

LA TEORÍA DE LA NOVELA DE FRANCISCO AYALA

Darío VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela

Sin menoscabo de su reconocida personalidad como narrador, Francisco Ayala es una de las figuras imprescindibles de nuestra teoría de la novela, que tuvo, a la sombra perenne de Cervantes, una primera aportación moderna de relevancia con las *Ideas sobre la novela* de José Ortega y Gasset, cuya influencia intelectual siempre ha reconocido el escritor granadino¹.

Rosario Hiriart² fue quien se adelantó a subrayar este sutil maridaje ayaliano entre teoría y creación, sobre el que luego insistirían destacados estudiosos como, entre otros, Alberto Álvarez Sanagustín, Carmen Bobes Naves, Blas Matamoro o Ricardo Senabre³. David Viñas, por su parte, publicaba en 2003 un libro sobre los fundamentos hermenéuticos de la teoría literaria ayaliana en una línea, la fenomenológica, muy próxima a la que yo mismo vengo cultivando desde 1991⁴. El aspecto más conocido de esta faceta del escritor es, lógicamente, el que se refiere a la teoría de la novela, asunto central de sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* publicadas en 1970⁵, pero asimismo abordado en otros ensayos anteriores y posteriores. En efecto, Francisco

¹ Véase “Ortega y Gasset, crítico literario” y “Ortega y Gasset: su imagen, su estilo” en AYALA, Francisco (1989), *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 515-548.

² *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Eliseo Torres, 1972. Véase también de la misma autora *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

³ A. Álvarez Sanagustín, “Teoría narrativa y fabulación en Francisco Ayala”; C. Bobes Naves, “Teorías sobre la novela en Francisco Ayala”; B. Matamoro, “Francisco Ayala y la teoría de la novela”; R. Senabre, “Teoría y práctica de la novela en Francisco Ayala”. En SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio [compiladores] (1992), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Granada, Diputación provincial, págs. 187-198, 23-38, 199-205 y 391-403, respectivamente. Véase también VÁZQUEZ MEDEL, Miguel Ángel, y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio [compiladores] (2004), *El tiempo y yo. Encuentro con Francisco Ayala y su obra*, Sevilla, Alfar.

⁴ VIÑAS PIQUER, David (2003), *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Sevilla, Fundación Francisco Ayala/Alfar.

⁵ Madrid, Taurus, 1970, 78 págs.

Ayala, luego de sus trabajos “El arte de novelar y el oficio de novelista” (1955) y “Nueva divagación sobre la novela” (1967), continuó haciendo a lo largo de los años ochenta no menos de siete aportaciones más sobre lo que en el título de una de ellas denominaba “Perspectivas de la novela, o El cuento de nunca acabar”⁶.

En cuatro ocasiones anteriores, entre 1991 y el año del centenario del escritor granadino, tuve ya la oportunidad de presentar, por tres veces en Granada y la cuarta en los Estados Unidos, sendas ponencias acerca de la teoría literaria de Francisco Ayala. Se me proporciona ahora la magnífica oportunidad de cerrar este ciclo de investigaciones ayalianas en el II Seminario sobre “Pensamiento literario español del Siglo XX” organizado por la Universidad de Zaragoza.

En una de aquellas ocasiones a las que antes me refería, el simposio granadino de noviembre de 1991 sobre el Francisco Ayala teórico y crítico literario, aludía yo a una circunstancia personal que confío no sea impertinente mencionar también ahora. Cuando, allá por la primavera de 1970, nuestro escritor publicó en un modesto cuaderno de la editorial Taurus sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* me encontraba yo a punto de terminar mis estudios filológicos, y de decidir un posible tema para la tesis de licenciatura cuya preparación me proponía empezar ya. Aquel aporte no dejó de influir decisivamente en mi elección, que se inclinó hacia el estudio de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, novela de relevante estructura que Ayala me hizo comprender mejor. Su propuesta teórica me abrió los ojos ante las complejidades de la narración en una línea de lo que por aquellos mismos años se estaba configurando como una nueva disciplina en el seno de la semiología literaria, la *narratología*. Pero Ayala lo hacía al margen de cualquier escolasticismo de escuela, y en aquellas *Reflexiones* tuyas había algo más que, después de las investigaciones narratológicas de los años setenta y ochenta, iba a influir considerablemente en mi ciclo de trabajos inmediatamente posterior.

Desde las primeras páginas de su opúsculo de 1970, Francisco Ayala plantea la gran cuestión de las relaciones entre la ficción literaria «y los elementos de realidad que entran a constituir la y que jamás pueden dejar de hallarse presentes en ella, dado que, compuesta como está de palabras y frases, éstas apuntan siempre hacia contenidos pertenecientes a la experiencia viva del hombre en su historia»⁷. La referencia inexcusable para todas sus argumentaciones es el Cervantes de *El Quijote*, y así, de modo totalmente cervantino, Ayala considera que en aquella dificultosa relación entre lo ficticio y lo real es determinante la calidad artística de la estructura verbal creada por el

⁶ Todos los textos mencionados en AYALA, Francisco (1990), *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza Editorial.

⁷ *Op. cit.*, págs. 12 y 13.

escritor. Para él, «lo que hace de un texto obra de arte literaria [...] es que la proyección imaginativa de su contenido haya dado lugar a una configuración de lenguaje donde el valor estético queda incorporado»⁸.

Este planteamiento narratológico *avant la lettre* (o casi, pues Todorov ya había acuñado el rubro de la disciplina pocos años antes, en 1966) encuentra su fundamento en la consideración de todo relato como un acto de comunicación para el que son imprescindibles tanto quien narra como su destinatario. En torno al primero se concreta la problemática fundamental de todo acto narrativo, la de la visión y la de la voz. Pero, como Ayala reitera una y otra vez, «la obra de arte literaria absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura»⁹. Esto es lo mismo que afirmar que «el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido»¹⁰. Pero no menor importancia tiene el lector, que también pertenece a ese mismo diseño básico. Por otra parte, cuando Ayala afirma que «la obra de arte literaria supone y reclama un lector adecuado»¹¹ está apuntado en la misma dirección de la Estética de la recepción alemana y los cultivadores anglosajones del “Reader-response criticism”¹². No era mal programa el que desde su magisterio en los Estados Unidos Francisco Ayala ofrecía a sus jóvenes lectores españoles de entonces: la narratología, la crítica de la lectura y la problemática de la ficcionalidad y el realismo.

