

LA CLAVE DE "Y VA DE CUENTO" DE AYALA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Primera edición: 2010

© Elizabeth Carolyn Richmond de Ayala

© Universidad de Granada / Fundación Francisco Ayala

La clave de "Y va de cuento" de Ayala

ISBN: 978-84-338-5172-7

Depósito Legal:

Diseño de la colección: Juan Vida

Fotocomposición: La Trama Digital

Impresión: Imprenta Provincial

Impreso en España / Printed in Spain

LA CLAVE DE "Y VA DE CUENTO" DE AYALA

Carolyn Richmond

Fundación Francisco Ayala

Universidad de Granada

2010

Índice

Este libro 11

La clave de “Y va de cuento” de Ayala 13

Parte Primera

Desde el diario a la creación:

 El escritor Ayala 17

Cruce de géneros en un clásico moderno .. 21

Vida y arte, arte y vida:

 El proceso de la creación 25

Teoría y práctica:

 Primera conclusión 35

Parte Segunda

Ayala crítico, Ayala creador:

 Pistas para un escamoteo 39

El cuento *robado* de/por Francisco Ayala ... 49

Francisco Ayala: «Y va de cuento» 61

Recorte original del *New York Times* 69

A nuestro buen amigo, Luis García Montero

Este libro

LA historia de esta indagación literaria —una auténtica aventura crítica— está contada en el ensayo mismo que da título al presente libro, *La clave de “Y va de cuento” de Ayala*, cuyo proceso de elaboración ha resultado ser, para mí, una experiencia verdaderamente única.

Para que el lector pueda valorar por sí solo las conclusiones a las que llego, se reproduce al final de mi estudio el texto ayaliano en cuestión: quizá uno de los más enigmáticos de su autor. El recorte original del *New York Times* que le sirvió de punto de partida está reproducido en la página 69. Para quien tenga interés, el cuento de Unamuno al que en mi estudio me refiero está recopilado en el volumen titulado *El espejo de la muerte*, publicado por Alianza Editorial.

Mi propia relación, tanto personal como profesional, con Francisco Ayala se ha caracterizado por la *complicidad*, una disposición que, a juzgar por este libro, está todavía bastante lejos de desaparecer.

Carolyn Richmond
Madrid, 3 de noviembre de 2010

La clave de “Y va de cuento” de Ayala

Life is as tedious as a twice told tale

Shakespeare, *King John*, III, iv
Epígrafe a “Cuento viejo” de Ayala

Esto no son cuentos.

Comienzo de “La vida por la opinión” de Ayala

Uno de los cuentos más famosos de Edgar Allan Poe, The Purloined Letter (La carta robada) [...] opera a base de la sutileza y del ingenio.

Comienzo de “El crimen secreto o el secreto de la momia” de Ayala

Desde entonces, «la carta de Poe» ha pasado a ser entre nosotros una palabra-clave [...], que siempre vuelve a desencadenar la alegría de su risa hermosa.

Final de “Entre el *grand guignol* y el *vaudeville*” de Ayala

ESTE ensayo iba a tener otro título, una extensión menor y, desde luego, una conclusión distinta, pues cuando, tras unas preparaciones preliminares, me puse por fin a escribir ya creía yo saber hacia qué meta me dirigía y

por qué camino la pensaba alcanzar. El acto de escribir resulta ser, siempre, un viaje de autodescubrimiento en el tiempo, en el espacio y en lo más profundo del espíritu humano: *cogito, ergo sum*. Sin entrar en detalles, pues no se trata de elaborar aquí ningún *ars poetica* propia, sólo advertiré que más de una vez el proceso mismo de escribir —una mezcla de raciocinio e intuición— ha terminado por encaminarme, imprevisiblemente, hacia algún secreto todavía sin desvelar. Algo así me aconteció durante la redacción de este trabajo, cuando, en un momento dado, de repente vislumbré una nueva luz de apertura donde antes sólo había previsto un final cerrado. Dada esta y otras circunstancias relacionadas con la génesis y desarrollo del presente ensayo he optado por encabezarlo, *a modo de prólogo*, con estas palabras preliminares.

Invitada por la Fundación Caballero Bonald a participar el 14 de julio de 2010 en un homenaje a Francisco Ayala con ocasión de la entrega, póstuma, del Premio de Honor de aquella entidad —premio, dicho sea de paso, relacionado con el “ensayismo hispánico”—, se me ocurrió analizar un texto de mi marido relativamente desconocido y, a juicio mío, de especial interés: una creación a primera vista híbrida, de problemático género —¿cuento?, ¿ensayo?—, que siempre me había fascinado. (Prueba de ello es que, casi veinte años después, guardo celosamente en un sobre amarillento el recorte

de prensa original, del 30 de octubre de 1991, que le sirviera de inspiración.)

Me puse, pues, a trabajar. Como dije, al ir llegando yo a la parte que me parecía que iba a ser el final del estudio, creía, satisfecha, haber tocado fondo en mi análisis del texto. Ya dos días antes de emprender el viaje desde Madrid a Jerez de la Frontera estaba segura de tener en mi poder un borrador que podría presentar en público (un texto que a grandes rasgos correspondía al contenido de la primera parte de la presente —y definitiva— versión del ensayo). Sin embargo, al irme aproximando en mi redacción a lo que en aquel entonces pensaba sería su conclusión, me di cuenta de que se me había abierto de repente una nueva, e importante, vía de investigación: el escrito ayaliano, mucho más complejo de lo que hasta entonces hubiera sospechado, ocultaba —¡de eso estaba convencida ya!— otro nivel de lectura que hasta aquel momento me había eludido. O sea que, como en su día ocurriera en un conocido relato de Edgar Allan Poe, en el “Y va de cuento” de Ayala también había —en sentido figurado, claro está— *gato encerrado*...

Pese a que hubieran preparado para el acto de la Fundación un precioso folleto de homenaje a mi marido donde se reproducía el texto de “Y va de cuento”, ilustrado por una fotografía del antes aludido recorte de

periódico de 1991, opté en aquella ocasión por hacer caso omiso de lo que ya traía escrito. En el momento en que me tocó hablar, blandiendo ante los ojos del público los papeles de mi malograda intervención, traté de explicar, no sin cierta torpeza, lo que me había acabado de ocurrir. Al regresar a casa al día siguiente volví también a la tarea; unas semanas después ya quedaría resuelta, analizada y explicada —según consta en la segunda parte de este estudio— la incógnita del escrito en cuestión.

En abril de 1971, refiriéndose Ayala en su epílogo a *El jardín de las delicias* al eterno diálogo que se da entre un texto y su lector, se había dirigido a la destinataria de dicha obra con las siguientes palabras: “Los años correrán, volará el tiempo; y si un día, hacia el final de los tuyos, [...] esos ojos que tanto he querido recorrer sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti?”. En mi caso particular, al “destapar el arca” de palabras de “Y va de cuento”, escrito que últimamente tantísimos quebraderos de cabeza me había venido dando, se ha *despertado* en mí un sentimiento de asombro, no sólo por lo que en él he descubierto, sino también —y sobre todo— por el hecho de que a lo largo de cerca de veinte años a mí me lo hubiese escamoteado su perspicaz autor...

PARTE PRIMERA

Desde el diario a la creación: El escritor Ayala

ESTA electiva afinidad de parte del escritor Francisco Ayala por los modernos medios de comunicación, ¿cuándo empezó? ¿Cuándo comenzaría a ampliar sus ya diversas fuentes de inspiración literaria para incluir entre ellas, por ejemplo, *noticias* —algunas de ellas apócrifas, otras fidedignas— de la prensa del día? Denominada esta desde finales del siglo XIX el cuarto poder, en el veinte vería complementada su autoridad por el rápido desarrollo de los nuevos medios audiovisuales —radio, cine y televisión—, precursores a su vez de las modernas tecnologías que, con una rapidez espectacular, han venido transformando la transmisión y recepción de información en nuestra sociedad actual. Tal como ocurriera —de modo distinto, claro está— en aquella época histórico-social, caracterizada por una pluralidad de formas de comunicación, que queda reflejada en la obra literaria de Cervantes, la re-creación de la realidad histórico-social de nuestro recién concluido siglo XX constituye asimismo, y a su modo, un complejísimo reto estético para todo auténtico creador.

Para *involucrar* activamente a su eventual lector, proporcionándole así una sensación, no sólo de verosimilitud, sino también de constante y variadísima participación en el acto creador, el autor del *Quijote* se vale de una enorme variedad de *fuentes* parciales, tanto escritas como orales —todas ellas aparentemente *reales*—, cuyo sentido último, y problemático, ha de descifrar activamente para sí un receptor, no ya —según ocurre dentro de la novela— ficticio, sino, en cambio, consumadamente real. En el siglo XX, según queda evidenciado tanto en las artes (en particular, la llamada *séptima*) como en los medios de comunicación, la realidad, muchísimo más fragmentada aún, requiere para su re-construcción e interpretación un destinatario muy activo. De ahí la importancia en el arte del siglo veinte del *proceso*, tanto el del mismo creador como el proceso por el que ha de pasar su hipotético receptor.

