacionado con la estética del nacionalcatolicismo en cualquiera de sus dos variantes: la estrictamente fascista o clasicista y la garcilasista, más estrictamente nacionalcatólica» (101). Ambas corrientes conviven en la obra de Julián Ayesta: la primera está muy presente en los artículos, obras dramáticas y algunos cuentos; la segunda, en la poesía y en buena parte de su producción narrativa. Además de los poemas incluidos en *Antología del Alba*, el autor publica en *Juventud* y *Haz* —recuérdese que son semanarios de combate del SEU— relatos de contenido patriótico e intencionalidad política, pero despojados del estilo exaltado, voluntariamente beligerante, que caracterizaba sus primeras narraciones. Además, y al contrario que otros cuentos, «Carta de Bruselas» (1943) y «Alejandro en Atenas» (1943) se ambientan en el pasado histórico, pudiéndose advertir algunas alusiones veladas a la situación actual⁵. Respecto a relatos anteriores, poseen una mayor autonomía al liberarse de la dimensión explícitamente alegórica e incluir, en su expresión formal, algunos rasgos de la narración lírica, como el tono confesional, la acción mínima o el sensualismo de las imágenes.

En esta línea más lírica y menos combativa, lo ideológico también se encauza a través de la conciencia evocadora del narrador que, en «La República. Memorias de un joven burgués» (1943), recuerda episodios de su infancia y, en «La juerga» (1943), revive los días pasados en el frente. Ambos, especialmente el primero de ellos, combinan la modulación lírica y el humorismo, aunque todavía lo hacen con el objeto de poner de manifiesto el pensamiento político del autor. Así, por ejemplo, en el relato «La República», el narrador en primera persona rememora escenas de la vida familiar y los días del colegio, marco en el que irrumpe el advenimiento de la República. Destaca

⁵ El primero lo protagoniza el Licenciado Mateo de Ayala, soldado de las tropas españolas en Flandes, quien, tras la derrota en Rocroi (1643), escribe una desesperanzada carta a un amigo. Su crisis moral reflejaría tal vez el desencanto ideológico del autor y la representación de la España barroca recordaría en ciertos aspectos los decadentes años de la posguerra. «Alejandro en Atenas» tiene como telón de fondo el enfrentamiento entre griegos y macedonios, e indirectamente podría aludir a la guerra civil española.

el tono evocador que combina la doble perspectiva del niño que vivió los acontecimientos y la del adulto que los narra o, lo que es lo mismo, la del pasado (el tiempo de la historia) y la del presente (el tiempo de la enunciación). Un autobiografismo que justifica que, sujetos a la visión infantil y a su reinterpretación posterior, los hechos aparezcan deformados gracias al lirismo —sobre todo en las descripciones del espacio— y al humor con que se relatan las acciones de los personajes. Sirviéndose de éste, el narrador banaliza la llegada de la República, de la que el niño protagonista no puede más que alegrarse dada su admiración por el tío Alfredo (un «católico anticlerical y republicano de orden») pero sobre todo porque a los once años «mi vida cabalgaba entre la reacción y la libertad y yo simpatiqué en seguida con la libertad» por odio de «los brigadieres, subbrigadieres, ediles, cuestores y demás pelotilleros del Padre Prefecto» (13); sin olvidar que la República llega en el mejor momento, precisamente al suspenderse por ese motivo la clase en la que el profesor de física lo estaba examinando. No obstante, el humor se deja sentir con más fuerza ya no tanto en el contraste de esa doble perspectiva, sino en la ridiculización de los «auténticos» republicanos y sus propuestas, que quedan reducidas al absurdo:

En mangas de camisa, con las ventanas abiertas a las primeras gotas de lluvia, Heliodoro Rúa, viajante y hermafrodita, tomaba posesión de la Central de Prensa y Propaganda del Partido Comunista (Radio local). En su discurso propuso la creación de una comisión de Orientaciones básicas, otra de Control local y colaboraciones, y agregadas a cada una de éstas, tres subcomisiones: la de Estudios temáticos, la de Táctica bilingüe y la de Armonía y Libertad (Concordancia combativa) que dependerían de la primera comisión, y la de Subestudios proindivisos, la de Ortodoxia elástica y la de Conciencia del medio, que dependerían de la segunda. Fue muy aplaudido (14).

Por otra parte, el lirismo que transita las descripciones paisajísticas penetra el ambiente cuajado de sensaciones visuales y olfativas, creando imágenes cargadas de valor simbólico. Aquí el espacio no es proyección anímica del personaje —como sí sucede en otras narraciones y sobre todo en *Helena o el mar del verano*—, sino que, dada la acumulación de elementos negativos, metaforiza el período republicano y expresa la opinión que sobre éste tenía el autor:

Iba cayendo, descuidada, la noche. Pocos la sintieron venir. La brisa vespertina que siempre la anunciaba tuvo miedo a la gra-

sa que empapaba el ambiente y no se atrevió a bajar. Naturalmente, bajar era su obligación, pero ¿no es lícito faltar a una obligación cuando se expone uno a dejar inservible un maravilloso vestido de seda? Así cayó la noche entre sudores, y la cariada luz de los faroles relumbró en el raso ajado de las banderas ya derrumbadas a fuerza de chillidos. Altísimos vencejos revoloteaban bajo las primeras estrellas. Las niñas de «La Galliga» esperaban clientes con sus batas japonesas cruzadas sin cuidado. Por la puerta entreabierta salía un olor acre, mezcla de humedad, coito y sardinas fritas. En el balcón tremolante del Ayuntamiento, el nuevo alcalde, un hombrecillo con chalina negra, cursi y veterinario braceaba en una lírica natación de vocativos (14).

Dicha preocupación por los aspectos formales —lirismo, perspectivismo narrativo, humorismo, evocación—, en detrimento de la literatura puramente combativa, tiene mucho que ver con la vinculación de Julián Ayesta con el proyecto poético del conclave «Juventud Creadora» y su colaboración —cada vez mas frecuente— en *Garcilaso*, revista representativa del modelo estético que define a la generación del 36 por oposición a la del 27 y sustituye la reivindicación de Góngora por la de Garcilaso, la de las formas vanguardistas por las clásicas. Julián Ayesta debió recalar en dicha revista gracias a la tertulia de la «Juventud Creadora» que tenía lugar en el Café Gijón y en la que participaban, entre otros, Rafael Romero Moliner, José Fernando Aguirre y los futuros fundadores de *Garcilaso*: Jesús Juan Garcés, Jesús Revuelta, Pedro de Lorenzo y José García Nieto. Pero también gracias al semanario *Juventud*, del que el cónclave toma parte de su nombre y en el que Ayesta escribía desde el nacimiento de esta revista en 1942.