Esto último tendría una relevancia especial para mí, como una expresión contemporánea de la vigencia que seguía teniendo la teoría de la novela de Cervantes, magistralmente estudiada por Edward C. Riley¹³. Ayala explica la relación de los lectores reales con el texto de ficción en términos sumamente esclarecedores. Se trata de aceptar una convención propuesta por el escritor a través de una estructura formal del texto cuidadosamente elaborada gracias a la cual –son sus propias palabras– «fingimos creer en su realidad mimética»¹⁴. En esto, y no en otra cosa, consiste el gran logro del realismo.

Pasados los años, la publicación en 1992 de mi libro *Teorías del realismo literario*, pronto traducido al inglés, me proporcionaría una de las más grandes satisfacciones intelectuales que he tenido. Francisco Ayala escribía un artículo de prensa sobre “Realidad de la literatura” (*El País*, 7 de octubre de 1992) al hilo de lo que eran mis propias investigaciones al respecto, manifestando un elevado nivel de coincidencia

⁸ *Ibíd.*, pág. 17.

⁹ *Ibíd.*, pág. 24.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 27.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 33.

¹² Sirva de referencia a este respecto TOMPKINS, Jane P. Tompkins [compiladora] (1980), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.

¹³ RILEY, Edward C. (1962), *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 34.

entre ambos que el maestro, muy generosamente, expuso de nuevo en un demorado artículo-reseña al final del mismo año¹⁵. Yo también había llegado a la conclusión de que el realismo, lejos de ser una escuela específica en determinados momentos de la historia de la literatura, pertenece a la entraña sustancial del fenómeno literario en cualquier lengua y tiempo, y estaba persuadido de que quizá no haya un lenguaje o, incluso, una “realidad realista” pero lo que si existe universalmente es una lectura intencionalmente realista¹⁶. Comparto también otra de sus ideas al respecto, la de que nuestra sociedad contemporánea, mediante los poderosos medios de comunicación que posee y con distintas manipulaciones de esa facultad humana congénita que es la narración, parece «fomentar una confusión mental que difumine los límites entre lo que es ficción y la realidad práctica de cada día»¹⁷.

El tema del realismo era, efectivamente, muy suyo, incluso desde antes de que lo vinculara al meollo de sus reflexiones sobre la estructura narrativa, pues ya en 1960 había incluido en su primer libro de crítica literaria aparecido en España un clarividente estudio titulado “Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós”¹⁸.

A mi modo de ver, la narratología de Francisco Ayala se centra en la problemática de aquel «casamiento» entre la mentira de la fábula y «el entendimiento de los que las leyeren» a la que se refiere el canónigo cervantino en el capítulo XLVII de la primera parte de *El Quijote*. En definitiva, todo relato literario es una estructura formal sutilmente configurada para que la enunciación narrativa de un mundo ficticio resulte creíble para un lector al que compete, por otra parte, una cooperación activa con el texto para el logro de su cabal plenitud ontológica.

El principio fenomenológico de la experiencia en la que se basa todo conocimiento, formulado por Husserl en el párrafo vigésimocuarto de sus *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*¹⁹ –traducidas al español en 1943, y en el exilio mexicano, por José Gaos y al francés por Paul Ricoeur siete años después– viene a justificar una simple evidencia: que la realidad de la literatura se fundamenta en nuestra aproximación a ella como lectores, lo que en el caso concreto de Francisco Ayala se complementa con las perspectivas del novelista, del narrador, del crítico literario y del catedrático que en las aulas universitarias ha tenido que contrastar con otros sus lecturas y sus propias creaciones.

¹⁵ AYALA, Francisco (diciembre de 1992), “El realismo literario”, *Saber/Leer*, núm. 60, págs. 1 y 2.

¹⁶ VILLANUEVA, Darío (2004), *Teorías del realismo literario*, segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva, pág. 204. La primera edición es de Madrid, Espasa-Calpe/Instituto de España, 1992.

¹⁷ AYALA, Francisco (1992), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 152.

¹⁸ AYALA, Francisco (1960), *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)*, Madrid, Taurus, págs. 171-203.

¹⁹ México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pág. 58.

Nada extraño, pues, que una de las recopilaciones de sus trabajos teórico-críticos lleve este título que tan bien se compadece con lo que acabamos de decir: *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*²⁰. Y que en su “Presentación”, don Francisco justifique el libro como un intento de reunir algunos estudios dedicados a dilucidar cuestiones generales referentes a la literatura que habían ido saliéndole al paso a lo largo –nos dice literalmente– de «mi experiencia de hombre de letras», que lo es por partida doble: experiencia de novelista y experiencia de profesor.

La actitud fenomenológica en lo que a la teoría y a la praxis literaria se refiere se manifiesta en Ayala a través de un consistente realismo. Y no me refiero tan solo al interés por él mostrado hacia problema tan sugerente y complejo como el de la mimesis en literatura, sino a otras manifestaciones muy significativas como la de que el título de la revista que Ayala funda en Buenos Aires allá por 1947 sea justamente *Realidad*, pues, según el propio escritor, «ello da una indicación acerca de lo que se proponía ser: una aproximación directa a los hechos»²¹. Inmediatamente se nos viene a la memoria el lema husserliano «Zu den sachen selbst», «a las cosas mismas»; mas, como también ocurre en la filosofía del maestro alemán, Ayala añade que él y Lorenzo Luzurriaga, creadores de *Realidad*, compensaron la decidida atención a lo factual que su título prometía con un subtítulo, *Revista de ideas*, que indicaba desde ya que éstas no quedan por completo al margen de lo real empírico.

Volviendo al fundamento epistemológico de la actividad teórico-crítica de Francisco Ayala, a la hora de exponer una refutación de la estética literaria fenomenológica basándose en el énfasis que ésta pone en la capacidad donadora de sentido que se le atribuye al destinatario, es hasta cierto punto comprensible afirmar que de ello se sigue «la entelequia de un lector sin texto»²². Mas cabe también darle por completo la vuelta al argumento, esgrimando la aporía de un texto ontológicamente realizado en plenitud sin ser leído. ¿De qué hablamos cuando lo hacemos sobre una obra que no hemos leído? ¿Se puede, en definitiva, tratar de los textos literarios de otra forma que no sea desde la experiencia de la lectura?