El complejísimo arte narrativo de la novela cervantina se sirve, repito, de una gran diversidad de voces y de perspectivas para (re)crear una ficticia *realidad* que ha de interpretar por sí solo cada destinatario —sea ficticio, sea real—, para llegar con ello a su propia interpretación de lo vivido, oído o leído ahí. Cinco siglos después, y dentro de unas circunstancias histórico-sociales muy diferentes, se sirve el escritor Ayala de fuentes parecidas —misteriosos manuscritos, la literatura, la declamación poética, la relación oral— junto con otras estrictamente

actuales, tales como —y sobre todo— la prensa del día, para exponerle al destinatario contemporáneo su propia visión de la condición humana. También, como en el caso de la narrativa cervantina, en la de Francisco Ayala les toca tanto a los personajes ficticios (muchos de ellos a su vez lectores y escritores) como a cada hipotético destinatario interpretar para sí mismo todo lo oído, y ante todo, lo leído, por él.

La larga trayectoria literaria de Ayala, sobre todo en su vertiente creadora, se caracteriza asimismo por una marcada propensión al tanteo y a la experimentación, dentro de los que conviene recalcar aquí, de un lado, una tendencia hacia la combinación, o fusión, de géneros, y de otro, una cada vez más clara e intensa sensación de la importancia en su obra de un *yo* actor y creador —sea este ficticio, o bien real—, cosa que termina por otorgar a gran parte de la narrativa ayaliana una especie de aire testimonial. Lo cierto es que aquella mezcla —o, si se quiere, personal *re-creación*— de géneros, asentada fundamentalmente en el antes referido continuo proceso de experimentación literaria, constituye ante todo una búsqueda, tanto estética como intelectual, relacionada de alguna manera con otra, anímica y vital: una indagación continua a la que —y esto es importante— no hay, ni puede haber, respuesta última alguna, pues, como escribe el narrador al final de su poema en prosa “En Pascua Florida” (1969), recogido en *El jardín de las*

delicias: “Y yo, ¿no me acerco yo tal vez a los umbrales oscuros *preguntando* todavía y *siempre en vano*?” (las cursivas son mías).

Todo *diario*, bien sea del género periodístico, bien sea de índole personal, tiende a presentar la realidad humana como un *continuum*: un presente compartido, inevitablemente fragmentario —recuérdense los tan citados “trozos de un espejo roto” en que se contempla el narrador en el epílogo de *El jardín de las delicias*—, y truncado solo, en cada caso individual, por el paso definitivo por *los oscuros umbrales* de la muerte. *Recreado* sin embargo como literatura —expresión artística que, al aspirar tanto a lo bello como a lo universal, desafiando así lo finito del tiempo, suele perdurar—, el transitorio *diario* es capaz de alcanzar una envidiable inmortalidad, algo de que era bien consciente (sospecho) el Ayala *narrador* disfrazado de *ensayista* al redactar —así se denomina el *proceso* de escribir— el texto de que ahora me voy a ocupar. Pero antes de empezar, para dejar bien claro de entrada que la elaboración literaria del proceso creador como tema pertenece a una larga, y rica, tradición, convendría invocar aquí, si bien (por ahora) de paso sólo, el conocido título de una obra —por cierto de ficción— de Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela* (1927), lejano descendiente en prosa del brillante “Soneto de repente” que en su día a Lope de Vega le “mandó hacer Violante”.

Cruce de géneros en un clásico moderno

MUY pronto empezaría el joven escritor Ayala, autor ya a los veinte años de dos novelas relativamente *tradicionales*, a incorporar a su obra de invención temas y técnicas narrativas inspirados en las transformaciones sociales y movimientos artísticos de comienzos del siglo XX: un momento, por cierto, de transformación y transición cuyo auge se sitúa en la década de 1920. Prueba de ello son sus dos volúmenes de relatos vanguardistas, *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), cuyo contenido, de una actualidad absoluta, está expresado poéticamente mediante unos brillantes juegos metafóricos que todavía hoy —unos ochenta años después— resultan atrevidos. Desde mediados de la década de los treinta, alteradas radicalmente las circunstancias históricas, primero de España, poco después del resto de Europa, se verían afectadas, lógicamente, las artes, que reflejarían, cada una de ellas a su manera, la enorme transformación social que por entonces había empezado a llevarse a cabo. Instalado tras la guerra civil en Buenos Aires, ciudad que pronto se convertiría en un importantísimo centro de la cultura no sólo hispánica sino también occidental, Francisco Ayala también iría reflejando en su literatura, tanto ensayística como de invención, los cada día más rápidos cambios sociales, avalados por

unos aún más rápidos avances tecnológicos, del mundo moderno y posmoderno.

En sus obras narrativas respondería a este desafío el Ayala de los años cuarenta mediante una vuelta, en *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* (ambos de 1949), al pasado, lejano y más reciente, como espejo de la realidad histórico-social contemporánea. En estos relatos optaría por incorporar al texto narrado, a lo cervantino, una variedad de fuentes, tanto ficticias como reales: crónicas, manuscritos, novelas, testimonios orales..., procedimiento literario al que luego volvería, desde otro ángulo, más de una vez al inspirarse para alguna narración breve en una obra literaria anterior (piénsese, por ejemplo, en “El prodigio”, “El loco de fe y el pecador”, “Cuento viejo”, “El rapto” o “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”, todos ellos recogidos en «*La niña de oro*» y otros relatos [2001]).

A partir de 1950, sin embargo, al pasar, tras su estancia en Puerto Rico, a residir en los Estados Unidos (Nueva York y Chicago), el Ayala narrador se sitúa decididamente dentro de la realidad social contemporánea, que, tanto temática como técnicamente, a su vez desempeñaría de ahí en adelante en su obra de invención un papel fundamental. En ciertas obras lo hará por medio de un humor que se extiende desde la más suave ironía hasta el sarcasmo más mordaz, perspectivas estas que le permiten al autor recrear desde un punto de vista crítico

la sociedad actual. Asimismo los recursos técnicos utilizados por él para dar expresión poética a esta visión del mundo contemporáneo constituyen un reflejo estilístico, formal, de una grotesca, y precaria, realidad social en la que lo eterno y universal de la condición humana es subvertido, constantemente, por la rapidez, y de ahí lo transitorio de su plasmación en los modernos medios de comunicación: el cine, la radio, la televisión y, sobre todo, la prensa diaria, cuya forma de expresión —la palabra escrita— es asimismo la del Ayala narrador, quien, al mismo tiempo —recuérdese—, se sirve en sus obras de invención de una variedad de fuentes de otro tipo. A esa época pertenecen dos recopilaciones suyas de narraciones breves, *Historia de macacos* (1955) y *El as de bastos* (1963), así como las dos novelas complementarias entre sí *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962).

Con el tiempo —*El tiempo y yo, o El mundo a la espalda* (1992; la primera versión es de 1978) daría como título a una importante compilación de escritos diversos—, Francisco Ayala irá matizando, personalizando y hasta suavizando en parte (a veces) su percepción del mundo, sin dejar de lado, claro está, aquel punto de vista irónico, a menudo mordaz, que desde mediados del siglo XX había adoptado en ciertas ocasiones. Esta bifurcación en su concepción de la realidad —lo sarcástico por un lado, y por el otro, lo íntimo y lírico— se manifiesta ya en la primera edición de *El jardín de las*

delicias, cuyas dos partes principales, titulada la primera “Diablo mundo” (a su vez subdividido en dos apartados: “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer” y “Diálogos de amor”) y la segunda “Días felices”, reflejan, “como los trozos de un espejo roto”, la personal visión de la realidad de su clásico, a la vez que moderno, creador.

A lo largo del último cuarto del siglo XX, tras su vuelta definitiva a España en 1976, Ayala irá desarrollando, simultáneamente, en su obra estas dos vertientes principales. Son años de una intensa actividad literaria caracterizada, de un lado, por obras de carácter personal, como los tres primeros volúmenes de sus memorias, *Recuerdos y olvidos* (1982, 1983 y 1988), y recopilaciones como la antes aludida *El tiempo y yo* o la titulada *De mis pasos en la tierra* (1996), libros estos últimos donde reúne y ordena nuestro autor textos de géneros y procedencia diversos. Por otra parte, sigue Francisco Ayala publicando en *La Nación* de Buenos Aires, en cuyas páginas había colaborado en las décadas de 1940 y 1950; en *ABC*, y, sobre todo, a partir de 1976, en el nuevo diario de la joven democracia española, *El País*. Estos artículos, de extensión también diversa, van desde el ensayo de tema político, filosófico, estético o social hasta la pura invención literaria. A veces incluso llega a publicar Ayala un artículo de tipo ensayístico donde analiza otro suyo, de índole poética... Por si existiera alguna duda acerca del importante papel desempeñado en su vida y obra por el cuarto poder, recordemos que

el discurso que leyó al ingresar, el 25 de noviembre de 1984, en la Real Academia Española se titulaba *La retórica del periodismo...*

Cuanto más años pasan, más borrosas se hacen en la obra de Ayala las fronteras entre los géneros tradicionales —cabe señalar que en 1983 fue otorgado al segundo volumen de sus *Recuerdos y olvidos* el Premio Nacional de Literatura en la categoría de “Narrativa”—, que van transmutándose, y transformándose, mediante un proceso de continua metamorfosis. Hasta llega a veces este cruce de géneros a producir en el lector una sensación de fluidez que raya en la inseguridad, pues, tal como ocurre en el mundo actual, parece que tampoco en la expresión literaria hay nada definitivo sino que fluye todo dentro de un presente caracterizado por una especie de cambio perpetuo; que tanta importancia —a veces, más aún— tiene el acto de escribir en sí como el resultado final.