Ambas publicaciones mantienen una estrecha relación porque como apunta García de la Concha (358), si bien es cierto que frente a la propuesta estética de *Garcilaso* la prensa del SEU postulaba un tipo de literatura «vigorosa», es precisamente en *Juventud* donde, a través de los manifiestos y artículos de sus promotores, se definen las bases del garcilasismo poético —sin perder de vista, además, que Revuelta y Aguirre, miembros fundadores del grupo «Juventud Creadora», eran respectivamente el director y el secretario de este semanario—. Por ese camino —el que tiene su origen en la literatura beligerante cultivada en *Juventud*—, llega Julián Ayesta al garcilasismo que en su caso es fundamentalmente narrativo, con la excepción de los poemas de *Antología del Alba* y los que incluye en sus cuentos.

En efecto, desde el nacimiento de *Garcilaso* en mayo de 1943 has-

ta su desaparición en 1946, Ayesta no sólo colabora con asiduidad en dicha revista, sino que, durante estos años y aún después desde otras publicaciones, se adscribe al movimiento impulsado por la «Juventud Creadora», adaptando a su prosa las características del mencionado modelo poético. Como señala Antonio Pau en su edición de los *Cuentos* del autor,

Sobre unos rasgos comunes a todos los poetas de *Garcilaso* —neoclasicismo («neorrenacentismo», como matizaría Ayesta años más tarde), intimismo, exaltación de la belleza, visión optimista del mundo...— se perfilan dos tendencias profundas, más formalista una y más humanizada la otra. Y estas dos tendencias están presentes también en los prosistas. La adscripción a una y otra es, cuantitativamente, muy desigual: no sólo Pedro de Lorenzo cae de lleno en el formalismo, sino probablemente casi todos los demás (Pío Ballesteros, Adolfo Lizón...). Julián Ayesta queda, casi en solitario, en la prosa más humanizada y subjetiva (33).

Es decir, en la más auténticamente garcilasista. Fiel a esta estética, casi todos los relatos que Julián Ayesta publica en *Garcilaso* —y también en otras revistas como *Destino*, *Fantasia*, *Acanto* o *Finisterre*— literaturizan diversos aspectos de la vida diaria, especialmente aquellos actos cotidianos que a simple vista parecen insignificantes: retratan escenas de familia («La música», 1944; «La noche», 1946), reuniones mundanas («La carta del Atlántico», 1944) o una tarde en el baile («La soledad», 1944). Pero sobre todo son recuerdos de infancia poblados de seres queridos al narrador (padres, tíos y primos, el primer amor, etc.), habitados por juegos infantiles y experiencias inaugurales. Evocadores de los años tiernos son «Improntu para Masoliver» (1944), «Las de "Los Geranios"» (1944), «El concierto» (1947) y «La lengua reformada»⁶. También rememoran episodios de la niñez «Aventura en el bosque» (1943), «No puedo explicarlo» (1944), «¡Oh fresas de mayo!» (1945), «Almuerzo en el jardín» (1947) y «La alegría de Dios» (1948), las cinco narraciones que más tarde se incluyen en la novela *Helena o el mar del verano*. En cualquier caso, se trata de cuentos que, en general, buscan transmitir lo que Wahnón (79) denomina «el sentido de la realidad» reivindicado por los defensores de la rehumanización, en contra de la literatura en-

⁶ El relato «La lengua reformada» pertenece, sin duda, a esta serie, aunque desconozco la fuente exacta. Aparece citado sin fecha en la edición de los *Cuentos* de Julián Ayesta realizada por Pau (199-201), en la que sólo se indica su publicación en ABC.

simismada de la generación del 27. De ahí la importancia del valor referencial del lenguaje, el cual se quiere claro y representativo. Designada la realidad, el siguiente paso es descubrir la poesía que tras ésta se esconde: por ejemplo, la soledad de las hermanas solteras intuida en sus preciosos arreglos florales («Las de "Los Geranios"»); o la belleza del idioma y del mundo transmitida por el maestro («La lengua reformada»), quien aconseja variar la sílaba tónica de las palabras según la realidad a la que aludan: reservar la acentuación esdrújula para el pájaro que vuela, la llana («pajaro») para cuando éste repose en la rama y la aguda («pajaró») para cuando descienda al suelo. Así,

Quando un pájaro cae muerto por un cazador, el acento en la «o» aumenta de tal manera, que, en realidad, todo el pájaro es peso y no debe llamarse pajaró siquiera, sino nada más que «o». Por eso, si el cazador acaba comiéndoselo, encontrará siempre un perdigón en el corazón, un perdigón que no es tal perdigón, sino el acento solidificado por el frío de la muerte (200).

Esta lengua reformada desvela aspectos ocultos tras la realidad de las cosas. Parece aludir, como otros muchos cuentos de Ayesta, a esa ley secreta que rige el mundo y que el poeta, o el narrador, tiene que descubrir a través de la creación artística. Se trata, en definitiva, del «sentido del misterio» —expresión de Wahnón (85)— que los garcilasistas buscan captar a través de sus obras y que se basa en la creencia en un orden establecido por Dios. Este se hace presente en la vida diaria; de ahí que lo cotidiano se convierta en objeto estético. Desde esta perspectiva, debe interpretarse el intimismo religioso que rezuman muchos relatos de Julián Ayesta, así como su defensa de los valores tradicionales. Seguro de que el mundo está bien hecho, pues ha sido creado por un ente superior y perfecto, el autor impregna sus textos de la cristiana alegría que reencontraremos en *Helena o el mar del verano*. «Creo firmemente que hay alguna manera buena y hermosa de vivir; ¿por qué no decidirme a buscarla?», se pregunta el narrador de «La música», mientras piensa en Helena, la chica de quien está enamorado. Y es que, para Ayesta, el amor permite acceder a Dios, al orden oculto e ideal. En el mismo relato, el personaje protagonista se imagina casado con Helena: juntos fundarán «el hogar más perfecto del mundo» y serán «una pareja heroica, llena de vida, alegre». Y en «La noche», el narrador, de nuevo junto a Helena, que es ahora su mujer, se reafirma en la concepción vital de la

existencia, la cual, a pesar de la muerte y el dolor siempre acechantes, merece ser vivida plena y cristianamente:

¡Oh, Helena, que inútilmente ya nos asediará la muerte!... Y, sin embargo, es hermoso pensar en la muerte, en nuestra muerte, en medio de tanta felicidad, Helena, muerte mía. Es hermoso saber que todo puede terminar de repente, que cada minuto, cada segundo es el último de esa dicha. Y abandonarse con fe y esperanza en mano de Dios. Saberse puros, sin pecado, fieles a Dios, juguete apasionado de Dios, sin odio, sin tristeza, sin desesperanza, pobres cachorros abandonados en la selva de su omnipotencia. Oh, Helena, escucha como cantan las cosas, cómo brota de todo una profunda música, cómo suena su forma, su color, sus distancias. A través de ti me sumerjo en el Universo, penetro bajo la cúpula pura y gigantesca de la noche, en el mundo crispado, ardiente, vivo de la pasión acida, oigo el eco del eco de la calma de Dios a través de ti... (15).

Dicha plenitud sentimental tiene mucho de neoplatonismo amoroso, pues es entendida como vía de acceso al nivel superior e ideal que trasciende la realidad prosaica. Como señala García de la Concha, de igual modo que los escritores del Renacimiento, a menudo los garcilasistas idealizan «la figura de la amada hasta divinizarla» (380). En el caso de Aysta, esa mujer ejemplar es Helena, protagonista absoluta de la mayoría de relatos de esta época. Es niña en «Aventura en el bosque», «El concierto», «No puedo explicarlo» y «¡Oh fresas de mayo!»; novia en «La música» y «La soledad», y joven esposa en «La noche». En todos ellos, el narrador hace de Helena su musa, llegando a descorporeizarla, tan inefable es su perfección:

Oh, Helena, Helena. Helena, mía. Helena mífima: cabeza de allegro, busto de adagio, talle de presto, y todo lo demás un rondó final para instrumentos de cuerda que nunca se acaba. Inigualable, indescriptible Helena, en «si» bemol mayor los lunes, en «la» sostenido los martes y los jueves, en «sol» menor los miércoles y los sábados, en «re» mayor los viernes y los domingos y en amor mayor y menor todos los días y todas las noches (s. p.).

Así, el personaje de Helena aparece divinizado e incluso sacralizado: «Dejé a la diosa cuidadosamente sobre la cama y empecé a desvestirme un poco con aire de rito», recuerda el narrador en «La noche». Pero también confiesa que «tenía la impresión de tener en mis brazos una imagen sagrada» (16), alusión a la Virgen María que tie-

ne la virtud de cristianizar a la Helena-diosa pagana. Porque, si bien es cierto que el amor es aquí sensual, carnal y profano, éste sólo adquiere su verdadera dimensión al convertirse en amor espiritual, sagrado y puro: «oigo el eco del eco de la calma de Dios a través de ti», son las palabras dirigidas a la amada. Se vive por el amor de Helena y a través de él se llega a Dios y al paraíso. Por ello, su ausencia conduce al infierno, que es muerte, soledad y abandono de Dios: «Un mundo deshecho por la soledad, disuelto en soledad, sin ti. Un fin del mundo sin nada apocalíptico; Dios, bogando por un cielo de luz decreciente, Dios callando todo lo que suena, parando lo que se mueve y, ahora, llegado el fin, el verdadero fin, todo ha de aquietarse, todo ha de quedar quedo» (s. p.). La presencia de Helena, en cambio, acerca el hombre a Dios, porque ahuyenta el caos del mundo y devuelve las cosas a su orden primigenio:

mientras te cojo la mano, vuelve Dios a colocar al pajarillo en el nido, y el río vuelve a correr para los álamos, y las hierbas y las cosas forman de nuevo el mundo, y el corazón de los hombres vuelve a moverse con las pasiones de siempre. Contigo entre los brazos, Helena, el mundo está muy bien como está, y Dios, al vernos, se remonta otra vez al centro augusto del cielo (s. p.).

Para expresar el sentido de la realidad y del misterio —a menudo cifrado en la experiencia amorosa—, Julián Ayesta lo hace a través de la narración lírica. Subjetivismo, ruptura de la linealidad temporal, perspectiva evocadora e impresionismo descriptivo son algunas de las características que emparentan su prosa con lo que la crítica ha definido como novela lírica (*vid* Freedman, Villanueva y Gullón).

En efecto, todos los cuentos mencionados están relatados en primera persona, centrados no tanto en las peripecias protagonizadas por ese yo que narra, sino en su conciencia y mundo interior. El relato se convierte, de esta manera, en relato introspectivo, en el que, a menudo, el curso de la acción se interrumpe y cede el paso a los pensamientos del narrador. En «La música», por ejemplo, éste queda a solas, después de que su familia se haya acostado, y, mientras escucha la radio, medita acerca de su vida y su relación con la joven Helena. El tono confesional acaba invadiendo el relato, en el que lo único que se deja sentir es el fluir de la conciencia. Un monólogo que, en este cuento y en otros —como «La noche» y «La soledad», por ejemplo—, pasa de la primera a la segunda persona, cuando se dirige a un interlocutor ficticio, casi siempre Helena ausente. Tam-

bién ocurre que el monólogo del narrador absorbe otras voces, integrándolas en su discurso a través del estilo directo, indirecto e indirecto libre, como en el siguiente ejemplo de «Las de "Los Geranios"»:

Económicamente, las de «Los Geranios» eran también vegetales: es decir, clases pasivas. Pero la pensión les daba —según ellas— «para mantener al canario», y «tenían que ayudarse». Se ayudaban haciendo labores «para afuera». Hacer labores «para fuera» es una de las pocas profesiones remuneradas que puede ejercer una señora sin dejar de ser señora. Porque, realmente, es más bien un arte. Se dice «tienen mucho arte y se ayudan haciendo labores». Todo resulta así superfluo, «amateur» y hasta elegante (s. p.).

Ésta presencia totalizadora de la conciencia del narrador relativiza la importancia de la trama, pues en los cuentos de Julián Ayesta apenas hay acción: en «La música» todo el protagonismo lo asumen las ensoñaciones del personaje que fantasea con su vida futura al lado de Helena el tiempo que dura el concierto que está escuchando en la radio; en «La carta del Atlántico», el narrador se abstrae, gracias a su imaginación, de las conversaciones que tienen lugar en la reunión en la que se encuentra; en «La soledad», piensa en Helena mientras la espera en el baile y suena la música de la orquesta, etc.

