

Reflexiones sobre la estructura narrativa

Antonio Chicharro (Universidad de Granada)

Abstract:

El artículo se propone destacar la vigencia de la teoría ayaliana de la literatura ensayada, desde la perspectiva fenomenológica, en el ensayo *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, publicado en 1970 y reeditado en otras ocasiones, por suministrar medios para la comprensión de la lógica interna de la obra literaria del centenario autor español y, en segundo término, por entender en qué consiste y qué supone el proceso de creación literaria en general y el de estructuras narrativas en particular desde el pensamiento ayaliano. Se estudia el lugar que ocupa este ensayo en el seno de la obra de Ayala, se expone el cuerpo argumental de sus reflexiones y se analiza qué aportan y dónde se asientan las mismas, cuáles son las correspondencias con las teorías literatológicas de nuestro tiempo, qué relaciones mantienen con las reflexiones sociológicas sobre el arte del mismo autor y, finalmente, cuál es la vigencia de este pensamiento de orientación general sobre el arte literario.

1.- Me atrevo a destacar la vigencia de *Reflexiones sobre la estructura narrativa* aun sabiendo que se trata de uno de los libros ensayísticos de nuestro autor centenario y, en consecuencia, de un texto secundario si adoptamos la misma perspectiva de valoración que Ayala viene aplicando, y no sin fundamento, a sus obras. Él mismo ha dejado escrito lo siguiente:

Quienes hayan tenido la curiosidad de seguir, más o menos de cerca, los pasos de lo que pudiera llamarse mi carrera literaria [...] saben que –en medio de la publicación de escritos muy diversos– mi vocación y principal empeño han estado dirigidos siempre hacia la prosa narrativa. El cultivo de relatos imaginarios me ha procurado la mayor satisfacción, y en este género creo haber producido obras dotadas de alguna perennidad (Ayala, 1989: i).

Cuando, al calor del centenario del nacimiento de Francisco Ayala, me propuse hacer valer la vigencia de uno de sus libros, pensé en no pocas de sus novelas y demás textos de creación, pero supe resistir mi primer impulso para presentar algunas consideraciones que pusieran de manifiesto el vigente valor y tipología de la reflexión ayaliana sobre la *poiesis*, esto es, sobre la radical capacidad humana de creación, y sobre la ficción verbal, dominio de toda literatura. La razón que justifica mi proceder no es sólo profesional, sino la del lector necesitado de claves que permitan un cierto y fiable nivel inicial de comprensión de la lógica interna que rige la escritura de, como así la nombra el mismo Ayala, invención literaria, puesto que toda su reflexión se sostiene, como veremos, en su doble experiencia de lector y creador literario.

En este sentido, la sostenida vigencia de *Reflexiones sobre la estructura narrativa* es de doble calado: en primer lugar, por suministrar medios para la comprensión de la dicha lógica interna de la obra literaria de nuestro centenario autor; y en segundo término, para entender en qué consiste y qué supone el proceso de creación literaria en general y el de estructuras narrativas en particular desde el pensamiento ayaliano.

En consecuencia, la necesidad de la lectura de este libro no cesará mientras sigan interpelándonos las propias obras narrativas del autor y nos sigamos preguntando por la peculiaridad de la obra de arte literaria, su orientación e intención estéticas, los materiales de que está hecha, su estructura y autonomía, la función del autor y el lector en la obra, los procesos de ficcionalización, lo que acarrea la obra en los elementos de su factura verbal, su dimensión cognoscitiva, etcétera.

2.- Dicho esto, cabe preguntarse ahora más particularmente por nuestro destacado libro y el lugar que ocupa en el seno de la plural obra ayaliana. Pues bien, en lo que se refiere inicialmente a su vida editorial, *Reflexiones sobre la estructura narrativa* se publica por primera vez en 1970 de la mano de la madrileña editorial Taurus, fruto de las necesidades del profesor de materias literarias que llegó a ser Francisco Ayala, sobre todo, en la etapa norteamericana de su largo exilio, tal como ha dejado escrito:

Esta última vertiente [de la obra], específicamente literaria, contiene también un sector teórico-crítico que responde a mi actividad docente, pues la mayor parte de mi carrera profesional ha estado dedicada, como enseñante, a los estudios literarios. (Ayala, 1990:12).

Posteriormente, fue recogido por su autor en sus importantes ediciones conjuntas de trabajos de 1972 –*Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, donde ocupa la sección tercera, de igual título que el de nuestro libro, sección que sigue a las tituladas “*El escritor y su mundo*” y “*Breve teoría de la traducción*”–, de 1984 –*La estructura literaria y otras experiencias literarias*, con el que abre plaza a su colección de trabajos– y de 1990 –*El escritor en su siglo*, donde aparece el primero de todos los allí incluidos, inaugurando a su vez la sección “*De teoría literaria*”, lo que implica un reconocimiento del carácter fundamental que posee la reflexión allí ensayada, dada la estricta ordenación lógica de las partes del libro, que van de lo más general y abstracto a lo particular y concreto.

