FRANCISCO AYALA, CRITICO LITERARIO

El aspecto menos estudiado de la obra de Ayala es la actividad crítica, pese a que, desde el comienzo de su carrera literaria, ha sido continuada y fecunda. Desde sus juveniles colaboraciones en *La Gaceta Literaria* hasta ahora mismo, su interés por las cuestiones relativas a la creación literaria no ha cambiado, aunque sí, de modo muy evidente, la orientación y extensión de sus estudios.

Si leo bien los textos de Ayala, me parece ver en ellos un giro lento, pero decisivo, de la crítica a la teoría, o, dicho más exactamente, a la crítica precedida o ilustrada por la teoría. Hecho coincidente con la tendencia, muy generalizada en la crítica contemporánea, a justificar el juicio apelando a doctrinas cada vez más rigurosas. No ha de ser ajena a esta coincidencia la circunstancia de que Ayala pasara los últimos veinte años de su vida profesional en universidades norteamericanas, con todo lo que esto significa de contacto con los herederos del viejo *new criticism* y con la reaparición del formalismo en sus diversas versiones, estructuralistas o no.

En el volumen de sus obras dedicado a teoría y crítica literaria (Aguilar, 1972) hallará el lector una extensa sección inicial dedicada a «El escritor y su mundo», sólo de modo indirecto relacionable con los problemas estudiados en el resto de los ensayos recopilados en el volumen. Sección, esa primera, más de sociólogo que de crítico, en que se expone un problema de urgente resolución para el escritor de hoy: el de su situación en la sociedad de masas donde vive y vivirá en el previsible futuro, por perfecto que sea.

El ensayo parte de una constatación: en la sociedad de masas, el escritor está siendo desplazado hacia una especie de tierra de nadie en donde se le consiente, cuando se le consiente, agitarse, hablar y escribir (con limitaciones) y darse importancia, pero ni se le escucha ni su actividad importa a nadie, salvo a él mismo, lo que —incluso— es a veces dudoso. Antes —piensa Ayala— el escritor podía consolarse de la indiferencia y la ignorancia de sus coetáneos imagi-

nándose adelantado y acaso profeta del futuro. El desdén de hoy sería compensado por la exaltación y la gloria del mañana.

Vincular tales hechos a la desaparición de la sociedad liberal me parece acierto indiscutible, pues en ésta y sólo en ésta tuvo el escritor, y en general el artista, la posición privilegiada que de creerle merece; sólo entonces tuvo un público, limitado pero «selecto», dispuesto a escucharlo y a reconocer su actividad como guía intelectual. Quizá fueran Unamuno y Ortega los últimos en vivir y trabajar —en el ámbito de nuestra lengua— desde esa situación. Y Ortega, vigía certero, diagnosticó las formas del cambio en su lúcida *Rebelión de las masas*.

Tal es, sucintamente expuesto, el suceso que dejó al escritor en el frío donde hoy se hiela. De «torre de Dios», vate, y otros excesos, a viviente anacronismo, resignado o desesperado, pero obviamente forzado a aceptar el cambio y a burocratizarse, proletarizarse y convertirse en proveedor de los sucedáneos culturales exigidos por la mayoría. Que algunos, seguramente los mejores, resienten el cambio y se resisten a él es innegable, y el propio Ayala, tan certero en la descripción de la ocurrencia, sigue, en otra vertiente de su obra, escribiendo contra «la ignorancia campante, la oronda chabacanería» que a él, como a todos, nos asedia y, si puede, nos ofende.

Aquí está la palabra clave, «chabacanería», la más adecuada para entender la situación. Sin truculencia, sin excesiva gesticulación, compendia en un signo decisivo la transformación ocurrida. Como gigantesco maremoto que desde turbios fondos emerge y arrastra cuanto encuentra a su paso, la chabacanería está arrasándolo todo, y entre otras cosas los recintos, tan precarios, que el escritor convirtió en refugio.

Estos datos permiten entender mejor al Ayala crítico, y aun al Ayala escritor, en general, pues explican el escepticismo de su actitud, su distanciamiento emocional, si no intelectual, de los temas, debido, se diría, a la convicción de que, como escribió *Clarín*, la tarea crítica es «sermón perdido» para la mayoría de los lectores. Escribe lo que debe escribir y como ha de ser escrito, pero sin grandes esperanzas de persuadir a nadie.

La situación del crítico en este siglo, ya tan adelantado en su carrera, expresa bien las ambigüedades de la situación en que el escritor se debate. Si Larra no encontraba al público y Sartre se preguntaba, hace casi cuarenta años, para quién se escribe, no puede extrañar que ahora las incertidumbres no sólo se hayan acentuado, sino constituido en la situación misma.