Dicha configuración discursiva tiene como consecuencia la ruptura de la linealidad temporal. Esta alteración suele darse gracias a las frecuentes retrospectivas que, a la manera proustiana, se producen en los cuentos de Julián Ayesta cuando un acontecimiento o sensación provoca la llegada del recuerdo. Así, el narrador de «Impronta para Masoliver» rememora escenas felices de su infancia mientras se encuentra en el frente durante la guerra; los de «La música» y «La soledad» piensan en los momentos compartidos con Helena y utilizan el recurso inverso, pues ambos relatos evocan escenas futuras que todavía no se han producido y en las que el narrador plasma sus más íntimos deseos. En las tres narraciones mencionadas domina la perspectiva del tiempo presente y, en el caso de «Impronta para Masoliver», la perspectiva del adulto sobre la del niño. No ocurre así en los cuentos planteados ya desde su inicio como relatos retrospectivos, en los que el narrador asume el punto de vista infantil y desde éste refiere los hechos (*vid* «Las de "Los Geranios"», «El concierto» y los que más tarde se integran en *Helena o el mar del verano*). Sin embargo, todos ellos expresan una determinada percep-

ción del tiempo al utilizar la estructura retrospectiva para hacer del presente —en palabras de Villanueva cuando se refiere al tiempo de la novela lírica— «presente (...) estático y contemplativo, tiempo de rememoración, de recuperación de un pasado que se transforma en protagonista del discurso y, por supuesto, se somete a la subjetividad del que recuerda» (19). Un proceso que podría cifrarse en la última frase de «El concierto», al desvelar ésta el sentido de la evocación: «¡Oh, Helena, Helena, vida mía, amor mío, ven, ven junto a mí, que no te lleve el tiempo!»

Definido el tiempo en términos de estatismo y contemplación, es lógico que el espacio presente cualidades semejantes y se someta también a la modulación lírica. De ahí que la descripción de los lugares y los personajes que los pueblan resulte impresionista y fragmentadora, al situarse al margen del discurrir cronológico y contribuir con su inmovilismo a la eternización del instante:

Entre las ramas de los árboles se veta un cielo grande, hondísimo y verde. Parecía el cielo de otro país lejano donde nunca, nunca jamás estaríamos. Casi daba miedo. Cruzaban volando muy despacio dos cuervos y se oía cantar a un hombre que bajaba por la carretera. Era verano y había un perfume de tarde, un perfume dulce y anaranjado como un trozo de música oído hacia ya tiempo. Los cuervos pasaban otra vez, muy altos, graznando (50).

La cita pertenece a «Tarde y crepúsculo», última parte de las cuatro que componen «¡Oh fresas de mayo!», y precede a un momento de intimidad compartido por Helena y el narrador. El despertar a la vida —al amor y a la etapa adulta— queda así reflejado en el paisaje que, descrito con trazos impresionistas, produce miedo —los cuervos graznando— porque deja intuir el misterio de la experiencia amorosa y vital del joven protagonista: el cielo es «grande, hondísimo y verde», y parece pertenecer a un país donde «nunca jamás estaríamos». Ese país es el tiempo perdido de la infancia al que los personajes no podrán regresar y expresa una fugacidad que sólo puede ser exorcizada a través de la narración del pasado y su revitalización en el presente de la enunciación.

Parecida operación —impresionismo y subjetivismo de la descripción— la hallamos aplicada a la caracterización de los personajes. De las hermanas protagonistas de «Las de “Los Geranios”» dice el narrador lo siguiente: «eran vegetales sus ojos pequeños e inmóviles,

sus talles imprecisos, como espárragos, y sobre todo aquel silencio húmedo que emanaban, aquella lejanía extraña en que vivían como metidas en un fanal impalpable, pero imposible de traspasar». Descritas así, se subraya su pertenencia al lugar llamado «Los Geranios» a causa de su jardín y, más poéticamente, la vinculación de las mujeres a la tierra y al mundo natural. Una vinculación que las aísla de la sociedad burguesa de Gijón que, por su parte, tampoco acaba de aceptarlas y propaga el rumor de que las hermanas habían nacido «sin padre ni madre, como una hierba más del jardín». En cierto sentido, la serie de metáforas vegetales intensifican la soledad, el aislamiento de estas mujeres, pero sobre todo el sentido de misterio —y poesía— de su inescrutable mundo interior.

Este tipo de asociaciones son muy comunes en los cuentos de Julián Ayesta y contribuyen estilísticamente a acrecentar la dimensión lírica de los relatos. En algunos casos, el alcance metafórico de las imágenes llega tan lejos que éstas se dejan impregnar de aires surrealistas y oníricos. Valga de ejemplo la descripción del café en «La soledad» como «un San Pedro de Roma submarino, que asciende burbujeando por el mar de la Sonda», cuyo camarero, que se acerca al narrador «nadando», tiene «peces saliéndose de los ojos».

En 1948, fecha de publicación del último relato de esta serie («La alegría de Dios»), se cierra la época de máxima actividad creativa de Julián Ayesta. A partir de esta fecha abandona la prosa narrativa, exceptuando alguna breve incursión en el género y la edición en 1952 de su célebre novela *Helena o el mar del verano*⁷. En relación a ésta, creo que lo dicho hasta ahora permite contextualizarla mejor que como generalmente se ha hecho. Cabe situarla, en consecuencia, dentro de las coordenadas del garcilasismo narrativo, en la medida en que algunas de sus características más sobresalientes participan —al igual que buena parte de los cuentos del autor— de dicha tendencia⁸. En este sentido, propongo una lectura de *Helena o el mar*

⁷ En 1947 Julián Ayesta aprueba las oposiciones que le permiten ingresar en la Escuela Diplomática, estudios que finaliza en 1949 para, más tarde, obtener su primer destino en Bogotá. A partir de entonces, se aleja de los círculos intelectuales del país y deja de escribir prosa (con alguna excepción como el cuento «El abrigo», aparecido en *Arriba*, el 20 de noviembre de 1955) para centrarse en el teatro. Es de lamentar que prácticamente todas las obras dramáticas (así como una novela) del escritor quedaran inéditas en el momento de su muerte.