La respuesta que a semejante pregunta viene invariablemente dando Francisco Ayala es, por supuesto, negativa, y siempre desde una independencia de criterio y desde la falta de adscripción a ninguna escuela concreta que lo caracteriza. En este orden, Ayala me parece un ejemplo notable de convergencia no mimética con grandes líneas de pensamiento cosmopolita por parte de un intelectual hispano que también en esto prolonga la impronta orteguiana. Ya en “Nueva divagación sobre la novela”, que es de

²⁰ Barcelona, Editorial Crítica, 1984.

²¹ R. Hiriart, *Conversaciones con Francisco Ayala*, cit., pág. 28.

²² GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, pág. 213.

1967, nuestro escritor se sitúa en las antípodas del «platonismo latente» con que Carmen Bobes Naves²³ suele identificar a los contradictores de la estética de la recepción, y nos recuerda que «toda obra humana ha de tener un destinatario a quien comunicarle su sentido, y en la obra de arte, este sentido, que es trascendental, aparece incorporado dentro de una forma constituida para preservarlo en función de aquel destinatario. Ningún producto humano, ni siquiera la obra de arte cuyo sentido es, no pragmático, sino gratuito y de remoto alcance, puede ser una operación en el vacío»²⁴.

La rotundidad con que Ayala expresa estas ideas llama poderosamente nuestra atención. Es como si en él la experiencia del lector se sobrepusiese a la del escritor, que asimismo le pertenece y desde la que se tiende usualmente a sobrevalorar la creación literaria como hecho psicológico, como el producto de una actividad subjetiva que se funde indeleblemente con la persona del creador. Contra el psicologismo reaccionó, precisamente, la fenomenología husserliana, consistente, en cuanto método, en la actualización moderna de la “epojé” de los escépticos y de la duda cartesiana, que gracias a la suspensión de todo juicio previo permite atenerse a lo dado, describiéndolo tal y como se presenta. No hay, pues, contenidos de conciencia puros, sino fundamentalmente fenómenos. Y ya hemos aducido argumentos congruentes con similares concepciones al recordar, por ejemplo, el sentido del título y de la orientación dada por Ayala a la revista bonaerense *Realidad*.

Otro ensayo del máximo interés a estos efectos, en el que se percibe por lo demás la vocación sociológica de Ayala, es el titulado “Para quién escribimos nosotros” (1948), nacido de una circunstancia dramática muy especial, la diáspora española de 1939. Para lo que ahora nos interesa, es de destacar cómo la experiencia histórica del escritor exiliado le sirve para formular una ley rigurosamente fenomenológica, y por ello anti-idealista (o antiplatónica): «El ejercicio literario se desenvuelve dentro de un juego de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario; según quién éste sea, así se configurará el mensaje, pues la relación entre escritor y lector constituye el sentido de cualquier actividad literaria, al determinar su forma»²⁵. Poco después, en “El escritor de lengua española” (1952), Francisco Ayala vuelve sobre lo mismo: «Se escribe para alguien, siempre. El escribir implica la existencia de destinatario»²⁶. Si por aquellos mismos años Maurice Blanchot formulaba una aserción que con justicia fue tomada como *boutade* –«Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas. Quelque chose qui n'est pas encore écrit»²⁷– ideas no muy alejadas de las suyas cobra-

²³ BOBES NAVES, María del Carmen (1985), “La Regenta desde la estética de la recepción”, *Letras de Deusto*, 32, pág. 82.

²⁴ *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, cit., pág. 142.

²⁵ *Ibid.*, págs. 181-182.

²⁶ *Ibid.*, pág. 207.

²⁷ BLANCHOT, Maurice (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, pág. 256.

ban en nuestro Ayala toda la fuerza de lo vivido. La autenticidad de la experiencia literaria.

Así, cuando Rosario Hiriart²⁸ le pregunta por las dificultades mayores que encontró para su creación narrativa en cuanto escritor exiliado, Ayala responde que en principio ninguna derivada de su condición de tal, pues «yo nunca he escrito pensando en el efecto inmediato, en el sitio donde se va a publicar; he escrito pensando en el lector ideal».

Este marcado interés de Francisco Ayala por el destinatario como factor imprescindible da lugar, en su ensayo sobre la estructura narrativa que es –no lo olvidemos– de 1970, a formulaciones muy similares a algunas que alcanzarían posteriormente gran resonancia. Pienso, concretamente, en conceptos como el del *Implizite Leser* (1972) de Wolfgang Iser, preconfigurado en cierto modo por Wayne C. Booth en la parte tercera de su libro de 1961 *The Rhetoric of Fiction*, y ya denominado de esa forma, “implied reader”, en *Rhetoric of Irony* trece años después. No existe ninguna diferencia sustancial, desde el punto de vista teórico, entre el *Lector implícito* del investigador de Constanza –al que se le puede encontrar otro precedente en el “mock reader” de Walter Gibson (1950) y atribuirle conspicuos herederos como el “informed reader” de Stanley E. Fish (1970), el “interdierte láser” de Erwin Wolf (1971) e, incluso, el “Lettore Modello” del propio Umberto Eco (1979)– y lo que Francisco Ayala denomina “Lector ficcionalizado”, cuya posición dentro del texto analiza en un revelador capítulo, del que procede esta cita: «el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. *El lector a quien una novela o poema se dirigen pertenece a su estructura básica, no menos que el autor que le habla, y está también incluido dentro de su marco*»²⁹.

Este postulado de partida, tan claramente expuesto por Francisco Ayala, representa con justeza el paso de la fenomenología de la lectura a la inmanencia del texto, salto cuestionado por quienes quieren oponer la Estética de la recepción y el formalismo, ignorando que los jóvenes del Círculo lingüístico de Moscú encontraron fuente inagotable de inspiración en las *Logische Untersuchungen* y, en general, en el pensamiento todo de Husserl, dado a conocer entre ellos por un discípulo del filósofo, Gustav Špet, que allí profesaba.

Frente a la vaguedad con que algunos de los teóricos últimamente mencionados resuelven la conexión entre ese lector inscrito o implícito y el empírico o real, las ideas de Ayala, firmemente ancladas en su múltiple experiencia literaria, me parecen de una

²⁸ *Conversaciones con Francisco Ayala*, cit., págs. 29-30.