Vida y arte, arte y vida: El proceso de la creación

EL año 1991 —concretamente, el mes de noviembre— marca en la biografía de Francisco Ayala un hito importante, no tanto por la concesión, el día 11 de ese mes,

del premio Cervantes, sino por la lucha que a partir de esa misma noche hubo de emprender el autor entre la vida y la muerte: aquejado de una repentina, y altísima, fiebre, ingresó en el neoyorquino hospital de Lenox Hill, de donde, tras haber vencido una seria pulmonía, saldría invicto, si bien debilitado, tres semanas después. Había llegado Ayala a Nueva York desde Madrid el 27 de octubre. La última obra de invención que escribió antes de caer enfermo, y que precisamente por eso marca a su vez una especie de hito en su bio-bibliografía, fue “Y va de cuento”, que se publicó en la sección de opinión de *El País* el miércoles 13 de noviembre. Es probable que el texto original, inspirado directamente, según consta allí, en una pequeña crónica aparecida en el *New York Times* el 30 de octubre, dentro de una sección semanal titulada “Metropolitan Diary”, fuese enviado al periódico español desde Nueva York por fax.

Redactado durante la primera semana de noviembre de 1991 y publicado en la prensa poco después, “Y va de cuento” fue recogido al año siguiente por su autor en *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, donde forma parte de una serie de seis textos emparejados y situados casi a la mitad del libro: tres ensayos, dos relatos y el escrito en cuestión —de género indeterminado—, todos ellos relacionados, directa o indirectamente, con la creación literaria. Los primeros dos, “Un texto y su interpretación: Incidente” y “La invención literaria (A propósito

de Incidente)”, fechado este último en “Nueva York, 3 de octubre de 1975”, habían sido incorporados ya a la primera versión de *El tiempo y yo*. El segundo, una explicación e interpretación del relato en cuestión (el titulado “Incidente”), ilustra a su vez el papel desempeñado, como complemento de la razón, por la intuición y el subconsciente en todo acto de escribir. Al reflejarse así en el espejo, el crítico Ayala —cuya perspectiva en uno y otro escrito es sumamente personal— analiza con acierto al Ayala narrador, perspectiva dual anticipada ya en el epílogo de la primera edición de *El jardín de las delicias*.

Fechados en el año 1987, los dos siguientes escritos ofrecen ciertos paralelos con los que se acaban de comentar. A primera vista puede que “Otro texto a interpretar: Dulces recuerdos”, publicado antes como “Dulces recuerdos” en *El País* del 9 de agosto de dicho año, ofrezca cierta ambigüedad genérica en la que parecerían desvanecerse hasta cierto punto las fronteras que separan lo autobiográfico de la ficción... De eso se ocuparía el autor en el siguiente texto, “Falsa interpretación: Los recuerdos y los olvidos”, cuyo título original, bajo el que apareció en *El País* el 4 de noviembre del mismo año, tampoco comprendería la primera parte (“Falsa interpretación”), detalle este que refuerza la sensación de indeterminación de género característica de la producción literaria del Ayala de aquella época. De eso,

en efecto, trata el artículo, según anuncia ya la siguiente pregunta retórica inicial: “¿Se están borrando acaso, como algunos observadores del panorama cultural pretenden, las fronteras que separan los tradicionales géneros literarios?”. La siguiente serie de interrogaciones y observaciones acerca de esta “equivocación” prepara luego el terreno para una meditación acerca de dicha confusión, así como acerca de la que se produce entre “ficción poética” y vida, que termina de este modo:

Toda obra literaria es, pues, en alguna medida autobiografía, pero un cuento entra en la esfera de lo imaginario; es, como imitación de la naturaleza, pura ficción, mientras que unas memorias, por mucho que en ellas la relación de hechos haya recibido un cuidadoso tratamiento artístico, caen del lado de la realidad verídica.

Cabe recalcar que la utilización, tanto en “Incidente” como en “Dulces recuerdos”, de una voz en primera persona hace en ellos más *borrosas* aún las *fronteras* entre el ensayo y la ficción, intensificando así la ambigüedad esencial de una y otra pieza.

Vienen a complementarse de un modo menos explícito, mas no por ello carente de interés, los últimos dos textos de esta serie de seis, ambos del año 1991: el antes referido “Y va de cuento” y un ensayo titulado “La mez-

cla de realidad y ficción”, publicado originalmente en el *ABC* del 9 de marzo, o sea, con anterioridad a aquel. Constituyen dos pruebas más de la conciencia que tenía Francisco Ayala de sí mismo como escritor, oficio que había venido ejerciendo ya a lo largo de unos setenta y cinco años, los últimos veinticinco, aproximadamente, marcados por una obra literaria caracterizada cada vez más por una redefinición, fusión y renovación genéricas así como por un constante, y creciente, deseo de autoco-nocimiento, aspiración esta ilustrada, metafóricamente, en el ya citado reflejo que en el epílogo de *El jardín de las delicias* encuentra de sí mismo el narrador en las piezas *reunidas* y *combinadas* ahí por él.

Sirviéndose de ejemplos sacados de los medios audiovisuales así como de la novela contemporánea, discurre Ayala en el segundo de estos escritos (“La mezcla de realidad y ficción”), redactado —recuérdese— unos ocho meses antes del que en el volumen le precede, acerca de unas posibles razones del creciente interés en una literatura, cualquiera que sea su género, relacionada con “las vidas [...] de personas reales, tanto pretéritas como actuales [...], en contraste quizá con un decreciente entusiasmo por las obras de la imaginación creadora”, observando, de paso, que una de las peculiaridades de la televisión es que “se hacen borrosas” las “fronteras entre lo fingido y lo efectivamente acontecido”. Además de complementar el contenido del escrito que inmediata-

mente le precede en *El tiempo y yo*, ilustra de modo cabal este ensayo —al igual que los otros dos que se han comentado aquí, una auténtica *meditación*— el modo de reflexionar de Francisco Ayala, para quien cualquier acontecimiento, cualquier fenómeno, puede convertirse en el objeto de su atención.

El texto anterior, penúltimo de esta serie de seis, es uno de los más originales, y yo diría enigmáticos, de la obra ayaliana. Fue recogido en volumen por su autor no sólo en *El tiempo y yo*, o *El mundo a la espalda* sino también en *De mis pasos en la tierra* y, “(A modo de prólogo)”, al comienzo de la recopilación titulada «*La niña de oro*» y *otros relatos*. Resulta ser, en efecto, un texto hasta cierto punto problemático que, quizá en parte por su calidad intrínseca de *work in progress* (obra en proceso), o sea, de metaliteratura, resiste a cualquier intento de clasificación estricta de género (de ahí su inclusión “A modo de prólogo” en el antes referido volumen de relatos). Con todo, el hecho de que optara Francisco Ayala por reproducirlo en tres recopilaciones de distinto contenido, dos de ellas de tono sumamente personal, sugiere que él mismo le concedía cierta trascendencia dentro del conjunto de su obra.

Se trata, en principio, de un escrito *sui generis* que, a la manera del ya citado soneto de Lope y de la novelita (o *nivolita*) unamuniana, mediante una simulación ficticia

del proceso de escribir de su autor, va *creándose* primero como obra literaria para poder ser *re-creado* luego —en palabras de Ayala en su epílogo a *El jardín de las delicias*— “cada vez que alguien lo lea”. Supongamos por un momento que se trata ahí de *cómo*, basándose en una anécdota aparecida en la prensa diaria, se *hace*, no ya una novela, sino *un cuento*: un cuento cuya escritura misma —o sea, cuyo proceso de creación— es, precisamente, el tema del texto que va desplegándose ante los ojos —y la imaginación— del receptor al mismo tiempo que, en un proceso paralelo, este lo va leyendo. Pero (surgen de nuevo ciertas dudas) ¿se trata aquí de un *cuento* propiamente dicho? ¿Cuáles son las características del “cuento contemporáneo”? ¿Qué papel desempeñaría en el escrito la ironía del título “Y va de cuento”, o bien la de su párrafo final: “Pero basta ya. No vaya a convertirse este cuento en el cuento de nunca acabar.”?