⁸ Téngase en cuenta, además, que varios relatos de los llamados garcilasistas, publicados en la década de los 40, luego se convierten, más o menos reelaborados, en capítulos de la novela.

del verano a la luz del idealismo cristiano, amén de destacar otros rasgos temáticos y formales que emparentan esta obra con la prosa garcilasista.

La novela de Ayesta es, en efecto, un relato de evocación con visos autobiográficos —el tiempo de la historia puede situarse a inicios de la II República, coincidiendo con los años de infancia del autor, y se ambienta en Gijón, su ciudad natal—, a través del que un narrador homodiegético rememora los felices días de su niñez y, sobre todo, su amor por la joven Helena. Las dos citas introductorias cifran ya las dos constantes de la obra: por un lado, la temática sentimental y, por el otro, la disposición evocadora. La primera cita proviene de la *Égloga I*, de Garcilaso de la Vega («Por ti la verde hierba, el fresco viento / el blanco lirio y colorada rosa / y dulce primavera deseada»); se trata de un fragmento de la queja del pastor Salicio, quien recuerda a su amada Galatea, que lo ha abandonado. La referencia a Garcilaso subraya la filiación estética de la obra —«cada día me siento más neoclásico o, más exactamente, más neorrenacentista», dice el autor a propósito de su novela (1952a, 11)— e introduce el bucolismo pastoril en el que, en parte, se inspira *Helena o el mar del verano*, con su visión idealizante del amor y la naturaleza, concebida esta última como espacio de paz y descanso, y con la que comunican armónicamente los personajes.

La segunda cita reproduce varios versos del poema «Poderío de la noche», de Vicente Aleixandre, incluido en *Sombra del paraíso* (1944): «Pero lejos están los remotos días / en que el amor se confundía con la pujanza de la naturaleza radiante / y en que un mediodía feliz y poderoso / henchía un pecho, con un mundo a sus plantas». Además de centrarse en el asunto amoroso, el yo lírico se expresa a partir de la remembranza de los años juveniles. Desde esta perspectiva, la felicidad evocada se corresponde con la plenitud primigenia y absoluta gozada en el pasado, imposible en el presente. En consonancia con el resto del poema —y del libro—, los versos de «Poderío de la noche» entonan una suerte de canto al paraíso perdido, por resultar irrecuperables el amor, la libertad y la belleza de antaño. No opera sólo la nostalgia; a diferencia de *Helena o el mar del verano*, todo el poema rezuma un hondo pesimismo y una profunda tristeza. Porque para Aleixandre, es posible recordar la dicha pasada pero no rescatarla desde un ahora acosado por el dolor y la conciencia de la pérdida. Por esta razón, la tensión entre el pasado y el presente o, como diría el poeta, «la estéril lucha de la espuma y la sombra», no tienen

cabida en la novela de Ayesta. *Helena o el mar del verano* prefiere quedarse con lo que José Luis Cano denomina «resplandor glorioso» de la poesía de Aleixandre, es decir, se concentra en el recuerdo del amor que, «a pesar de la fugacidad de su reino, sabe darnos la ilusión y la embriaguez de un paraíso» (94). Por ello, no se alude en la novela al presente de la enunciación, que queda sobreentendido, ni el narrador siente la presencia de la muerte, como sí ocurre en otras obras conmemorativas de la época, por ejemplo *Ocnos* (1949), de Luis Cernuda, *Los años irreparables* (1952), de Rafael Montesinos, *Cuentos de mamá* (1952), de Francisco García Pavón, *Primeras hojas* (1955), de Alonso Zamora Vicente, etc.

Helena o el mar del verano se afana exclusivamente en la reconstrucción del paraíso infantil, en el que el amor tiene un papel preponderante. En este sentido, y como apunta Ignacio Soldevila, la novela

se puede inscribir, por su temática, en la vieja tradición del idilio en prosa, desde *Daphnis y Chloe*, en el que da claras muestras de haberse inspirado, pero idilio interrumpido cuando el amor adolescente aún no ha entrado en su fase definitiva. Limpio queda también por la elusión de los episodios aventureros, aquí reducidos a ensoñaciones del protagonista (480).

Efectivamente, el narrador y Helena se relacionan con el arquetipo de la «pareja-fuera-del-mundo», denominada así por Thomas Pavel (47), que, ya en la novela bizantina, es elegida por los dioses y predestinada a la felicidad, y que reencontramos en la pastoril, de la que el relato de Longo es una temprana muestra. Como sucederá también en las novelas pastoriles del Renacimiento, en *Dafnis y Cloe* (ss. II-III?) el erotismo es una dimensión de la naturaleza y ésta, a su vez, se convierte en el marco idealizado en el que tiene lugar la iniciación amorosa. Sigue esta línea la narración etiópica cristiana —*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), de Miguel de Cervantes, es un claro ejemplo—, donde se acentúa la presencia de la divinidad, que continúa activa en las novelas utópicas del s. XVIII, como *Pablo y Virginia* (1787), de Bernardin de Saint-Pierre. De todas ellas la obra de Julián Ayesta hereda el ambiente bucólico —especialmente recreado al final de la novela— y la visión de la naturaleza como *locus amoenus* divinizado; la predestinación de la pareja a la felicidad; la apoteosis final y el triunfo del amor, aunque éste nunca llega a consumarse ni conduce al matrimonio; y, entre otras características,

el relato entendido como proceso de iniciación sentimental de los jóvenes virtuosos, cuya inocencia recuerda a la de Dafnis y Cloe, o a la de Pablo y Virginia. El cambio más relevante atañe a la práctica ausencia de lances y aventuras, ya que, en la novela de Julián Ayesta, los obstáculos que la pareja debe salvar antes de poder celebrar su amor son interiorizados por el protagonista y dependen esencialmente de su periplo personal.