¿Cómo alcanzar a público tan elusivo, hasta cuando cautivo, como ocurre con los estudiantes en la clase? ¿Cómo hacerse oír? El crítico literario vacila en cuanto a su función. ¿Explicará la literatura asociándola a los problemas extraliterarios, insistiendo en los contenidos? ¿Entenderá que el contexto de la literatura es la literatura misma? Cualquiera que sea su respuesta a estas preguntas, una cosa es segura: será denostado, vilificado y negado por quienes no comparten sus criterios ni sus métodos. Las metodologías y el estilo son puestos en cuestión, lo que es perfectamente natural, siempre que el debate no implique negación del pluralismo y del hecho, en mi opinión evidente, de que cada obra postula un modo de aproximación y de que, además, el crítico literario puro es una abstracción; los contagios son inevitables, quizá.

Contagios perceptibles en los escritos de Ayala, pero sin que la crítica externa suplante las exigencias y los rigores de la crítica interna. Cervantes, sin duda su novelista favorito —¿y cómo pudiera ser de otro modo?—, es para él un problema al que se ha acercado repetidamente, en constantes tentativas de diálogo cuyos resultados más sorprendentes se encuentran, si no me equivoco, en los relatos más que en los trabajos críticos. En la obra narrativa de Ayala es audible un diálogo entre el autor y Cervantes o, más precisamente, un diálogo de textos entre los cervantinos y los ayalescos. *El rapto* es la obra en donde las resonancias son más sutiles. Y claro está que ha de escribirse «cervantinos» y no «quijotescos», pues Ayala declaró alguna vez que, aun sin el *Quijote,* Cervantes habría de ser estudiado como «creador de la novela moderna sobre la base que las tituladas *ejemplares* ofrecen».

En la línea citada se dice algo tan singular que el autor vuelve sobre lo escrito para reiterar, como en autoexigencia de corroboración, lo afirmado. «¡Creador de la novela moderna!» La exclamación es estilísticamente útil para destacar la importancia de lo reiterado y para sugerir lo extraordinario del hecho. Un género literario, la novela, aparece perfecto en esta obra inicial que por su perfección misma sitúa a los precedentes, por admirables que sean *(Lazarillo, Celestina),* en otros marcos de referencia, no inferiores, sí distintos.

La aseveración de Ayala, válida sin duda en todas sus implicaciones, le llevó a analizar el sentido de las novelas ejemplares, y las encontró difíciles de clasificar, pese a las distinciones establecidas por Ortega en las *Meditaciones del «Quijote».* Cualquier clasificación (bien lo sabía Unamuno, tan hostil a ellas) es reductiva, pues suprime

o hace como si no existieran los rasgos diferenciales no ajustables a los apartados taxonómicos.

Si Cervantes, conforme Ayala hace ver, es un descubridor, lógico será que en sus novelas se registren múltiples formas de invención, que es preferible no someter a ortopedias clasificatorias, seguramente deformantes. El crítico, aun si atraído por las *ejemplares,* señala en el *Quijote* la culminación de las complejidades y sutilezas aportadas por Cervantes al arte de novelar. Que el *Quijote* contenga infinidad de alusiones a la literatura del pasado y a la de su tiempo es una de las razones de que hoy pueda servir de modelo a estudios intertextuales muy iluminadores de las nuevas avenidas abiertas a la crítica. Entendemos mejor al buen Alonso Quijano si pensamos en Amadís, no ya como modelo, sino, según René Girard sugiere, como «mediador».

Quizá lo más original de la aproximación de Ayala a Cervantes sea su ir y venir en el comentario de una obra a otra, del *Quijote* a las novelas ejemplares o a *La Galatea.* Este método le permite moverse con libertad, establecer fecundas asociaciones entre los textos y reflejar los desplazamientos del personaje en la novela, donde el protagonista, «espectro salido de los libros de caballerías», entra del modo más natural «en el ámbito sentimental pagano-renacentista» de la fingida Arcadia en que habitan Crisóstomo y Marcela. Observaciones como éstas apuntan a posibilidades de estudio, todavía no realizadas, en cuanto al espacio literario, a su creación y a su influencia en el ser del personaje.