²⁹ *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, cit., pág. 24. Subrayado mío.

claridad meridiana. Nuestro escritor reconoce, así, que todo poeta cuando concibe una obra de imaginación está desde un principio anticipando un destinatario para ella. Propone calificarlo como “lector ideal”, y explica que el texto es organizado con referencia a él al mismo tiempo que lo incluye como una creación más del acto poético mismo. Añade Ayala: «Y nosotros, los lectores reales, cuando pasamos la vista por las líneas del poema adoptamos el papel de Lector, aceptando con ello la convención propuesta por el poeta: fingimos creer en su realidad mimética. Mientras el acto de leer dura, somos uno con el personaje-lector, o el “lector amigo” en quien el autor confía sus fingidos amores y dolores, o a quien narra los supuestos acontecimientos de su fantasía creadora. El papel de ese personaje imaginario que es el Lector nos ofrece el acceso para ingresar en el recinto de la ficción poética y sumergirnos en su atmósfera»³⁰.

Es de notar la precisión de su fraseología: Francisco Ayala habla ya en 1970 del *acto de leer*, cuando *Der Akt des Lesens* de Wolfgang Iser se publicó en alemán en 1976, dos años antes que en inglés. Pero también quisiera reparar, desde esta misma perspectiva, en los dos siguientes párrafos de otro de sus ensayos, “Presencia y ausencia del autor en la obra” (1978).

En el primero de ellos leemos: «Toda obra literaria clama por el lector, y de él depende. En los anaqueles de la biblioteca, el libro aguarda que alguien venga a abrirlo. Con su perfecta armonía, es sin embargo un instrumento de mediación entre dos conciencias humanas; un artefacto, fruto del humano ingenio y destinado a que lo manejen, a que lo pongan a funcionar, hombres vivientes»³¹.

Y en el segundo, el escritor comienza haciendo una corrección, que luego comentaremos, a la terminología previamente empleada por él mismo: «La obra de arte literaria (aunque lo mismo cabe afirmar de un cuadro, de una sinfonía, de una escultura; pero ahora estamos ciñéndonos a la literatura) es un objeto –un “artefacto”, decía antes–, un texto, en fin, cuya organización posee la virtud de suscitar en sus eventuales lectores emociones y representaciones imaginativas de calidad estética que de alguna manera responden las experimentadas y concitadas por el escritor en su momento creativo. Y quiero subrayar este punto: que es la técnica empleada por éste lo que preserva esa virtualidad garantizando la posible respuesta del lector»³².

Me he demorado en estas líneas porque en ellas encuentro una clara convergencia conceptual y terminológica con las teorías literarias de una doble tradición eslava, la formalista y la fenomenológica, fundamental para el desarrollo de nuestras disciplinas en el siglo XX.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 25.

³¹ *Ibíd.*, pág. 50.

³² *Ibíd.*, pág. 57.

Francisco Ayala, en el segundo de los párrafos de su ensayo “Presencia y ausencia del autor en la obra” que seguimos relejendo, utiliza la expresión *la obra de arte literaria* que es trasunto literal del título del primer libro teórico del polaco Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931), ambicioso intento de aplicar la filosofía de su maestro en Göttinga y Friburgo a nuestro campo para resolver fenomenológicamente una cuestión fundamental: la de la ontología de la obra de arte literaria. Recordemos, como dato puramente incidental que puede iluminar, no obstante, el perfil académico del joven Ayala, su estancia en la Universidad de Berlín en años inmediatamente posteriores al final del discipulaje directo de Ingarden con Husserl, que concluye hacia 1928³³.

Aunque en las memorias del autor, *Recuerdos y olvidos*, nada hay de referencia directa a contactos o influencias husserlianas en Alemania o España, de lo que sí nos ha dejado testimonio Francisco Ayala es de la huella decisiva que en él y en todos o casi todos los intelectuales españoles de su misma o parecida edad ejerció la cultura académica germana, pues el escritor granadino llega a comparar ante Rosario Hiriart³⁴ su estancia en Berlín con lo que en el Renacimiento hubiese sido un viaje a Italia. De todo ello dejó asimismo cumplida constancia en el prólogo especial escrito por él para la traducción alemana de su ensayo *España a la fecha*.

Volvamos a Roman Ingarden, el discípulo de Husserl que llevó su pensamiento a nuestro campo. Para el fenomenólogo polaco la obra de arte literaria tiene su origen en actos creativos de la conciencia intencional por parte del autor. Su base óptica reside en una fundamentación física –ya sea el pergamino, el papel impreso o, hoy en día, el disco informático– que permite su existencia prolongada a través del tiempo, y su estructura interna es pluriestratificada, en la que operan un estrato de sonidos y formaciones verbales, otro de unidades semánticas, un tercero de las objetividades representadas, correlatos intencionales de las frases, y, por último, un estrato de los aspectos esquematizados bajo los que esas objetividades aparecen. La intención artística crea una sólida trabazón entre todos ellos, justificando así la armonía polifónica de la obra.

Pero ésta deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues es la suya una entidad fundamentalmente esquemática. La actualización activa de la misma por parte del lector subsana esas “lagunas de indeterminación” o elementos latentes, y si es realizada con una actitud estética positiva convierte el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno.

Ingarden completa su aportación fenomenológica con un segundo tratado, aparecido en polaco en 1937 y traducido con notable retraso al alemán y el inglés, que

³³ AYALA, Francisco (1988), *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 159 y siguientes.

³⁴ *Conversaciones con Francisco Ayala*, cit., pág. 23.

equivale a una verdadera epistemología de la obra de arte literaria, centrada en el estudio de cuáles son los caminos por los que accedemos a su conocimiento y aprehensión: *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks*.

No hay, pues, ruptura ni contradicción posibles entre la consideración de la Literatura desde la perspectiva del mensaje en sí y desde su acogida o recepción. El texto mantiene su existencia latente a la espera de que su destinatario, mediante el acto de leerlo, lo convierta en un objeto estético en plenitud. Pero aunque esta última perspectiva sea inexcusablemente la de todos nosotros, pues no de otro modo o desde otro ángulo o posición podemos acceder a la aprehensión de la obra de arte literaria, lo cierto es que en un principio fue el verbo, por mucho que demore su llegada al lector. Quizás por ello podamos encontrar precisamente en la múltiple experiencia literaria de Francisco Ayala la más armoniosa fuente autóctona de lo que en nuestra tradición teórica representa una verdadera fenomenología de la Literatura.