Las reflexiones ahí apuntadas por el narrador mientras va redactando el texto —o sea, durante el proceso de la creación— pertenecen a lo que resulta ser una serie de textos interiores, interrelacionados entre sí, que en su conjunto constituyen la totalidad de la obra: la anécdota original del periódico neoyorquino, traducido al español por el escritor que acaba de leerlo (primer párrafo); el esbozo del “posible cuento” que, teniendo en cuenta ciertas cuestiones de “temas y técnicas”, *podría* elaborarse a base de esa “minúscula anécdota”

(segundo párrafo); reflexiones estilísticas y literarias posteriores a su supuesta (mas no realizada) redacción —o sea, “escrito ya el cuento que la anécdota sugiere”— y relativas a la utilización por otros escritores (Flaubert, Lorca, Camus) de fuentes periodísticas así como al complejo, y “mal planteado”, asunto del plagio: “reflexiones”, concluye, no sin ironía, su autor, “suscitadas en mí por la tentación —felizmente resistida— de convertir en cuento esa noticia que, apenas llegar a la ciudad, leí en el *New York Times*” (tercer párrafo); y, como propina, unas últimas observaciones acerca del plagio, delito que “en literatura sólo se absuelve”, según él, “cuando le sigue el asesinato de la víctima: al robarle a Lope de Vega su *Alcalde de Zalamea* —observa Ayala—, Calderón lo dejaría muerto...”, así como acerca de la “imposible originalidad absoluta”: “la literatura se nutre —recuerda—, y siempre se ha nutrido, de sí misma” (cuarto párrafo).

Al llegar, mediante un proceso formal asociativo —una sucesión de ideas, cada una proveniente de algún modo de lo anterior—, a este punto en el escrito, forma y fondo se juntan de tal modo que se da cuenta el lector de que lo que hasta ahí ha venido leyendo ha constituido, a su vez, en sí, la ilustración formal de la teoría, o *ars poetica*, que al final de “Y va de cuento” elabora su autor: la literatura que “se nutre, y siempre se ha nutrido, de sí misma —escribe—, a la vez [...] sirve de alimento a esa realidad práctica de la que, por una parte, también

recibe sustancia en un proceso de incesante *feedback*". Este *feedback*, esta complejísima, y constante, relación de toma y daca entre el arte —en este caso, el literario— y la realidad (llamémosla así) material, ha venido siendo ilustrado hasta este punto por el mismísimo texto que ha ido leyendo su lector, quien, al mismo tiempo que se aproxima a dicho texto desde una perspectiva exterior, se ha visto involucrado, como partícipe activo, en el proceso de la re-creación. De ello es consciente, digo, el Ayala lector/escritor, quien reitera en este punto de su ¿cuento? una teoría de suma importancia para la comprensión de su propia literatura:

El contraste entre realidad e imaginación es artificioso; y si la noticia del periódico interpone un texto escrito entre esa realidad práctica y la deliberada creación de un producto literario, ¿acaso ello cambia mucho las cosas? De cualquier modo, el material —caótico e informe— de la experiencia práctica sólo adquiere sentido a través de la percepción culturalmente modulada (digamos, a través de la *literatura*, entendida esta en su más amplia acepción) por una mente humana; y esta percepción, que ordena y dota de sentido a los datos de la experiencia haciendo inteligible la realidad, ha de darse tanto en el relato corriente de quien le cuenta a su mujer aquello que ha visto u oído en la calle, como en los versos del poeta que vuelve a cantar el reencuentro de Ulises con la suya.

La *realidad*, sea esta ambiental, estática, dinámica o bien sentimental, no existe en sí, sino que, para ser inteligible y adquirir sentido, necesita ser de algún modo *traducida* por una mente humana.

Al referirse el narrador/autor en este punto de su narración a la prensa, al relato oral o bien a la poesía —tres *géneros*, por así decirlo, a que también ha venido aludiendo a lo largo de su ¿cuento? (es decir, no el basado en una noticia leída en el *New York Times*, que se resistió a escribir, aunque sí esbozó, sino el que, partiendo de dicha noticia, escribió acerca del proceso *mental* que le llevó a optar por *no* redactar dicho cuento y las razones relacionadas con tal decisión)—, se da cuenta, quizá, de que todo está dicho ya, de que si él mismo, en su calidad de lector activo y creador, valiéndose de su propia *mente humana*, ha logrado (re)crear, mediante un “proceso de incesante *feedback*”, este escrito, más vale dejarlo ya para la *mente* de un eventual lector. Concluye, pues, con un último toque de humor propio del tono alternativamente serio e ingenioso que ha caracterizado el texto entero —el antes citado, autoirónico, juego de palabras que a su vez remite, de forma circular (otro proceso de *feedback*), al título “Y va de cuento”—: “Pero basta ya. No vaya a convertírseme este cuento en el cuento de nunca acabar”.

Teoría y práctica: Primera conclusión

TODO lo dicho hasta aquí parecería a primera vista indicar que este problemático —y enigmático— escrito ayaliano constituye en realidad un brillante *tour de force* literario donde teoría y práctica, fondo y forma, experiencia e invención se complementan de modo cabal: un *ars poetica* ilustrada —verbo hecho carne— por medio de la poesía misma. Y sin embargo... Es que el contenido de la pieza, desarrollado, según se ha dicho, mediante un proceso asociativo que reproduce hasta cierto punto el del pensamiento, va tomando a partir del tercer párrafo una especie de leve giro teórico —cuestiones teóricas relacionadas con la forma (o sea, de técnica literaria), así como con el fondo (fuentes periódicas, problemas relacionados con el plagio)— que al lector atento le hace sospechar que, como en el caso de la famosa *carta robada* de Poe, se le ha escapado algo.

La lectura es, también, un proceso asociativo en el que ha de entrar el lector en un silencioso y continuo diálogo con el autor, elaborando a través de lo escrito por este su propia *creación*. Algo de esto llega a insinuar Francisco Ayala en el texto que aquí nos concierne, uno de cuyos motivos es, precisamente, el de la lectura y su recreación: el recorte de periódico como inspiración y

punto de partida para el narrador/autor (se trata de un yo perfectamente identificable); dentro de dicho texto, la lectura de la matrícula “UNBELDI” hecha por un taxista neoyorquino —ejemplo, dicho sea de paso, de un *lector* salido de las masas (y despreciado por Unamuno)— y el breve intercambio a propósito de esta que en seguida entablaría con la dueña del coche en cuestión (autora, a su vez, del texto de la anécdota publicado luego en el *New York Times* y leído por Ayala); el relato que hubiera podido escribirse (mas no se escribió) inspirándose en la lectura de dicha anécdota; reflexiones en torno a la técnica literaria que habría que tener en cuenta “[q]uien lo hubiere redactado” —y no lo redactó— “para evidenciar su sentido”; referencias por parte del autor/lector a otros conocidos lectores/autores que se inspiraron en noticias de periódico para su propia literatura; y, finalmente, unas consideraciones acerca de lectores/autores que no sólo se inspiraron en textos ajenos para la elaboración de una obra propia, sino que llegaron a plagiarlos, cuestión esta —sugiere Ayala— de una cierta complejidad. Son todos estos temas relacionados con la eterna cuestión de tradición y originalidad en la creación literaria.

Quien se encuentra ahora en medio de la redacción de estas líneas también ha venido pasando por su propio proceso asociativo de lectora/autora hasta llegar, por fin, a una segunda conclusión: que el texto de “Y va de

cuento” encubre todavía otro nivel de lectura que, tal como la carta de Poe, habría que descubrir para dilucidar de una vez y para siempre, y en un nivel aún más profundo, lo que tiene de enigmática esta obra de Ayala.

PARTE SEGUNDA

Ayala crítico, Ayala creador: Pistas para un escamoteo

SERÍA conveniente, quizá, empezar por advertir que parte del contenido de este apartado constituye una especie de *metacrítica* personal que pretende a su vez recrear aquel proceso asociativo —medio instintivo, medio intelectual— a través del cual llegué por fin a descubrir el *mensaje* oculto escondido en este texto. Y si asumo a veces en esta segunda parte de mi estudio una perspectiva más bien personal, que me perdone de antemano el sufrido lector: llegada a este punto en el proceso analítico, parecería predestinada a convertirme en el detective C. Auguste Dupin de este cuento *robado* de Ayala

Y va de cuento...