No obstante, casi todos los elementos destacados confluyen en la visión del mundo como paraíso, perspectiva que en *Helena o el mar del verano* adquiere una serie de valores correlativos y complementarios. Al inicio, la novela entiende el paraíso como infancia; luego, como amor; y, finalmente, como Edad de Oro. De ahí que la narración presente dos movimientos fundamentales: uno hacia la pérdida del paraíso y el otro hacia su restitución. Así, los dos primeros capítulos de la primera parte —«Almuerzo en el jardín» y «En la playa»— evocan el paraíso de la infancia, y, salvo en el caso de tío Arturo que sirve de enlace entre unos y otros, las fronteras entre el mundo de los adultos —«las Personas Mayores», como se las llama— y el de los niños son infranqueables. Éstos se entretienen con sus juegos e imaginaciones, mientras aquellos (los padres, los tíos y demás personajes) quedan confinados a un segundo plano y son observados por el narrador a cierta distancia. Aunque los dos grupos coinciden en algunos momentos —durante la hora del almuerzo o en la playa, cuando los niños se alían con los hombres para asustar a las mujeres y burlarse de ellas—, ocupan espacios distintos y casi incomunicados. Un aislamiento que queda patente en la escena final del primer capítulo, en la que don José, el cura, cae de la silla, hiriéndose la cabeza, y los niños aprovechan la confusión del momento para esconderse en la vieja tartana, a la que tenían prohibido el acceso. También se alude con frecuencia al sentimiento de incompreensión por parte del narrador frente al extrañísimo mundo, apenas indescifrable, de los mayores.

La inocencia del protagonista, así como su ignorancia de la vida, tienen mucho que ver con la felicidad plena que éste experimenta durante el tiempo estival descrito en los dos primeros capítulos. Cuando desaparece esa candidez, se produce la quiebra que pondrá fin al paraíso de la infancia. Ello ocurre en «Una noche» —tercer capítulo de la primera parte—, al quedar truncada «la gran batalla de Verdún», la guerra de almohadas que todos los veranos tenía lugar en la casa de tía Honorina y tío Arturo, y que enfrentaba a los

niños contra las niñas. Helena —a la que se nombra aquí por primera vez— sorprende a los primos cuando éstos se disponen a entrar en su habitación, pero, en vez de participar en la batalla, como otros años, denuncia a los intrusos y reprende al narrador con «voz extrañísima». Para el protagonista, «en circunstancias normales era una gran traición llamar a las personas mayores para protegerse»; sin embargo, admite que «ya no había entonces circunstancias normales» (11)⁹. La ambigüedad de sus emociones —que no logra definir— hace que experimente una inmensa vergüenza, sentimiento idéntico al de Adán cuando, tras haber probado el fruto prohibido, toma conciencia de su desnudez. La referencia al pasaje bíblico queda explicitada algo más adelante, en el momento en que tía Honorina —representante de la ley de los adultos y de la norma social, a las que hasta ahora habían escapado los niños— los expulsa de la habitación y éstos salen «muy callados, entre sorprendidos y tristes, como Adán y Eva del Paraíso» (12). El narrador todavía no es capaz de poner palabras a lo sucedido pero presiente que «no habría castigos, ni riñas siquiera, y que nunca nadie nos volvería a hablar de aquella expedición, ni las personas mayores, ni tío Arturo, ni Helena tampoco, seguramente...» (12). Es decir, intuye que no habrá más batallas de Verdún, como tampoco tendrá continuidad su propia niñez. En la imaginación del personaje, la expulsión del paraíso de la infancia se convierte en una angustiada escena protagonizada por Helena y él mismo, en la que se encuentran desnudos y solos —de nuevo como Adán y Eva—, abandonados de sus padres y seres queridos. La descripción del paisaje desolado es el correlato de ese desamparo, que en nada se parece al feliz verano de la infancia de los capítulos precedentes:

Pero nunca podré explicarlo bien... Sí, y Helena detrás, llamándome, desnuda, toda llorosa, desde un prado muy oscuro y triste. Y papá y mamá y tío Arturo y tía Honorina y todos asomados a las ventanillas iluminadas de un tren diciéndonos adiós, adiós, a Helena y a mí, que íbamos desnudos por la nieve, todo

⁹ Citaré siempre por la primera edición (Madrid: Ínsula, 1952b) que toman como modelo las ediciones de Madrid: Arión, 1958; Barcelona: Seix Barral, 1974; y Barcelona: Planeta, 1996. La de Sirmio (Barcelona, 1987) introduce un cambio fundamental: la versión de la primera edición de «En el bosque» (capítulo segundo de la tercera parte) es sustituida por «Aventura en el bosque», el cuento que Julián Ayesta publicó en la revista *Garcilaso* (1943). Tras la muerte del autor, se realizan dos ediciones más (la sexta y la séptima), publicadas ambas en la editorial barcelonesa El Acantilado (2000 y 2002), y que repiten sin alteración alguna la de Sirmio (1987).

sin ningún árbol, con un hombre detrás con un látigo y sabíamos que nunca jamás los volveríamos a ver... (12).

La aparición del deseo sexual —todavía confuso en «Una noche»— provoca la crisis que el narrador va a padecer a lo largo de toda la segunda parte. El único capítulo que la compone —«La alegría de Dios»— y que tiene como marco el colegio de los jesuitas donde estudia el joven, representa, frente al verano de la infancia, el invierno de la conciencia y el tránsito doloroso a la vida adulta. La atracción por las fotografías de desnudos de Manassé y los carteles del Carnaval de Río, o las fantasías protagonizadas por mujeres exóticas, confieren un nuevo valor a la desnudez, entrevista en la primera parte como signo de abandono y soledad, y aquí, en cambio, connotada sexualmente. El pecado de la carne provoca el alejamiento de Dios, pero no tanto por las apetencias eróticas del protagonista, como por la ausencia en ellas de todo sentimiento amoroso. Y Dios —se dice en la novela— no es más que amor y amor en sus múltiples manifestaciones. Queda así concretada la presencia de la divinidad, a la que ya se aludía indirectamente en «Una noche» a través de la referencia bíblica de la expulsión del Edén, y que, a partir de este momento, resulta indisociable del proceso que conducirá al joven a la felicidad y permitirá la restitución del paraíso. Por ello, sufrir el abandono de Dios es como estar en «un país oscuro y triste y fangoso y lleno de frío y donde todas las personas eran desconocidas y nos odiaban» (17), imagen casi idéntica a la descrita al final de la primera parte, cuando el narrador cree estar en un prado también «oscuro y triste», además de nevado —es decir, frío—, y es perseguido por un hombre que lleva un látigo —ejemplo de las personas «desconocidas» que «nos odiaban» o metáfora de Yavé enfurecido—. Ambas escenas remiten a la expulsión del paraíso, entendida como privación de Dios —y de amor—, y a la obsesión por el pecado original. Así, el narrador acaba identificándose plenamente con Adán —«se puede pensar como si cada uno de los hombres que han existido y existirán en el mundo fuese Adán y las mujeres Evas» (19)— para, finalmente, ser redimido de sus pecados por la gracia de Dios:

Y entonces el mundo entero cambiaba y se llenaba de felicidad, y era como si un gran cielo azul se extendiese sobre todas las cosas y siempre fuese la mañana de un domingo de sol, un domingo inmenso, eterno, feliz de primavera, que no se puede contar con palabras. Y aquella vez sucedió así. Que sentí el cuer-

po y el alma hinchados de alegría y de un gran sosiego y de un gran amor a todas las cosas (21).