Mas dada la fecunda dualidad entre la reflexión crítica y la creación literaria que caracteriza a Francisco Ayala, no quedaría completa mi exposición sin apuntar al menos algunas calas que ejemplifiquen la plasmación narrativa que nuestro escritor ha dado a algunas de sus ideas teóricas más certeras y vigentes.

En efecto, si todo texto literario, tanto novelesco como lírico, dramático o, incluso, ensayístico, es impensable sin una apelación implícita y explícita a su receptor, pues su mero carácter de comunicación lingüística así lo determina como complemento a la existencia correlativa de un emisor, no cabe duda sin embargo de que tal estructura puede ser mucho más patente y rica en matices cuando el escritor, como es el caso de Francisco Ayala, hace de ello uno de los ejes centrales de su estética.

En este sentido, no es gratuito el empleo de la primera persona narrativa para la modalización de sus dos novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. El yo narrador objetiva de modo cierto e inconfundible la instancia de la enunciación novelesca, y suele llevar emparejada la correlativa presencia de uno o varios narratarios.

Siempre me pareció un gran hallazgo por parte de Ayala la elección, precisamente, de un lector, de un individuo estático cuya relación con la realidad se produce a través de los textos, para pergeñar la crónica del derrumbamiento de la dictadura encarnada por Simón Bocanegra. El primer capítulo de la novela destaca convenientemente la «tradición doméstica de lector y escritor» de quien piensa ya en los destinatarios futuros de su libro, útil –nos dice– como «admonición a las generaciones venideras y de permanente guía a este pueblo degenerado que alguna vez

debería recuperar su antigua dignidad, humillada hoy por nuestras propias culpas, pero no definitivamente perdida»³⁵.

Realmente, el discurso de *Muertes de perro* narra un proceso de lectura, un ejercicio hermenéutico que tiene como sujeto a Pinedito y como objeto, las múltiples fuentes escritas de la historia de «una pequeña república medio dormida en la selva americana»³⁶, documentos de varia lección que él lee, extracta, transcribe, manipula y, sobre todo, interpreta. Y desde esta atalaya privilegiada, Pinedo no renuncia, como así ocurre por ejemplo al principio del capítulo XXIII, a dirigirse al «avisado y discreto lector» para el que escribe. Ni duda en equiparar su juego con el de la novela policíaca. Ya en el capítulo XVIII se ufana de poder comportarse «como un detective que se reserva ciertos datos para sorprender al lector»³⁷, idea que retoma más adelante, en la primera página del capítulo XXVI: «Si me propusiera yo escribir esa novela de misterio desplegaría toda una serie de hipótesis ingeniosas, como posibles soluciones alternativas, antes de resolverme a ofrecer la verdadera a la voracidad del curioso lector»³⁸.

El fondo del vaso, por su parte, nace cervantinamente de la voluntad que un lector de *Muertes de perro*, José Lino Ruiz, tiene de refutar este texto, al que califica de «panfleto infame», para defender «la maltratada verdad histórica» y la memoria del Presidente Bocanegra ante los «lectores avezados» a los que apostrofa ya desde su primer capítulo. José Lino denuncia, además, aquella característica de Pinedito como lector y redactor de un libro de historia: «Podrán ser ciertos los datos que contiene, pero sus valoraciones –por lo demás, casi siempre implícitas– resultan de todo punto falaces»³⁹.

En la segunda parte de *El fondo del vaso*, articulada según un procedimiento caro al escritor Francisco Ayala, lo que se nos ofrece es la construcción –más que reconstrucción– del caso de Junior Rodríguez «a través de algunos recortes del diario capitalino *El Comercio*», en polémica con el de la competencia, *El Tiempo*, y por la propia naturaleza pragmática de la comunicación periodística menudean allí las llamadas al lector para que «conjeture» y «pueda formarse su propio criterio». No dejaré de aducir tampoco una página de la parte narrada por José Lino que me parece del máximo interés para el asunto que estamos analizando.

Me refiero a aquella en que este personaje reproduce uno de sus sueños, protagonizado por el sátrapa de don Cipriano y una de sus nietecillas sorprendidos en

³⁵ AYALA, Francisco (1993), *Narrativa completa*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 670.

³⁶ *Ibid.*, pág. 670.

³⁷ *Ibid.*, pág. 754.

³⁸ *Ibid.*, pág. 803.

³⁹ *Ibid.*, pág. 828.

comprometida actitud. Tanto es así que para ser más explícito en su relato, Lino quisiera poder recurrir al procedimiento de los escritores de antaño: pasarse al latín. Como desconocedor de esta lengua, deberá pues –son sus palabras– «renunciar a todo intento, y dejarle al eventual lector el cuidado de imaginarse lo más infame». Y prosigue de este tenor: «dado que, por otra parte, escribo exclusivamente para mi propio recreo tampoco necesito yo, lector secreto y único de mi propia obra, apelar a los servicios de la imaginación cuando me bastan con los de la memoria»⁴⁰.

Se apunta aquí hacia uno de los pilares constitutivos de esa convención teórica –un tanto sibilina, todo hay que decirlo– del *lector implícito* a la que nos hemos referido ya. Wolfgang Iser afirma, por ejemplo, que en ella se incluye (y traduzco del inglés) «a la vez la preestructuración por el texto de su significado potencial y la actualización del mismo por parte del lector en el proceso de lectura»⁴¹. Es decir, un concepto a medio camino entre la inmanencia textual y la concreción fenomenológica.

Pero no es imposible hablar más claro a este respecto. El texto narrativo es una suma de presencias y de vacíos. El discurso novelístico está compuesto, sin embargo, tanto por lo que contiene explícitamente como por lo que le falta e implícitamente reclama al lector para que con su cooperación contribuya al éxito de la operación cocreadora que es la lectura. Bien nos lo aclara el párrafo citado de *El fondo del vaso*: el lector habrá de imaginarse lo más infame de aquella bizarra escena, pues a su testigo (onírico), que no es capaz de describirla, tan solo le será necesario recurrir a la memoria cuando vuelva sobre ello, sobre lo escrito.