Había llegado yo en la primera parte a comentar el penúltimo párrafo del texto en cuestión —el dedicado al tema del plagio (con el ejemplo de los dos *Alcalde de Zalamea*) y al del “proceso de incesante *feedback*”—, cuando sentí que algo —no sabía qué— se me había

escamoteado: que, como en el caso de la carta de Poe, tenía justamente ahí, ante los ojos, algo que sin embargo me sentía incapaz de reconocer. Como (sin éxito) hubo de hacer en el cuento de Poe el prefecto de la policía de París, decidí tomarme una pausa antes de *revisar de nuevo* el texto ayaliano. Opté, pues, por volver a leerme los dos metatextos clásicos a que antes me referí: el brillante “Soneto de repente” (“Un soneto me manda hacer Violante”) de Lope, de una extraordinaria perfección temático-formal, y la inquietante, angustiosa y complejísima obra de ficción unamuniana titulada *Cómo se hace una novela*, en cuya lectura me demoré todo el tiempo requerido. Por otra parte, aun antes de embarcarme en esta relectura había empezado a sospechar que lo de Unamuno podría ser aún más complicado de lo que parecía, algo que no tardé en confirmar: en efecto, había escrito Unamuno un relato (poco conocido, y desde luego desconocido por mí) titulado, también, “Y va de cuento...”, que fue recogido luego por su autor al final de *El espejo de la muerte* (1913). Tras una primera lectura me di cuenta de que concurría este texto con el de Ayala, no sólo en su título sino también en por lo menos dos pasajes.

Sintiéndome ya sobre la pista, tanto intelectual como creadora, del Ayala escritor, volví a leerme, dentro de este contexto, su ensayo seminal “El arte de novelar en Unamuno” (1963), que en seguida ratificó mi antes

aludida sospecha de que el texto del “Y va de cuento” ayaliano ocultara todavía otro nivel de lectura que, como la carta de Poe, había pasado desapercibido, y que aclara hasta cierto punto el contenido del penúltimo párrafo así como del escrito en su conjunto. Con esta nueva lectura intertextual del texto de Ayala, que pone en evidencia lo que tiene no sólo de problemático sino también de irónico y hasta de jugueteón, también se clarifica lo que tiene de *ars poetica*. Reconstruyamos a continuación las secuencias de nuestra *investigación*.

Es sabido que *Cómo se hace una novela* es una obra compleja, algo recalcado por Ayala en su ensayo “El arte de novelar en Unamuno”, cuyo texto pone de manifiesto su profundo conocimiento de la obra de invención del ilustre filósofo y escritor así como, en su conjunto, una apreciación por la originalidad de la novelística unamuniana no exenta, sin embargo, de numerosos reparos (sobre todo en el apartado titulado “Acierto y desacierto en la novela unamunesca”), pues, con la excepción de “[l]a obra maestra” del autor, *San Manuel Bueno, mártir*, la novela unamuniana dista de ser, a juicio de Ayala, totalmente satisfactoria como tal.

Resulta ser este ensayo una especie de diálogo (unilateral, se entiende) sostenido por el Ayala *creador*, en su calidad de *crítico*, con la obra narrativa de quien fue el máximo representante de la generación del 98. Esta

doble perspectiva —la del crítico que también es creador—, tan característica de los estudios literarios de Francisco Ayala, tiene la ventaja de aproximar a su lector, si no al proceso creador en sí, al menos a su fruto —la literatura— en su esencia misma. (Es esta una perspectiva hasta cierto punto privilegiada compartida por otros poetas profesores de la generación del 27 como Cernuda, Salinas y Guillén.) Resumamos a continuación, con especial atención a las dos obras unamunianas en cuestión, algunos de las observaciones de Ayala respecto al “arte de novelar” de Unamuno relevantes para el presente ensayo.

Al final del apartado titulado “Confluencia de novela y filosofía” pregunta Ayala: “¿Acaso no había escrito él [Unamuno] (en *Cómo se hace una novela*) que «no hay más profunda filosofía que la contemplación de cómo se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne»?; es decir, que la verdadera filosofía es el ensueño en que los filósofos se hacen a sí mismos, su novela”. Entiende, pues, la importancia que para el Unamuno filósofo-novelistas tenía el *cómo*: el proceso, continuo, que constituyen tanto el filosofar como el novelar (idea esta ilustrada por el título, así como por el contenido, de la antes referida novela unamuniana). Dicho esto, se apresura Ayala en el siguiente apartado (“Potencial trascendencia de la novela”) a distanciarse del autor de *Cómo se hace una novela* ya que, según él:

El interés fascinante del cuento, de todo cuento [...] radica en eso: es un criptograma donde querríamos poder leer nuestro propio destino, descifrar el secreto de nuestro ser. Y habría que pensar equivocado a Unamuno cuando se dirige contra esos lectores ansiosos de conocer el desenlace del argumento, si él mismo no hubiera profundizado y trascendentalizado su trivial curiosidad en el análisis que hace ahí mismo, en *Cómo se hace una novela*.

La cita de esta obra, donde denigra Unamuno cualquier interés por parte del lector en “cómo se cuenta una novela”, es decir, en el argumento propiamente dicho, y sobre todo en su final, choca, pues, frontalmente con las ideas de Ayala, quien cree que en el caso de la novela moderna, que remonta a la de Cervantes, se busca “una respuesta a las preguntas eternas”:

Y es claro —continúa— que el lector preocupado de saber cómo acabará él mismo, encuentra en la novela *una* respuesta, la del autor, que lo devuelve a su propia interioridad, le hace ensimismarse —a él, que sólo procuraba acaso distraerse o divertirse— y encontrar dentro de sí su propia respuesta.

La curiosidad básica del lector por el desenlace de la acción resulta ser, para Ayala, fundamental; no basta, por lo tanto, que constituya únicamente el texto de lo que llama Unamuno “una novela verdadera” una espe-

cie de *ars poetica* intelectual, ni que se establezca en ella una separación entre el lector y lo contado ahí: el lector ha de sentirse de algún modo identificado desde un punto de vista humano con lo narrado para encontrar en lo leído, no sólo *el* sentido, sino también su propio sentido personal. “En la novela moderna —concluye Ayala—, la que cuajó en Cervantes, el autor se ha hecho individual”:

No hay ya respuestas comúnmente sagradas. Muerto Dios [...], el hombre, abandonado en un endiosamiento triste, hecho un cristo, debe buscar salvación por sus propios medios, cumpliendo con el prójimo obra «de confesor y de confesado». O sea, indagando a fondo el sentido de la humana existencia.

Más adelante, en un apartado clave titulado “Del realismo al «nivolisismo»”, al analizar Ayala otro aspecto de la novela —o “nivola”— de Unamuno, resalta el empleo que hace este en su temprana novela *Amor y pedagogía* (1902) de ciertas “«burlas» [que] transparentan con toda claridad la preocupación de Unamuno por el arte o técnica de la novela, sus perplejidades e inseguridades”:

Sólo después de haber estudiado a fondo la creación cervantina —escribe Ayala—, sólo después de

su *Vida de don Quijote y Sancho*, cuya primera edición es de 1905, hará de la novela instrumento idóneo de su filosofía, identificándola con la vida misma.

A continuación, tras volver a referirse a “*Cómo se escribe* [sic] *una novela*”, cuya (complicada) publicación (1927) es posterior a conocidísimas novelas suyas como *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917), las *Tres novelas y un prólogo* (1920) y *La tía Tula* (1921), añade Ayala un dato importantísimo para lo que nos concierne aquí:

[Y]a en el volumen de novelas cortas *El espejo de la muerte* —escribe—, publicado en 1913 (un año antes que *Niebla*), figura una, “*Y va de cuento*”, donde con tono juguetón, ligerísimo, se establece, sin embargo, resueltamente la que pudiera llamarse teoría de la novela unamunesca [estas últimas cursivas son mías].

Pasa en seguida a comentar ciertos elementos formales de este relato tales como “el autor que se introduce como personaje”, “el personaje [que] crea a su creador” y —en palabras del propio Unamuno— la ya referida idea de que “«[u]na buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida»”, todo ello puesto en práctica, añade Ayala, al año siguiente en *Niebla*.

Un poco más adelante, en el ya referido apartado titulado “Acierto y desacierto en la novela unamunesca”, ilustra la “manera muy deliberada de ponerse [Unamuno] a escribir” “«[a] lo que salga», con referencias —alguna positiva, otras muchas no— a *San Manuel Bueno*, así como a varios de los cuentos recogidos en *El espejo de la muerte*: “casos —según Ayala— en que la espontaneidad incontrolada, la negligencia artística, el desdén hacia la «literatura», rebajan la calidad del producto, privándolo de la eficacia que implícitamente nos prometía el material utilizado”. Su crítica puede resultar demoledora, como en el caso del cuento, de 1891, titulado “El desquite”:

El cuento —advierte— está escrito *a lo que salga*; ciertos elementos que hubieran debido insertarse armónicamente en la economía de su composición aparecen añadidos, como pegotes. Y el lector se queda con el desconsuelo de una obra maestra frustrada por desdén hacia el arte, que no por carencia de facultades.