Observaciones de largo alcance que muestran la sagacidad del crítico. Me limitaré a citar una de ellas. ¿Cómo logra Cervantes las condiciones de novedad, vitalidad y realidad concurrentes en el *Quijote?* He aquí la respuesta: «Precisamente por la pluralidad de perspectivas que se consigue al agrupar en una estructura compuesta ámbitos imaginativos diferentes y en principio inconciliables. Si el protagonista pertenece al campo literario "realista" como hidalgo aldeano, pero ingresa por su locura en el campo literario de la novela de caballería y, potencialmente, en el de la pastoril, asomándose en todo caso a diferentes Arcadias, podrá ser que él mismo sepa, como dice, quién es, pero nosotros, en cambio, apenas si sabremos a qué atenernos. ¿Alonso Quijano? ¿Quijada, Quesada, Quejana; Don Quijote, Valdovinos, el pastor Quijotiz? La famosa ambigüedad cervantina, que empieza con los nombres, nos pierde en un laberinto de espejos por el cual nos deslizamos en pos de una realidad siempre elusiva...»

Cierro la cita y pienso que analizarla daría pie, en sí sola, para un estudio del Ayala crítico. Pues en párrafos así acierta a resumir lo esencial de un problema, el estado de una cuestión a la altura del tiempo en que escribe. En las líneas transcritas creo ver, como en embrión, precisas referencias a la problemática novelesca: punto de vista, estructura, espacio literario, relaciones intertextuales, «realismos», ambigüedad... Partiendo de ahí podría esbozarse una teoría de la novela.

En otras páginas (relativas a «La invención del *Quijote*») distingue Ayala los tres planos de realidad perceptibles en la obra cervantina: realista, idealista y trascendental, estimando que el segundo es el más alejado de los hábitos mentales del lector actual. Probablemente tiene razón, y desde luego la tiene cuando asegura que no habrá comprensión cabal de la novela «sin haber restablecido en toda su densidad poética los valores literarios que se realizan en ese segundo plano». Una vez más empuja al lector a una lectura «literaria» de la obra, y desde luego a una lectura en profundidad, a una lectura «desde dentro», según Ortega pidió que se leyera, al tratar de Goethe.

Descomponer el objeto estudiado para reconstruirlo tras examinar cuidadosamente sus piezas es operación estimulante, a condición de que no se pierda de vista que cada una de esas piezas o elementos del conjunto ha de ser considerada en relación con éste y según la función en él desempeñada, es decir, calificándola por el modo como sirve a la unidad de que es parte. Habla Ayala del «estilizado ideal gótico» de Don Quijote, mas cuidándose de mostrar cómo la novela se constituye precisamente por el choque entre el hidalgo y un mundo en que sus ideales carecen de sentido y ni son ni pueden ser aceptados sino como expresión de una demencia.

Las páginas dedicadas a la historia de Marcela y Crisóstomo y al enfrentamiento de Don Quijote y Cardenio, el otro loco de la historia, además de penetrantes, alcanzan una dimensión exaltada, que desmiente la impasibilidad generalmente atribuida a los críticos. La voluntad de justificar el cómo y el porqué de una admiración que *necesita* (pues parece imperiosa exigencia) ser transmitida y explicada da al discurso crítico un impulso y un tono en que se trasluce el entusiasmo y la convicción que lo dictan. El *Quijote* es, sin duda, la obra más ajustada a la idea de perfección artística, según Ayala la entiende.

Cervantes aparte, los clásicos que con preferencia y persistencia atrajeron su atención son Quevedo, Mateo Alemán, Tirso, Calderón y el anónimo autor de *Lazarillo.* Con Alemán le une un cierto parentesco intelectual, una afinidad moralista, exhibida en aquél, recatada

y como negada en Ayala, pero no menos operante y —diría— creativa. Alemán y Quevedo pertenecen a una familia en que Ayala no se siente extraño, y no por casualidad, al esbozar una semblanza del autor del *Buscón* insiste en relacionar la personalidad con la obra, aun constándole los riesgos de tal asociación.

El conocimiento del hombre Quevedo no podía ser indiferente a quien de algún modo se reconoce su semejante. La obra quevediana le fue útil, entre otras cosas, para fijar con gran perspicacia la situación y la función del lector respecto al texto. Trata del «Lector» en abstracto, pero no se falsean sus palabras si en ellas se lee algo personal, un nombre y un rostro concretos.