¿Y cómo saber qué le falta a la novela que leemos? Precisamente en el transcurso de lo que el propio Iser y Ayala llaman *el acto de leer*, a partir de lo que es la pura presencia del texto –es decir, las palabras que lo constituyen– percibimos las lagunas, ausencias y omisiones. Todas ellas, junto con otros vacíos o simples indeterminaciones que –subrayémoslo– *pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de la verdadera noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación, en cuyo uso Francisco Ayala es, por cierto, maestro, como enseguida habrá oportunidad de recordar.

Ya quedó dicho que esta misma noción, con el nombre de *lector ficcionalizado*, figura en la misma base de la teoría literaria de Francisco Ayala. Y también, lógicamente, en su práctica narrativa. Sobre ella vuelve en sus conversaciones con Rosario Hiriart: «La obra literaria atrae a su seno al autor, y también al lector,

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 877.

⁴¹ ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, pág. XII.

ficcionalizándolos [...] El hombre real, y eminentemente efímero, que escribe el libro deja ficcionalizada en su volumen una especie de proyección de su realidad contingente que, desde allí, se dirige a un lector incorporado de igual modo en la obra»⁴². Y más adelante: «En el mero hecho de escribir está ya implícita la presencia del eventual lector, pero este lector es una configuración que el autor cumple a través de la obra»⁴³.

Cumple también ejemplificar la práctica por parte de Francisco Ayala de esa configuración del lector implícito a partir de tres recursos característicos de su narrativa.

El primero de ellos ha sido objeto del excelente estudio debido a la propia Rosario Hiriart sobre las alusiones literarias. De ellas hay numerosos ejemplos en las dos novelas que hemos venido citando últimamente, pero aparecen ya con la misma funcionalidad en la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, obra juvenil fechada en febrero de 1925, cuando el autor tenía algo menos de diecinueve años. Allí, sin dar todas las claves al lector que deberá hacer gala de su discreción para identificarlas, desfilan Ibsen, Schopenhauer, Espronceda, Bécquer, Víctor Hugo, Alexander Pope y otros tantos autores más.

Existe un ensayo de Ayala (1965) sobre la novelística cervantina donde, al socaire de tan eminente modelo, se expone ya una teoría coincidente con lo que viene siendo nuestro propio discurso. El reiterado uso que Cervantes hace de este procedimiento de la cita o alusión sugiere, por una parte, «la amplitud y variedad de las lecturas presuntivas en el público contemporáneo a quien iba destinada»⁴⁴, y forja una verdadera brecha hermenéutica para un lector actual. Pero la prefiguración del acto de leer que ello comporta está en el texto, es su *lector implícito*.

El segundo recurso puesto al servicio del lector implícito por Francisco Ayala aparece destacado junto al que acabamos de mencionar –la alusión literaria– en la sección central de *El jardín de las delicias*, titulada “Diálogos de amor”, que inmediatamente nos remite al neoplatonismo de León Hebreo con el que tanto disuena el tono de estos escritos de Ayala. Se trata, ni más ni menos, que del esquematismo propiamente dicho, que quisiera quintaesenciar en el texto titulado de forma asimismo alusiva –en este caso, a la famosa ópera de Verdi con libreto de Scribe– “Un ballo in Maschera”. La forma dramática empleada impone una tupida red de vacíos e indeterminaciones prefiguradoras de la conducta lectora del destinatario, consecuencia natural de que todo se fíe al diálogo, elidiendo la narración y la descripción que contextualizarían las frases de los personajes cuya identidad y fisonomía, así como las

⁴² *Op. cit.*, págs. 93-94.

⁴³ *Ibid.*, pág. 104.

⁴⁴ “Notas sobre la novelística cervantina”, *Revista Hispánica Moderna*, 1-4, Nueva York, 1965, pág. 45.

relaciones existentes entre ellos, tiene que imaginar el lector, con el agravante de que todos van disfrazados como participantes de una celebración carnavalesca.

Que ambos recursos –esquematismo y alusión, que se refuerzan el uno al otro– son plenamente deliberados por parte del escritor lo demuestra la nota al pie de página que recoge la edición en libro de la primera de las piezas de esta serie, el “Diálogo entre el amor y un viejo”. Consiste en una breve carta de Francisco Ayala a Camilo José Cela, a la sazón director de *Papeles de Son Armadans*, revista que acogió la inicial versión del texto: «Querido Camilo: Ahí te envío esa quisicosa para *Papeles*. Aquellos lectores que nada sepan de Rodrigo de Cota –casi todos, supongo– detectarán en seguida muy sagazmente el carácter autobiográfico de mi *Diálogo*. Los que tengan noticia del ropavejero comprobarán, en cambio, con natural satisfacción, que se trata de un plagio indecente»⁴⁵.

Y he dejado para el final el recurso no por último en nuestra consideración menos importante para mi tesis que ya concluyo. Más bien todo lo contrario, pues se trata en mi criterio del alcaloide de toda la literatura de Ayala. Me refiero, claro es, a la ironía, figura retórica de entre las fundamentales, y profundamente pragmática, por cuanto reclama del lector empírico la sustitución sistemática del sentido literal por su contrario, pues se quiere decir lo opuesto a lo que se expresamente se dice.

Según Francisco Ayala, en *Muertes de perro* «hay ironías quizá muy difíciles de percibir en una lectura apresurada»⁴⁶, y cuando así sea –añadiremos– fracasará la lectura por la negligente omisión de todas las determinaciones implícitas en el texto. Como único ejemplo de ironía ayaliana mencionaré aquí uno muy llamativo, expresamente vinculado a la problemática del lector y muy bien estudiado en una ejemplar edición de Carolyn Richmond⁴⁷: el prólogo redactado por el periodista y archivero portugués F. de Paula A. G. Duarte al libro de Francisco Ayala titulado *Los usurpadores*, aparecido en 1949 en Buenos Aires. Irónicamente, sumando ambos nombres, el del prologuista y el del prologado, resulta el completo nombre legal, con todos sus apellidos, del escritor granadino.