Tampoco se amaina Ayala en los últimos dos apartados del estudio: “El personaje de una pieza” —sea este un reflejo del propio Unamuno, un “fantoche” de conducta exagerada, o bien uno de “los «mequetrefes», a quienes el autor aniquila con su desprecio”— y “El sentimiento cómico de la vida”, donde se ocupa Ayala de algo que

para él resulta ser “un punto de importancia mayor [...] su manera de entender la comicidad”: “Unamuno —escribe ahí— posee, sin duda, un clarísimo concepto teórico de la comedia y de su importancia como ingrediente existencial, pero carece por completo de sensibilidad cómica”. Y como “desconoce la risa —¡cuánto más la sonrisa!”—, a sus “personajes cómicos —mequetrefes o michinos—, les presta patetismo con su desprecio”. Lo que hace Unamuno, según Ayala, es “transforma[r] su comedia en tragedia, en eternidad”. “También la tontería, la comedia —continúa—, se resuelve para él en tragedia”: “sus novelas —concluye— son ventanas siempre abiertas sobre la perspectiva de la muerte, del vacío que nos quiere sorber sin que podamos agarrarnos a cosa alguna; y de ahí el vértigo que producen”.

Aquí termina el análisis, finísimo, del “arte de novelar en Unamuno”: una exégesis que, por objetiva que pretenda ser, no deja de reflejar en cada momento, sin embargo, la personalidad y perspectiva de quien lo redactó: las del Ayala crítico, teórico asimismo del Ayala creador, en cuyas observaciones acerca de la novelística unamuniana también podríamos ver reflejada —a la inversa, claro está—, tal como si de una especie de *espejo* literario se tratase, su propia teoría de la novela. Consciente, quizá, de esto, añade Ayala el siguiente comentario final que cada lector, tanto suyo como de Unamuno, es libre de interpretar:

¿Será esto —pregunta, refiriéndose a lo dicho por él acerca de la muerte, el vacío y el vértigo— una falla del novelista? No me atrevería a afirmarlo, después de haber sostenido que la novela es un género que cada autor ha de adaptar a sus necesidades expresivas para trasuntar y transmitir originalmente su propia visión del mundo. Unamuno —concluye— lo hizo así hasta el último extremo.

Lo que no deja lugar a dudas, según veremos, es que esta lectura en profundidad hecha por Francisco Ayala de la narrativa unamuniana —lectura originada, quizá, en una relectura que haría en preparación para algún curso monográfico en una universidad norteamericana donde hacia finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 estaba dando clases— dejaría en el futuro huellas, si bien irónicas, tanto en el Ayala crítico como en el Ayala creador.

Antes de pasar ahora al análisis del “Y va de cuento” de uno y otro autor, convendría quizá resumir aquí los reparos principales que en su ensayo le pone el crítico Ayala a la novelística unamuniana —observaciones a las que volverá, sin nombrar a Unamuno, en su texto de 1991 el Ayala creador—. En la opinión de Ayala, *desacierta* aquel al minimizar la importancia del desenlace, al crear personajes “de una pieza” y (debido a su carencia total de “sensibilidad cómica”) al convertirlo todo en

tragedia y muerte. En cuanto a la técnica literaria, le acusa asimismo de “desdén hacia la «literatura»”, advirtiendo que en muchos casos al escribir “a lo que salga” tampoco acierta el Unamuno novelista. Tampoco este evidencia respeto al lector. Por último, carencias como las señaladas arriba no invitan al lector a que vaya a su vez “indagando a fondo el sentido de la humana existencia”, algo, según Ayala, de suma importancia en la novela moderna.

El cuento *robado de/por* Francisco Ayala

EL “Y va de cuento...” de Unamuno es el último de veintisiete relatos reunidos, y cuidadosamente ordenados, en *El espejo de la muerte*, para cuyo contenido resulta ser, también, una especie de colofón estético. No hay duda de que en él “se establece” ya, en palabras de Ayala, “resueltamente la que pudiera llamarse teoría de la novela unamunesca”. Escribiendo *a lo que salga*, desde la primera frase se embarca el narrador en un complejo juego de papeles e identidades: “A Miguel” —nombre, por cierto, del propio Unamuno—, “el héroe de mi cuento, habíanle pedido uno”. Tras unas vueltas especulativas acerca de la palabra “héroe”, y la introducción en el cuento (el de Unamuno, se entiende)

de otro “héroe” suyo llamado Emilio —son ya dos las capas de *creación cuentística* establecidas en “Y va de cuento...”—, hace alusión dicho narrador (es decir, el propio Unamuno) al punto en que en ese momento se halla en el proceso narrativo: “Y así va avanzando —apostilla— este que escribo”, añadiendo a continuación: “Es decir, *burla burlando, van los dos* [sic] *delante*”. La cita, intencionadamente manipulada, del cuarto verso del “Soneto de repente” de Lope de Vega (donde se lee, en referencia a los versos anteriores, “van los *tres* delante”) llama la atención del lector, no sólo al punto donde en ese momento se encuentra el narrador/autor en el acto de la creación, sino también a la tradición de la metaliteratura en la obra de autores clásicos como Lope, así como al concepto del “héroe” tal como lo concibe un “tal Homero”, autor de la *Iliada*... (A su vez, bien podría empezar a sospecharse ya el lector —el del cuento de Unamuno— que es víctima de una burla literaria de parte del propio autor...)

Al recrear, a continuación, el proceso de escribir del héroe de su cuento —o bien, de *no* escribir, pues allí está, delante de las blancas cuartillas, todavía sin empezar—, pasa el narrador desde esta escena a elucidar la cuentística de aquel, teoría que, según se ve en el texto mismo que estamos leyendo, recuerda también la del propio Unamuno: “el Miguel de mi cuento —escribe— no era cuentista” porque le daba por “convertir en lite-

ratura las más íntimas tormentas del espíritu” y porque en sus cuentos “no había argumento, lo que se llama argumento”, pues en ellos “lo importante es la *hilarción*”, palabras seguidas poco después por otra cita del soneto de Lope, esta vez el sexto verso: “*Y estoy a la mitad de otro cuarteto*”. El juego poético contenido en el soneto a Violante se encuentra redoblado, así, tanto en el cuento unamuniano en sí como en el (no) cuento de su héroe Miguel.

En vez de continuar en la misma línea, se ha aprovechado el narrador/autor una vez más de una cita del “Soneto de repente” para pasar en su texto a detallar otros rasgos de la cuentística de su héroe, así como de la suya propia, siendo la diferencia entre una y otra no tan grande en el fondo como en algún momento se podría dar a creer (anticipa este juego de desdoblamiento Unamuno/Miguel al que se da en *Cómo se hace una novela* entre el autor/narrador Unamuno y su “personaje central”, “U. Jugo de la Raza”—apellidos inspirados en los de los abuelos de aquel—). Al elaborar más las teorías de Miguel acerca de la irrelevancia en una novela del argumento, y por consiguiente —“como no lo tiene, de ordinario, la vida”—, de un desenlace, advierte el narrador/autor que “[e]n un buen cuento lo más importante son las situaciones y las transiciones. Sobre todo estas últimas”, lo que, por asociación —o *hilarción*—, le lleva en seguida a recalcar, en cambio, lo

importante que resulta el saber “hacer llorar o reír”, pues —ironiza— “[e]l público, cuando llora o cuando se ríe, no se entera”. Siguiendo en la dialéctica con su héroe —“un petulante, que quería escribir para que se enterasen”—, menosprecia el narrador tal pretensión, pues, en opinión de él, uno lee una novela para distraerse: “«La cuestión —escribe, citando el título de una comedia contemporánea de los hermanos Álvarez Quintero— es pasar el rato»”.

A continuación, después de unas cavilaciones en torno a las paradojas, procede el narrador/autor a disertar sobre tal palabra hasta que, al interrumpirse, pregunta: “Pero ¿qué tiene que ver todo esto con el cuento? Volvamos —continúa—, pues, a él”. Tras esta larga, y muy *hilada*, digresión, con el héroe todavía sentado delante de las blancas cuartillas, o sea, aún sin haber “encontrado asunto”..., y frente a otra vía de *hilación* —la de la relación entre el héroe y su “hacedor”, desarrollada, opina, “brillantemente” por él mismo (Unamuno) en su *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes*—, interrumpe —¡al fin!— el propio narrador/autor, quien, quizá por la extensión que ha venido alcanzando el texto, se decide al parecer a cortar por lo sano:

¿Seguimos? —pregunta—. Por mí, lector amigo, hasta que usted quiera; pero me temo que *esto se convierta en el cuento de nunca acabar*. Y así

es el de la vida... Aunque, ¡no!, ¡no!, el de la vida se acaba [las cursivas son mías].

Una última amenaza de digresión —especie de variación sobre el tema de *ars longa, vita brevis*— termina, ¡al fin!, con esta “*Moraleja*: Todo se acaba en este mundo miserable: hasta los cuentos y la paciencia de los lectores. No sé, pues, abusar”.