«La obra —dice— constituye, pues, en su objetividad y gracias a esa objetividad, una instancia mediadora entre el espíritu creador —cuyas circunstancias como hombre concreto acaso nos sean desconocidas— y nosotros, los receptores, que captamos ahora, en nuestra actualidad, la luz irradiada por aquel cuerpo celeste quizá extinto hace ya mucho tiempo, y empezamos a vibrar por efecto suyo. El insistir sobre la independencia de una obra —poema, sinfonía o pintura—, desentendiéndose aposta de la personalidad de su autor, habrá podido estar justificado y ser plausible en algún momento como correctivo a los abusos del sociologismo superficial que propende a reducirla, cuando no a sus aspectos anecdóticos, por lo menos a sus supuestos e implicaciones históricos. Pero nunca debe perderse de vista que si la obra pervive con pretensiones de eternidad es en virtud de su aptitud para despertar una vez y otra, y siempre de nuevo, a lo largo de generaciones sucesivas, las radicales vivencias que el autor encerró en sus términos.»

Cita extensa, pero muy al caso. Pues estas líneas se escribieron pensando en Quevedo, y si pasamos de la generalización a la particularización, entenderemos que el conocimiento de quien escribió los *Sueños* y el *Buscón* no es para Ayala cuestión accesoria, sino sustancial. Y éste es precisamente uno de los momentos en que señala la actividad lectora como esencial para la reviviscencia de la obra literaria, y donde desarrolla la idea de la obra como instancia mediadora entre autor y lector.

Si va contra corriente al atribuir tanta importancia al conocimiento del hombre en relación con la obra, está en el centro de la línea crítica actual al destacar, como lo hace, la función del lector. El interés por la persona, que en el caso de Valle-Inclán, por ejemplo, le he visto y oído justificar (en una conferencia en la Universidad de Tejas), se explica pensando en que escritores como Valle o Quevedo

se le presentan bajo una máscara, como enigmas que exigen ser dilucidados para encontrar la clave tan astutamente disimulada.

Más de una vez he sugerido que la crítica tiene mucho de autobiografía, y Ayala no hace sino confirmar mi creencia. No poco de lo que escribe a propósito de Quevedo, incluso la calificación del «gran chocarrero» como alma tímida y pudorosa, podría aplicarse (salvando cuando fuera necesario) al autor de *Muertes de perro,* que no por azar lo es también de cuentos (en *El jardín de las delicias)* de una sensibilidad que contrasta mucho con la crudeza de sus novelas y de otras narraciones.

Galdós es el novelista del siglo XIX a quien ha dedicado mayor atención. Galdós, en quien la tradición cervantina revive con netos perfiles, y que comparado con Quevedo ilumina uno de los problemas de más ardua solución en el estudio de la literatura: el del realismo. Tal es el tema de uno de los mejores trabajos de Ayala: «Sobre el realismo en literatura»; allí expone y analiza las ideas de Galdós y al hilo del análisis se esfuerza en dilucidar el problema general, llegando a la conclusión de que distinguir entre la realidad y lo que no lo es resulta difícil, si no imposible, ya que en la realidad han de incluirse la invención y la fantasía. Tal vez no se debe hablar de realismo, sino de realismos, como hizo C. S. Lewis en su famoso «Experimento crítico», y constatar que la verdad de la creación depende de su coherencia y no de su ajuste a una realidad limitada a los datos de la experiencia sensible.

No menos interesante es el ensayo sobre la creación del personaje en Galdós, especialmente las estimulantes páginas en que estudia la novela *Tristana* y su fundación en la literatura. El crítico se mueve en terreno muy sólido y opera muy al día al adscribir la novela a su contexto propio, la literatura, según se muestra por las conexiones que, desde los nombres de los protagonistas, va señalando Ayala. Su fijación de las alusiones literarias es ingeniosa, sin apartarse de lo que en el texto consta, y sin «solicitarlo», a efectos de probar más cabalmente su tesis.

En Unamuno ha estudiado bien el arte de novelar. Ya se entiende cómo el crítico-novelista (o el novelista-crítico, si se prefiere) fue atraído por quien en las primeras décadas del siglo encarnó un espíritu de renovación y de búsqueda entonces raro entre los novelistas españoles. También aquí la atracción operó sobre la base de una analogía, de un parentesco. El estudio de Unamuno impuso el del concepto de la novela; el autor de *Niebla* al hablar de *nivola* se refería a un experimento, no absolutamente original, pero sí contrario a los

modos de novelar practicados, digamos, por Baroja. A la «novela interior» propugnada por don Miguel sólo se acerca, en alguna de sus tentativas, *Azorín* y con resultados, a mi juicio, más discutibles.