Aquí, como en todas sus obras narrativas, Francisco Ayala hace de la ironía fundamento textual de su lector implícito tanto como expresión fecunda de su genuino cervantismo que se ha vuelto a poner en evidencia con la publicación en 2005 de su libro *La invención del “Quijote”*⁴⁸. El propio título del prefacio, “Cervantes y yo”, sirve para darnos a entender hasta qué punto la vinculación con el autor de *El Quijote* y con

⁴⁵ *Narrativa completa*, cit., pág. 1069, nota.

⁴⁶ R. Hiriart, *op. cit.*, pág. 95.

⁴⁷ AYALA, Francisco (1992), *Los usurpadores*, edición de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra.

⁴⁸ Madrid, Suma de Letras, 2005.

toda su obra está imbricada en la biografía de Ayala, lo que viene a ratificar el discurso de recepción del Premio Cervantes que leyó en el paraninfo de la Universidad de Alcalá en abril de 1992. De hecho, después de otros textos preliminares siguen todos los trabajos de Ayala sobre el conjunto de la obra de Cervantes publicados entre 1940 y 1995: más de cincuenta años de reflexión sobre las creaciones de nuestro primer novelista.

Tan amplio arco temporal como el de los textos incluidos en este nuevo volumen de Ayala nos permite seguir, a tenor de sus indagaciones sobre Cervantes, la propia trayectoria del autor, que, aunque ya novelista, en los años cuarenta aún mantiene viva su vocación intelectual y académica por la sociología y la política, y ve así inicialmente al héroe cervantino como «reflejo y símbolo del destino de la nación española»⁴⁹. Pero muy pronto, 1947, escribe el extenso ensayo que da título a todo el volumen, y es ahora uno de los textos preliminares de la edición académica del IV Centenario, donde se aborda ya tema tan en la entraña del arte literario como el realismo, que para Ayala es fruto, siempre, de una reconstrucción problemática del mundo, abordada desde múltiples puntos de vista y con el concurso de varias perspectivas lingüísticas. Semejantes planteamientos resultan, hoy por hoy, de una actualidad suma, así como la remisión al lector de la llave para efectuar una actualización realista de un texto novelístico que, como ocurre con el cervantino, ofrece, por medio de puros recursos formales, una «inconfundible sensación de autenticidad»⁵⁰.

Lo que afirmaba el ensayista y crítico francés René Girard⁵¹, que ni una sola idea de la novela occidental deja de estar presente germinalmente en Cervantes, constituye una de las convicciones más reiteradas por Ayala, quien con su autoridad de creador puede añadir que «en cierto modo, cuantos, después de él, hemos intentado novelas a lo largo de cuatro siglos y medio, hemos estado reescribiendo el *Quijote*, con mayor o menor fortuna»⁵². Pero él ha escudriñado además en los porqués de semejante primacía cervantina, poniendo en juego todo su amplio bagaje de lector, crítico y teórico de la literatura, y para los asuntos que me ocuparán en esta ponencia aporta, además del artículo de 1947 ya citado, otras dos piezas de singular valor, “Experiencia viva y creación poética. Un problema del *Quijote*”, de 1954, y “Nota sobre la novelística cervantina. La técnica de composición en Cervantes”, de 1965. Me interesa puntualizar las fechas de estos trabajos, 1947, 1954 y 1965, respectivamente, porque como sucedió con el Francisco Ayala fenomenólogo, las tesis que defiende en los textos mencionados presentan notables concomitancias con las postuladas por Mijaíl Bajtín, cuyas

⁴⁹ F. Ayala, *La invención del ‘Quijote’*, cit., pág. 21.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 149.

⁵¹ GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset Ed., Paris, p. 57.

⁵² *Op. cit.*, pág. 148.

aportaciones fueron, como es bien sabido, preteridas en la Unión Soviética y difundidas en Occidente muy tardíamente. De hecho, esa *summa* de su pensamiento representada por la obra *Teoría y Estética de la novela*⁵³ se publicó en ruso en 1975, y me cupo la satisfacción de hacerla traducir al español en 1989.

Bajtín sostenía que uno de los dos modelos –el más evolucionado, clásico y puro– del género novelesco es *Don Quijote*, «que realiza, con una profundidad y amplitud excepcionales, todas las posibilidades literarias de la palabra novelesca plurilingüe y con diálogo interno»⁵⁴ y lo convirtió en modelo de lo que él denominaba *dialogismo*, entendido como «el diálogo de lenguajes» que puede adquirir, en el seno de la obra narrativa, múltiples manifestaciones.

Ayala pone el énfasis en una de ellas. Según él, *El Quijote* no solo enseña a «reconsiderar la realidad problemáticamente»⁵⁵ sino que «captaba también hasta el fondo la problematicidad de la creación literaria»⁵⁶. Y cuando se pregunta cómo Cervantes llega a crear tan plena ilusión de realidad, se responde de este modo: «Precisamente así; precisamente por efecto de la pluralidad de perspectivas que se consigue al agrupar en una estructura compuesta ámbitos imaginativos diferentes y en principio inconciliables»⁵⁷.

A este respecto, Bajtín argumentará que «la novela aprende a utilizar todos los lenguajes, maneras y géneros; obliga a todos los universos lejanos o ajenos, desde el punto de vista social e ideológico a hablar de sí mismos en su propio lenguaje y con su propio estilo; pero el autor sobrepone a esos lenguajes y acentos sus intenciones, que se combinan dialogísticamente con aquellos. El autor introduce su idea en la imagen del lenguaje ajeno sin violar la voluntad de ese lenguaje, su propia especificidad. La palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el universo propio se une orgánica e intrínsecamente a la palabra del autor sobre el héroe y sobre su universo»⁵⁸. Quiere ello decir que se debe incluir en el complejo del dialogismo novelístico no solo el lenguaje de los protagonistas en su relación mutua y recíproca, sino también el lenguaje del autor referido al mundo organizado a través de ellos, bien entendido, además, que el autor empírico, real, de una novela se manifiesta intrínsecamente en su texto a través de la voz del autor o autores implícitos, así como de la del narrador o narradores, de lo que *El Quijote* ofrece un ejemplo de rara sofisticación. Por eso Ayala denunciaba en 1965 que,

⁵³ Taurus, Madrid, 1989.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 141.

⁵⁵ *Op. cit.*, pág. 40.

⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 84.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 240.