La “teoría de la novela unamunesca” elaborada, e ilustrada, en su “Y va de cuento...” se explica por sí sola. A cada lector le cabe determinar si tanta *hilación* teórico-literaria termina por acabar —o no— con su propia paciencia. A juzgar por las opiniones expresadas en “El arte de novelar en Unamuno”, al crítico Francisco Ayala parece haberle llegado a molestar en grado sumo. No sabemos cuándo lo leyó por vez primera, ni si después de redactar su ensayo lo volvió a leer. Lo cierto es, sin embargo, que dejaría este cuento de Unamuno en el Ayala creador una huella imborrable, según queda manifiesto en un escrito suyo, de género impreciso, redactado casi tres décadas después de la publicación de su estudio sobre el “arte de novelar en Unamuno”, y titulado —al igual que su fuente de inspiración inmediata— “Y va de cuento”.

Si no fuese suficientemente obvia esta pista que, de modo parecido a lo ocurrido en “La carta robada” de

Poe, presagia ya desde el principio, a plena vista del lector, la intención por parte de Ayala de *robarle* a Unamuno su *cuento* del mismo título, irá introduciendo en el suyo una serie de alusiones, directas e indirectas, a su fuente de inspiración, entablando así con ella una especie de diálogo que llega a su clímax en los dos últimos párrafos, donde, tras unas consideraciones acerca del plagio y de la literatura como fuente de inspiración, una referencia al “poeta que vuelve a *cantar* el reencuentro de Ulises” (las cursivas son mías) con su mujer trae a la mente la antes referida alusión de Unamuno en su cuento, no ya a la *Odisea* sino al “héroe [...] *cantado*” de la *Iliada*. En su juego de palabras final, no queda ya la menor duda de cuál ha sido la intención de nuestro autor: “Pero basta ya —concluye—. No vaya a *convertírseme este cuento en el cuento de nunca acabar*”, clara alusión a la admonición de Unamuno en el antepenúltimo párrafo del suyo: “pero me temo que esto *se convierta en el cuento de nunca acabar*” (las cursivas son mías).

Además de las coincidencias que se acaban de señalar, el texto de Ayala contiene otras muchas alusiones, tanto directas como indirectas, a la teoría novelística de Unamuno según queda expuesta, e ilustrada, en su “Y va de cuento...”: ideas estas censuradas en 1963 por el Ayala ensayista y *subsana*das poéticamente, unos treinta años después, por el Ayala creador. Una vez puesta al descubierto, la intertextualidad literaria del “Y va de

cuento” de Francisco Ayala le añade un nivel más de lectura. Dicho esto, volvamos brevemente a ella para *descifrar* ahora algunos de los secretos *mensajes* escondidos a plena vista ahí.

Al contrario del cuento unamuniano, en cuyo comienzo se introducen simultáneamente —a través de un procedimiento algo enmarañado— los múltiples niveles de técnica narrativa mediante los que el narrador/autor irá disertando y avanzando al azar (a lo que salga), el contenido del escrito ayaliano, relatado por un narrador, portavoz del propio Ayala, establece desde el comienzo mismo —“Llego a Nueva York”— una clara, y nada vacilante, perspectiva en primera persona, que irá encauzando la lectura, mediante un proceso de asociación lógica —de causa y efecto—, hacia su irónico final. No se trata —insisto— de un proceder *a lo que salga*, sino más bien de una especie de divagación lógica que le lleva, mediante una serie de escalas bien definidas, al antes citado juego de palabras final que, aunque pudiera a primera vista parecerle al lector un mero escamoteo, resulta ser, al contrario, un *remate* —y escarmiento literario— digno, añadiría yo, del mismísimo Edgar Allan Poe, pues es en estas palabras *robadas* donde reside el sentido último del texto.

Resumamos ahora, desde otra perspectiva, el contenido del “Y va de cuento” de Ayala:

1. apertura y exposición de los temas: a) el autor-lector de otro autor (la literatura que *se nutre* de sí misma), ejemplificado en este caso por el autor como lector, en el *New York Times*, de una nota escrita por una lectora del mismo periódico, nota cuyo texto luego traduciré y glosaré aquel (tema de técnica literaria); y b) la traducción del texto de dicha nota (tema del contenido);

2. variaciones sobre el tema del contenido (el no-cuento): exégesis detallada, y lógica, por parte del narrador, de la anécdota en cuestión, supliendo así detalles, tanto psicológicos como contextuales, al escueto argumento tal como se había contado en la prensa —todo ello relacionado con la confección, basada en ella, de “un posible cuento, un relato de tono ligero, intrascendente en apariencia”, que —según aclara al final del próximo párrafo— optaría finalmente por *no* escribir (recuérdese que, por otras razones, el escritor Miguel del cuento unamuniano tampoco llegó a manchar con tinta aquellas blancas cuartillas...);

3. fantasía y *reprise*: a) variaciones sobre cuestiones de técnica literaria en relación con el cuento que *hubiera podido* escribirse (al comienzo del párrafo se le supone “escrito”, mientras que se aclara al final que “felizmente” se había resistido el narrador a la tentación), tales como la elección de “un narrador, un punto de vista” y “aquellos elementos retóricos [...] necesarios o convenientes para

prestar credibilidad a la situación, efectividad a la acción y, sobre todo, para evidenciar su sentido. *Esto* —advierte Ayala— *es lo más importante: el sentido que pueda tener lo que se narra*” (las cursivas son mías); y **b**) vuelta, ahora teórica, a un motivo sugerido en el primer párrafo y desarrollado imaginariamente en el segundo: el de obras literarias inspiradas directamente en “noticias aparecidas en un periódico”, o bien en otro texto anterior, cuestión esta que le lleva al tema de “originalidad o plagio”;

4. conclusión, o *finale*, en torno a la cuestión, teórica, de tradición *versus* originalidad: **a**) la imposibilidad de la “originalidad absoluta”, ejemplificada aquella por el antes referido “asesinato” de Lope por Calderón; **b**) la literatura —el arte— como un *continuum* que “siempre se ha nutrido de sí misma, a la vez que sirve de alimento a esa realidad práctica de la que [...] recibe sustancia en un proceso de incesante *feedback*”; y **c**) la importancia de “la *literatura*, entendida esta en su más amplia aceptación” para dar sentido a la experiencia humana y hacer “inteligible la realidad”; y, para remate,

5. coda: mediante el antes citado juego de palabras acerca del “cuento de nunca acabar” se pone fin, con elegancia y gracia poéticas, a esta cuidadosamente estructurada y desarrollada divagación teórica disfrazada de ficción.

He recurrido aquí a la terminología musical precisamente para subrayar la estructura *clásica* —y minucio-

samente compuesta— del escrito ayaliano, a diferencia de la (intencionadamente) complicada y embrollada estructura, con su trama narrada *a lo que salga*, del cuento unamuniano del mismo título. En efecto, tal como en la música ocurre, por medio de una larga cadena sin fin de escritores-lectores, y lectores-escritores, la literatura “se nutre, y siempre se ha nutrido, de sí misma”. En lo que al eventual lector del “Y va de cuento” ayaliano se refiere, conviene recalcar aquí que en ningún momento es tratado sin respeto por el narrador/autor, cuyo tono de suave ironía, pese a que *escamotea* una broma literaria, en ningún momento raya en la burla: en ningún momento se siente despreciado el lector. Es más: según Ayala, como *proceso* el “ordena[r] y dota[r] de sentido a los datos de la experiencia haciendo inteligible la realidad” tal como se da en el *Ulises* de Homero equivale, según él, al que se da “en el relato corriente de quien le cuenta a su mujer aquello que ha visto u oído en la calle”... Tanto en la vida humana como en la literatura, lo importante, escribe, es el ir “indagando a fondo el sentido de la humana existencia”: proceso que, además de un *narrador* (en el amplio sentido del término), requiere a su vez un receptor. En el fondo —me pregunto—, ¿no se podría calificar su “Y va de cuento” como una “indagación a fondo [d]el sentido de la humana existencia”?

Forma y fondo se complementan a tal punto en este escrito de Ayala que quizá en parte por eso —por constituir el texto, en su totalidad, una *indagación* tanto del *sentido de la humana existencia* como de su expresión *por una mente humana* “a través de la *literatura*, entendida esta en su más amplia acepción”: o sea, por constituir a la vez un *ars poetica* y su propia ilustración— resulte problemática su propia clasificación genérica. Al *nutrirse* continuamente de sí mismo, el arte —el auténtico— llega a formar parte de aquella larga e infinita cadena integrada por la creación humana. Según queda ilustrado en ya citadas *refundiciones literarias* como “Cuento viejo”, “El rapto” o “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”, el Ayala creador se regodea, no sólo ante el reto de un *twice-told tale*, sino igualmente ante el —igualmente tradicional— de la broma literaria (piénsese, por ejemplo, en el pseudo erudito “Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo”, firmado por un tal F. de Paula A. G. Duarte, al libro *Los usurpadores*).