Toda esta segunda parte supone un punto de inflexión en la maduración del protagonista, ya que, finalizada su infancia y superados los temores provocados por esa pérdida, inicia una nueva etapa tan gozosa o más que la primera. Ello es posible porque el joven se reconcilia con Dios —«entonces empezó una gran época de felicidad» (21), dirá— y porque su metamorfosis es aceptada y refrendada por los adultos. Por eso, cuando vuelve a la casa y reencuentra a sus padres y los amigos de éstos, participa por primera vez de manera activa en las conversaciones de los mayores y acepta el coñac con seltz que le ofrece tío Arturo, quien pronuncia las palabras: «Eres ya un hombre» (23). De este modo, y como advierte María Jesús Alamillo (146), se dan las condiciones necesarias para que el protagonista pueda vivir la plenitud del amor con Helena, pues, integra el orden espiritual, al recuperar la fe, y el social, al ingresar en el mundo de los adultos.

A partir de este momento y a lo largo de la tercera parte de la novela —«En verano otra vez»—, el idilio amoroso entre los jóvenes acapara todo el protagonismo. Se trata ahora de describir el paraíso como amor y de señalar las distintas fases de la iniciación sentimental de la pareja. En el primer capítulo de esta última parte —titulado «Una mañana»— se produce el contacto preliminar, torpe e inexperto, entre los dos adolescentes. Helena aparece primero «muy pálida y seria, con cara triste» y no responde a la sonrisa del narrador, que la está esperando en la estación junto al resto de su familia (28). Más tarde, en el coche de tío Arturo, el joven trata de hablar con ella, pero Helena «va muy seria, muy mayor» y a él se le atragantan las palabras (30). Por último, en el chigre donde van a tomar unas sidras, los dos adolescentes se cogen de la mano por debajo de la mesa. La felicidad del protagonista —«Yo estaba feliz, feliz hasta estallar de gozo» (31)— no hace más que intensificarse en el capítulo segundo —«En el bosque»—, cuando la pareja sale a cazar mariposas y, con sus juegos, empieza a adentrarse en los misterios del amor. La comunión entre los enamorados y la naturaleza radiante acentúa la ambientación bucólica de este capítulo, que llega a su máximo apogeo cuando el narrador recuerda algunos versos de las *Églogas* de Virgilio, cuyo contenido está en consonancia con la belleza del paisaje y la sensación de dicha que el joven experimenta. En este contexto, se producen los primeros y todavía indecisos escauceos amoro-

sos: «Tanto me cargó [el silencio de Helena] que sujetándola los brazos contra el suelo empecé a besarla. Al quinto beso se me escapó viva y bajó gritando hacia el valle y los campos de amapolas» (36).

La relación entre los jóvenes llega a su cenit en «Tarde y crepúsculo», último capítulo de la novela, ya que la plenitud sentimental vivida por los protagonistas permite el tránsito del paraíso como amor al paraíso como Edad de Oro. El narrador y Helena abandonan, entonces, los últimos temores infantiles —el «bosque de eucaliptus negros y azulados» (37), que les causa tanto temor—, y se adentran, gozosos, en la naturaleza (los prados, las grutas, las peñas, el agua del mar, etc.) que les es propicia. En este marco fuertemente idealizado pueden llevar a cabo el rito amoroso —«era un rito secreto, secretísimo, como una especie de pecado» (38)— y, si su inocencia les impide entender todos sus mecanismos, el amor será consumado a través de la ensoñación del protagonista. Las ruinas romanas que se esconden en las peñas, y que inevitablemente recuerdan el santuario dedicado a las ninfas en *Dafnis y Cloe*, excita la imaginación del joven, quien ve a Helena como hija adoptiva del anciano Aristóteles y transformada en una hermosa pastora. De este modo, los dos enamorados se unen bajo el signo de Afrodita y gozan «en silencio de lo que en silencio debe gozarse» (41). El episodio, que, como apunta Medardo Fraile, remeda «los recuerdos grecolatinos del Colegio» y recurre en su relato a los «anacronismos, hipérbatos y helenismos sintácticos» (9-10), tiene lugar en la soñada Edad Antigua o Aurora del mundo. La desnudez de los jóvenes —símbolo de abandono en la primera parte y de deseo sexual en la segunda— funciona aquí como metáfora de la pureza de sus sentimientos y los emplaza en esta especie de Edén bíblico, mucho antes de producirse el pecado original y ser éste castigado. Porque, si bien la escena parece exaltar el paganismo helénico, sigue estando asistida por la presencia de Dios, aunque ésta asuma la forma de Afrodita. Se trata del Dios-Amor reconocido por el protagonista en la segunda parte, cuya magnanimidad se expresa a través de todos los hombres y cada uno de los elementos de la naturaleza. Esta suerte de panteísmo utópico está muy presente en la tradición de las narraciones bucólicas y los idilios amorosos en los que, en gran medida, se inspira este último capítulo, y permite leer el episodio como una vuelta a los orígenes, a la infancia del mundo, y, sobre todo, al paraíso en la tierra que los dos jóvenes refundan desde el idealismo cristiano. Al final de la novela, emprenden el camino de vuelta a casa, «muertos de plenitud, de gozo, de felici-

dad desconocida e insufrible, muertos de amor, locos de amor» (42), convertidos ya en la pareja primigenia y fundacional¹⁰. Y así, gracias al sentimiento inocente y puro de los adolescentes, se cierra el círculo iniciado en la primera parte, reuniendo en uno solo los paraísos de la infancia, el amor y la Edad de Oro:

No hablamos más. Íbamos juntos, solos, entre el silencio del crepúsculo. Íbamos solos entre el silencio del mundo. Solos entre el silencio del tiempo. Solos para siempre. Juntos y solos, andando juntos y solos entre el silencio del mundo y del mar y del mundo, andando andando. Y todo era como un gran arco y nosotros lo íbamos pasando y al otro lado estaba nuestro mundo y nuestro tiempo y nuestro sol y nuestra luz y nuestra noche y estrellas y montes y pájaros y siempre... (42).