⁵⁸ *Ibid.*, págs. 223-224. Véase también TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions Du Seuil.

a propósito de *El Quijote*, «todavía está por hacer el análisis adecuado de sus diversos niveles y maneras de prosa, y de la intención significativa a que responden»⁵⁹.

En todo caso, frente a los que desmerecen el rango intelectual y estético del género novelístico, Francisco Ayala, con argumentos punto por punto paralelos a los de Bajtín, proclama que «la materia de la novela es omnicomprendida y que, dentro de su marco, cabría, *verbalizada*, el conjunto de la experiencia humana, admitiendo así en su seno *todos los lenguajes*»⁶⁰. Con estas palabras, escritas en 1989, Ayala reitera ideas que ya estaban en su elevada valoración del arte novelístico galdosiano. En su trabajo de 1958 sobre el realismo en literatura destaca que para Galdós la realidad no se reduce a lo objetivo y a lo empírico, sino que incluye también la invención, la fantasía, las ideaciones más abstractas o incluso grotescas, es decir, «la totalidad de la experiencia humana»⁶¹.

Una de las líneas de fuerza que conforma *El Quijote* constituye también uno de los puntos centrales de toda reflexión acerca de la literatura desde Platón y Aristóteles, que con su teoría de la *mimesis* estableció por primera vez las posibilidades y los límites del problema. Me refiero, obviamente, a las relaciones existentes entre la realidad y la ficción, que forman parte del complejo semiológico constitutivo de nuestra vida social pero afectan en especial al sistema semiótico del lenguaje y, dentro de él, muy destacadamente, a la narración literaria.

En los capítulos cuadragésimo séptimo y cuadragésimo octavo de la parte primera de *El Quijote* se suscita un vivo debate sobre la literatura caballescá, culpable de la «extraña locura de Don Quijote» (I, 32), en el que participan el cura del poblachón manchego donde vivía Alonso Quijano y un canónigo de Toledo lector empedernido y crítico de semejantes historias, una de las cuales había, incluso, comenzado a redactar. Su ataque frontal contra los libros de caballerías va en una doble dirección, coincidente con las severas objeciones que tanto los preceptistas como los moralistas les venían haciendo desde comienzos del siglo XVI. Estéticamente les son reprochables a aquellas obras su descuidada «escritura y composición», su estilo «duro» y su carencia de «un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros», mientras que su falta de consonancia con la realidad las hace ajenas a toda verosimilitud, impidiéndoles cumplir con la ley horaciana del *docere cum delectatione*, enseñar con deleite.

El canónigo no se limita, sin embargo, a desautorizar a los libros de caballerías, sino que, erigiéndose en portavoz del propio autor de *El Quijote*, cuyas narraciones tanto gustaban de lo insólito –lo «peregrino», en expresión muy cervantina–, adelanta

⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 240.

⁶⁰ *El escritor en su siglo*, cit. pág. 139.

⁶¹ AYALA, Francisco (1989), *Las plumas del fénix*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 390.

los requisitos que la literatura de ficción debe cumplir para perfeccionarse, resumibles en una regla de oro que se sitúa en el vértice de toda la poética novelística de Cervantes: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (I, 47), porque «tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera».

El cura comparte todos estos razonamientos, pero hablando en nombre de los numerosos lectores de semejantes obras, les reconoce la misma virtud que ya había visto en ellas Juan de Valdés: su capacidad sin límites para entretener por la variedad de peripecias, ambientes, asuntos y personajes que allí tenían cabida. Y el canónigo concluye, en perfecta sintonía con lo dicho, ratificando aquella regla de oro ya formulada, pues de lo que se trata, en su criterio, es de que «la ingeniosa invención», favorecida por una «escritura desatada», libre de rigideces preceptistas, se acomode lo más posible a la verdad, volviendo la ficción verosímil.

La teoría novelística de Cervantes, como Ayala se ocupado reiteradamente de destacar, estima como perspectivas inseparables la del texto considerado en sí mismo y la de sus receptores, los lectores. Por eso *El Quijote* trata, ante todo, de las demasías caballerescas hechas narración no siempre bien atada, y de los efectos que producían o deberían producir en su público.

Cervantes abogaba ya por un efecto mimético o realista engendrado como vivencia intencional del que lee⁶², y no por esa otra identificación ingenua, o incluso patológica, con el mundo que supuestamente está detrás del texto, fenómeno del que conservamos numerosos testimonios históricos⁶³ a partir de la popularización de la literatura caballeresca.

Cervantes se identifica con los lectores “normales”, óptimos destinatarios de la obra de arte literaria, entre los que el proceso de actualización realista intencional del texto es espontáneo. El propio poder de la enunciación escrita y, adicionalmente, de la letra impresa sugiere cierta forma de veracidad que estimula la recepción realista de la fábula verosímil y bien articulada que se lee.

En la obra maestra de Cervantes se produce la ficcionalización de un complejo sistema narrativo que pretende producir un relato peregrino, es decir, extraño, especial,

⁶² Para el concepto de *realismo intencional* véase D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, cit.

⁶³ Véase MORENO BÁEZ, Enrique (1971), *Reflexiones sobre El Quijote*, segunda edición corregida, Editorial Prensa Española, Madrid, capítulo II.

raro o pocas veces visto, pero verosímil, fundamentado en una pragmática de la verdad poética que juega con todas las posibilidades que le ofrecen a este respecto los diferentes actos de lenguaje y sus respectivos agentes. Para Cervantes, la verosimilitud productora de realismo depende de dos factores: «casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren» por una parte, y multiplicar, por otra, la fuerza de veredicción discursiva multiplicando las fuentes de la enunciación del relato, tanto orales como escritas.

Como escribe Francisco Ayala a propósito de las dos partes de *El Quijote*, «la realidad ha sido abordada en ellas desde una multitud de ángulos distintos [...]. Su obra está cargada de sutiles alusiones librescas, y en la vida de sus personajes entra por mucho la experiencia del contar y los varios estilos del cuento»⁶⁴. Esto equivale a un dialogismo literario, complementario del puramente lingüístico. En llamarnos la atención sobre tal fenómeno coincidieron a un mismo tiempo Mijail Mijailovich Bajtín y nuestro Francisco Ayala, cuya teoría narrativa constituye la más justa interpretación contemporánea del pensamiento literario de Miguel de Cervantes.

⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 229.