Su “Y va de cuento”, sin embargo, difiere de estos últimos textos por lo que tiene, no sólo de subrepticio, sino más bien de descaradamente subversivo, característica esta que por otra parte le otorga un *sentido* literario a primera vista oculto, ya que, en su contenido así como en su expresión estética, llega a ilustrar en sí, no sólo

cómo se *debe* (o no) hacer un cuento —siendo así un *ars poetica* del autor—, sino también cómo, valiéndose del mismo título y juego de palabras final, se *puede* hacer un cuento/*ars poetica* muy superior en calidad y teoría al del mismo título de Miguel de Unamuno... En eso, pues, consiste la última, recóndita, ironía de este escrito: todavía otra misteriosa *arca de palabras* de Francisco Ayala que ya no está a la espera de ser *destapada* por un eventual lector...

“[E]n literatura —había escrito, refiriéndose, no ya a la refundición, sino al robo—, sólo se absuelve este delito cuando le sigue el asesinato de la víctima”: al *robarle* su “Y va de cuento...” dejaría, sin lugar a dudas, requetemuerto Francisco Ayala a don Miguel de Unamuno.

C. R.

Madrid, 31 de julio de 2010

Y VA DE CUENTO

Francisco Ayala

LLEGO a Nueva York, y en *The New York Times* del día encuentro una nota pintoresca que me divierte. Ese periódico suele traer una sección titulada «Diario metropolitano», donde recoge algunas de las anécdotas curiosas, diversas, divertidas y mínimas que el público remite acerca de cuanto puede verse y oírse en la abigarrada confusión de la gran urbe. En la nota que ha llamado mi atención, una lectora cuenta, según traduzco, lo siguiente: «La placa de matrícula de mi automóvil, regalo de mi esposo, lleva —con letras, en vez de los usuales números— el que ha sido nuestro lema desde que nos conocimos. Se lee en ella UNBELDI (en italiano, un bello día). El pasado domingo, yendo por la Segunda Avenida, un taxista me tocó la bocina y, emparejados nuestros coches ante la próxima luz roja, me preguntó: “¿De qué ópera?”. Con una sonrisa, le repliqué: “*Madama Butterfly*”. “¡Ah, sí: acto segundo!”, dijo. Con lo cual, cerrando su ventanilla, siguió adelante».

La minúscula anécdota podrá, o no, resultarle graciosa a mis lectores, pero a este escritor que soy yo, condenado por culpa del oficio a reflexionar con cualquier ocasión

acerca de sus temas y técnicas, le ha suscitado algunas cuestiones que quizá sean de interés general para quienes se preocupen por los problemas literarios. Ante todo, he visto en ella el núcleo de un posible cuento, un relato de tono ligero, intrascendente en apariencia, cuya trama hace aflorar inesperadamente, dentro del impersonal anonimato de la gran ciudad, sentimientos y gustos muy personales, muy íntimos, que, activados por una respuesta, resplandecen en súbito y fugaz relámpago. Ello sucede así: cierta pareja bien avenida guarda encerrado el secreto de su felicidad en la cifra de tres palabras —*un bel di*—, alusivas quizá al día en que se declararon su recíproco amor, o quizá al día en que lo consumaron; palabras pertenecientes a una ópera italiana, quizá a la ópera que —aficionados ambos al *bel canto*— ese día único les procurara la suerte de encontrarse por vez primera, y de conocerse ya para siempre, en el vestíbulo de un teatro. Ahora, la placa de su automóvil es el emblema que, ante la indiferente multitud, declara —al mismo tiempo que lo oculta— su tierno secreto. Pero hoy, de improviso, en medio del apretado tráfico, alguien, cualquiera, un desconocido, el conductor de un taxi, ha detectado el misterioso lema: UNBELDI, y acierta a descifrarlo: *un-bel-di*. ¿Es también ese taxista un aficionado a la ópera? En Nueva York no son pocos los músicos sin trabajo, los actores en paro, que deben ganarse la vida con semejante oficio. *Un bel di*... Las palabras han

sonado con música familiar en los oídos de nuestro taxista. ¿A qué ópera pertenecen esas palabras? Detiene a la automovilista desconocida, se lo pregunta; y ella, con una sonrisa de complicidad amable, va a aclararle enseguida que son de *Madama Butterfly*. Y enseguida caerá él en la cuenta; hasta puede precisar ahora cuál es el acto de la ópera donde se cantan... Todo ha sido cosa de un instante. El tráfico aprieta, y pronto desaparecerán de la escena uno y otro personajes. Ha sido cosa de un instante, sólo un contacto fugaz, un chispazo de entendimiento, de solidaridad, de afinidad refinada en medio del brutal y desconcertado escenario.

Supongamos escrito ya el cuento que la anécdota sugiere. Quien lo hubiere redactado habría tenido que elegir un narrador, un punto de vista, para la elaboración de su obra, e introducir en el texto aquellos elementos retóricos que considerase necesarios o convenientes para prestar credibilidad a la situación, efectividad a la acción y, sobre todo, para evidenciar su sentido. Esto es lo más importante: el sentido que pueda tener lo que se narra. No hubiera sido esa, por cierto, la primera vez que una pieza de imaginación literaria arrancase de noticias aparecidas en un periódico. Entre los antecedentes más ilustres y conocidos figuran, sin duda, la *Madame Bovary* de Flaubert, las *Bodas de sangre* de García Lorca, y *Le malentendu* de Camus. Se supone que la noticia periodística es información verídica de un hecho

sucedido en realidad; y la relación entre esta noticia y una ficción poética montada luego sobre su base nos lleva hacia una cuestión bastante vidriosa que, a partir del Romanticismo, ha venido preocupando al mundo de las letras: la cuestión de originalidad o plagio. Porque en tales circunstancias, la obra no surge directamente de una confrontación entre el autor y la realidad viva, sino que es reelaboración de otro texto, aun cuando este se presente como fiel relato de algo sucedido en la realidad práctica; y hasta puede acontecer —tal ocurrió con el drama de Camus— que la información resulte ser falsa, y los hechos referidos, invención de un periodista en apuros por suplir a la carencia de material informativo. Pero de cualquier manera, los términos de ese problema del plagio son demasiado confusos, el asunto me parece mal planteado, y me pregunto si tal vez pudieran ayudar a aclararlo un poco las reflexiones suscitadas en mí por la tentación —felizmente resistida— de convertir en cuento esa noticia que, apenas llegar a la ciudad, leí en el *New York Times*.

En cuanto al plagio, ya una vez se dijo que, por contraste con el tratamiento penal aplicado al robo, en literatura sólo se absuelve este delito cuando le sigue el asesinato de la víctima: al robarle a Lope de Vega su *Alcalde de Zalamea*, Calderón lo dejaría muerto... Lo cierto es que, pese a los pujos románticos de una imposible originalidad absoluta, la literatura se nutre, y siempre

se ha nutrido, de sí misma, a la vez que sirve de alimento a esa realidad práctica de la que, por otra parte, también recibe sustancia en un proceso de incesante *feedback*. El contraste entre realidad e imaginación es artificioso; y si la noticia del periódico interpone un texto escrito entre esa realidad práctica y la deliberada creación de un producto literario, ¿acaso ello cambia mucho las cosas? De cualquier modo, el material —caótico e informe— de la experiencia práctica sólo adquiere sentido a través de la percepción culturalmente modulada (digamos, a través de la *literatura*, entendida esta en su más amplia acepción) por una mente humana; y esta percepción, que ordena y dota de sentido a los datos de la experiencia haciendo inteligible la realidad, ha de darse tanto en el relato corriente de quien le cuenta a su mujer aquello que ha visto u oído en la calle, como en los versos del poeta que vuelve a cantar el reencuentro de Ulises con la suya.

Pero basta ya. No vaya a convertírseme este cuento en el cuento de nunca acabar.

Este texto ha sido publicado en:

El País, 13 de noviembre de 1991.

El tiempo y yo, o El mundo a la espalda, 2ª ed. ampliada, Madrid, Alianza, 1992; Madrid, Visor Libros, 2006; *Autobiografía(s)*, vol. 2

de las *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.

De mis pasos en la tierra, 2ª ed. ampliada, Madrid, Alfaguara, 1996; Madrid, Punto de Lectura, 2005, 2006; *Autobiografía(s)*, vol. 2 de las *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.

“(A modo de prólogo)”, «*La niña de oro*» y otros relatos, Madrid, Alianza, 2001, 2006, 2009.

Por su parte, el ensayo “El arte de novelar en Unamuno” puede encontrarse en:

Las plumas del fénix, *Estudios literarios*, vol. 3 de las *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007, 864-899.

Dear Diary:

My license plate, given to me by my husband, has been our motto since we first met. It reads UNBELDI (one fine day).

While driving down Second Avenue one recent Sunday, a cab driver honked, rolled down his window at a traffic light and, with a sense of knowledge, asked, "What opera?" With a smile, I replied, "Madama Butterfly."

He sighed. "Ah, yes," he said. "The second act." With that, he rolled up his window and drove on.

E. Z. WEINSTEIN

Recorte original del «Metropolitan Diary»
del *New York Times* del 30 de octubre de 1991