Todas las características mencionadas sitúan la obra de Julián Ayesta en la órbita del garcilasismo narrativo. Con la excepción de los primeros relatos —de evidente intencionalidad política—, todos los demás escogen sus temas de la vida diaria, preferentemente de las escenas cotidianas y a la vez inaugurales de los años infantiles. Construidos a menudo como textos de rememoración, quieren desvelar la poesía y belleza contenidas en el mundo referido, en un intento por arrancar de las garras del tiempo los felices momentos pasados. Con este objetivo, la narración se impregna de intimismo religioso y neoplatonismo, y somete la realidad al ideal cristiano que de ésta tiene el autor. Para ello, Ayesta se sirve de la modulación lírica al situar en el centro del relato la conciencia subjetiva de un yo que hace inoperantes —por inútiles— los hilos de la trama, cuyo desarrollo se paraliza y es sustituido por un buscado estatismo¹¹. La celebrada *Helena o el mar del verano* puede leerse como la culminación de dicho empeño.

OBRAS CITADAS

Alamillo, María Jesús. *Julián Ayesta: entre el falangismo crítico y la evasión lírica (1939-1956)*, Trabajo de investigación de Tercer Ciclo. Departamento de Filología Española, DAB, 2002.

Ayesta, Julián. «Entrevista con el desaliento». *Juventud* 35 (17 diciembre 1942): 1 y 3.
— «1935, 1937, 1942... y así, probablemente, hasta el final de los siglos». *Juventud* 36 (24 diciembre 1942): 5.

¹⁰ Nótese que la plenitud experimentada es sobre todo de orden espiritual, al quedar el erotismo confinado a los sueños del protagonista.

¹¹ Me ocupo con detalle de la dimensión lírica de la novela en Casas (en prensa).

- «Simplemente así. Comedia trágica, en cuatro actos». *Cisneros* 1 (1943): 85-94.
- «El tímido Serafín. Comedia o tragedia según para quien». *Cisneros* 4 (1943): 153-168.
- «La República. Memorias de un joven burgués». *Haz* 2 (marzo 1943): 13-14 y 54.
- «Carta de Bruselas». *Juventud* 57 (20 mayo 1943): 4.
- «Aventura en el bosque». *Garcilaso* 2 (junio 1943): s. p.
- «La juerga». *Juventud* 72 (2 septiembre 1943): 5.
- «Alejandro en Atenas». *Juventud* 3, II época (2 noviembre 1943): 4.
- «La música». *Garcilaso* 10 (febrero 1944): s. p.
- «La carta del Atlántico». *Haz* 12 (abril 1944): 40-41.
- «La soledad». *Garcilaso* 16 (agosto 1944): s. p.
- «Improntu para Masoliver». *Garcilaso* 18 (octubre 1944): s. p.
- «No puedo explicarlo». *Destino* 381 (4 noviembre 1944): 16.
- «¡Oh fresas de mayo!». *Fantasia* 25 (26 agosto 1945): 46-50.
- «Las de "Los Geranios"». *Garcilaso* 32 (diciembre 1945): s. p.
- «La noche». *Destino*, 483 (19 octubre 1946), 15 y 16.
- «Almuerzo en el jardín». *Acanto* 2 (febrero 1947): s. p.
- «El concierto». *Alfárez* 3 (30 abril 1947): s. p.
- «La alegría de Dios». *Finisterre* 112 (mayo 1948): 71-89.
- «De una carta al editor». *Ínsula* 77 (15 mayo 1952a): 10-11.
- *Helena o el mar del verano*. Madrid: Ínsula, 1952b (1ª ed.). Madrid: Arión, 1958 (2ª ed.). Barcelona: Seix Barral, 1974 (3ª ed.). Barcelona: Sirmio, 1987 (4ª ed.). Barcelona: Planeta, 1996 (5ª ed.). Barcelona: El Acantilado, 2000 (6ª ed.). Barcelona: El Acantilado, 2002 (7ª ed.).
- «El abrigo». *Arriba* (20 noviembre 1955): 17.
- *Cuentos*. Valencia: Pre-Textos, 2001. 9-129.
- Cano, José Luis. *De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Ínsula, 1955.
- Casas, Ana. «*Helena o el mar del verano* y la novela lírica». Barcelona: Crítica (en prensa).
- Castillo, David. «Siempre Helena». *Quimera* 81 (1988): 66.
- Fraile, Medardo. «Introducción», en Julián Ayesta. *Tarde y crepúsculo*. Madrid: Diptongo, 1993. 5-10.
- Freedman, Ralph. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Wolf*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975, I. De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944*. Madrid: Cátedra, 1992.
- González, Ángel et al. (eds.). *Antología del Alba*. Madrid: Universidad Complutense, 1943.
- Gracia Noriega, José Ignacio. «La vuelta de Julián Ayesta». *La Nueva España* (2 febrero 1988): 24.
- Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004. 349-377.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Isern, Joan Josep. «Julián Ayesta, o de quan ens visita l'àngel». *Avui. Suplement Cultura* (3 mayo 2001): XIII.
- Navas Ocaña, María Isabel. *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta: el grupo de Escorial y la «Juventud creadora»*. Almería: Universidad de Almería, 1995.
- Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, vol. III. Madrid: Gredos, 1971.
- Obiols, María José. «En Estado de Gracia. Se recupera la única novela de Julián Ayesta, que publicó en 1952». *El País. Babelia* (3 junio 2000): 6.
- Pau, Antonio. «Julián Ayesta. El resplandor de la prosa», en Julián Ayesta. *Cuentos*. Valencia: Pre-Textos, 2001. 9-129.

- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005.
- S. f. «*Helena o el mar del verano*». *ABC literario* (2 enero 1988): XIV.
- Soldevila, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I. Madrid: Cátedra, 2001.
- Valverde, José María. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Valls, Fernando. «La literatura en lengua española», en Martín de Riquer y José María Valverde (eds.). *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Planeta, 1986.
- Villanueva, Darío. *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1983.
- Wahnón, Sultana. *La estética literaria de la posguerra del fascismo a la vanguardia*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.