Cervantes, Galdós, Unamuno... y de ellos, recientemente, al montaje y desmontaje de la novela, al estudio de las estructuras y de los elementos que al relacionarse las constituyen. Las *Reflexiones sobre la estructura narrativa* son excelente prueba de la importancia que para Ayala tuvo su integración en el mundo universitario norteamericano. Las ideas expuestas en este librito coinciden en buena parte con las de los más o menos heterodoxos descendientes del *New Criticism.* Trabajos anteriores ya conducían al crítico español en la dirección que las *Reflexiones* concretan y, por decirlo así, codifican. Siempre, recuerda, nuestro hablar está organizado, «es decir, presenta cierta estructura concreta dispuesta según una orientación que bien puede llamarse estética», y siempre la obra literaria es consecuencia de una impulsión de este tipo. Y la calidad artística dependerá, a su juicio, de cómo «la estructura verbal creada» alcance a expresar con fidelidad la intención determinante.

Como primer elemento estructural sitúa el sujeto que habla, advirtiendo que no debe ser confundido con el autor, que si aparece en el poema o en la novela será ficcionalizado, convertido en otro, diferenciado *sustancialmente* (el subrayado es mío) del poeta o el escritor concreto a quien se debe la obra. Esta «absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura». Como más adelante insiste, y ello parece fuera de discusión, el yo narrativo no es *lo* mismo (y vuelvo a subrayar por mi cuenta) que el yo transeúnte por Granada o por Nueva York. Incorporado al texto, desencarnado en la ficcionalización, su sustancia es idéntica a la de los restantes elementos de la estructura, una parte de la estructura que puede operar de modos muy varios, sucintamente analizados en las páginas de *Reflexiones.*

No creo que en España se haya explicitado con tal sencillez y claridad, virtudes del crítico muy visibles en Ayala, la relación autor-lector y los ardides («refinados engaños», dice) a que aquel recurre para a la vez incluir y excluir a este de la obra. Todo lo relativo al lector ficcionalizado está dicho con el necesario rigor. Que la obra literaria «supone y reclama un lector adecuado» es hecho que hasta hace poco no se abrió camino en la teoría literaria, seguramente en razón a su misma obviedad. ¿Quién, pensando en ejemplos tan claros como los de *Lazarillo de Tormes, Novelas a Marcia Leonarda* o *Sotileza* puede dudar que desde los orígenes el autor, los autores,

supieron a quién se dirigían y por qué? Se recuerda al «lector ideal», al «lector amigo», al «lector cómplice», de Virginia Woolf (generalmente en la réplica Cortázar), y lo de él solicitado: que abandone su pasividad y entre en la lectura como otro, como el lector aquí invocado, destinatario de una obra escrita pensando en él y para él, según testimonian los tres libros que acabo de citar. Se recordará que Unamuno no escribía para «el público», entidad harto vaga y despersonalizada para su gusto, sino para el lector individualizado con quien quería comunicar entrañablemente.

Varios ejemplos aduce Ayala para probar que en el género narrativo la figura del lector queda establecida en el texto mismo. Ejemplos de Alemán, de Quevedo, de Vélez de Guevara, de *Lazarillo,* Machado de Assis y Galdós, multiplicables por diez (o por cien) si hubiera sido necesario. Y no se suponga que limita a la novela la discusión del problema, pues algunas de sus páginas más convincentes lo centran en el poema. Las dedicadas a «el autor ficcionalizado, como sujeto de la experiencia imaginaria», en que se sirve del soneto cervantino al túmulo de Felipe II en Sevilla, son buen testimonio de que lo dicho al hablar de la narrativa puede aplicarse a la poesía lírica.

La cuestión de las relaciones entre ficción y realidad se complica cuando la obra literaria tiene como punto de partida una noticia periodística. Ayala, como novelador que es, siente la peculiaridad del caso, no ajeno a su experiencia creativa; cierto tipo de noticias, las cobijadas bajo la rúbrica «Sucesos», es «un género de creación subliteraria», análogo a otros de misceláneas relacionables con el arte menor de contar bien un chascarrillo, una anécdota, un chiste. Me parece lícito volver a lo dicho y reiterar que el autor de *Muertes de perro* habla desde su experiencia; desde ella y por su escritura como novelador opina con una autoridad de que otros críticos carecen.

El tiempo apremia y debo cerrar este artículo, pero no sin insistir en que, a mi juicio, el Ayala de que aquí hablo es parte importante del Ayala total, del Ayala que, junto a novelas y cuentos, fue escribiendo páginas de que no podrá prescindir quien se proponga estudiar en serio la teoría y la crítica literaria de nuestro tiempo.

RICARDO GULLON

Department of Romance Languages
The University of Chicago
CHIGACO, 37. Illinois (USA)