En lo que respecta al lugar que ocupa en el conjunto de la obra del granadino, ésta pertenece obviamente al grupo de escritos de teoría y crítica literaria, estrechamente relacionados con el grupo de sus obras de creación, obras con las que persigue plasmar artísticamente sus

intuiciones acerca de lo que pueda ser la realidad esencial (Ayala, 1990: 11-12) y que son de su preferencia, como se ha dicho. No obstante, esto no significa desconsideración de su larga y ancha labor disciplinar y ensayística, ni de la de teoría y crítica literarias en particular.

Lo que nuestro autor hace es situar a esta última en el lugar que realmente ocupa, un lugar secundario con respecto al lenguaje primero de la literatura al tiempo que le reconoce su expresa función mediadora entre textos y lectores, una función necesariamente instrumental, lo que no resta, por otra parte, calidad al discurso de sus trabajos teóricos y críticos. Se trata, en fin, de herramientas, aunque, en su caso, hermosamente pulidas. Pero, además, frente a lo que ocurre en el caso de su, también muy bien escrito, *Tratado de sociología*, de 1947, en el que parte del fondo formal de esta disciplina, en la que se había formado durante sus años universitarios y en el curso que pasó en Berlín, en lo que se refiere a sus estudios literarios, Ayala, y así lo ha dejado escrito, se sabe lejos de principios disciplinares y muy cercano de su propia y directa experiencia de creador y lector.

Esto explica que le hayan preocupado siempre “las peculiaridades, recursos, dificultades y felicidades del ejercicio novelístico” (Ayala, 1989: i), lo que se vio favorecido, tal y como acabamos de leer, por la necesidad de dedicarse durante buena parte de los años de su exilio a la enseñanza de la literatura en diferentes universidades de Estados Unidos, en donde coincidiría además con un periodo de espectacular desarrollo de los estudios literatológicos, estudios que no le pasaron desapercibidos y con los que se mostró crítico, tal y como puede leerse en su trabajo “La disputa de las escuelas críticas”¹, (Ayala, 1976), de lo que en su día me ocupé (Chicharro, 1992; 2006).

¹ Francisco Ayala comienza hablando en su trabajo del estado actual de la crítica y aludiendo a la existencia de una pluralidad de criterios diversos que se contraponen dogmáticamente entre sí, criterios fundados en exclusivas teorías y aplicados muchas veces, dice, con pedantesca suficiencia. A continuación, afirma que los sistemas teóricos, a pesar de que cumplan una función indispensable en el desarrollo histórico de la cultura literaria, resultan transitorios, haciéndose necesario superar la estrechez de sistemas inconciliables. Posteriormente, resalta la virtual fecundidad de cada método dada la variedad de la creación literaria, ejemplificando con la crítica sociológica y la crítica formalista, aunque advirtiendo del peligro que supone que ambos métodos citados puedan dejar de explicar lo específicamente literario, por lo que podría ocurrir que llegara a echarse de menos la vieja y desacreditada crítica impresionista. En cualquier caso, Ayala señala la necesidad de valerse siempre de la intuición estética, señalando el siguiente programa de actuación crítica: en primer lugar, procede la elección del texto, lo que implica un juicio de valor a priori, acto previo a cualquier determinación metodológica. Así, pues, antes que nada, se hace necesario, más que exhibir unas destrezas metodológicas adquiridas, emplearlas aptitudes innatas del crítico en tanto que espíritu dirigido hacia la esfera estética con capacidad para percibir intuitivamente la calidad de los textos. Una vez elegido el texto así, se procederá a su examen en busca de los procedimientos más apropiados para alcanzar dicho valor estético, con objeto de guiar al lector hasta ponerlo en condiciones de alcanzar por sí mismo la comunión

En pocas palabras, lo que planteaba en ese trabajo y luego en su prólogo a *Las plumas del fénix* es una crítica de tales estudios para señalar de nuevo cómo se estaba perdiendo la originaria misión mediadora de la crítica, al haberse entregado ésta a verdaderas logomaquias dirigidas no al público lector sino a especialistas.

Y más adelante, interpreta la existencia de estas escuelas en disputa como un fenómeno de significación profunda al revelar el bizantinismo de nuestro tiempo, sin que tal afirmación le lleve a ignorar lo que este desarrollo teórico supone de positiva aportación de nuevas maneras de conocer mejor el hecho literario y de llegar a un tratamiento más serio de la operación crítica. Él, en cualquier caso, ha partido en su actividad crítica de un puesto ajeno a cualquier disciplina formal: Francisco Ayala ha partido, como queda dicho, de su propia experiencia de novelista, obviamente alimentada por la de muy experto lector.

3.- Una vez efectuadas estas aclaraciones de principio, es hora de penetrar en el recinto de la obra –utilizo la edición incluida en *El escritor en su siglo* (Ayala, 1990)– y conocer, aunque sea de manera quintaesenciada, el cuerpo argumental de sus reflexiones sobre algo que es más que la estructura narrativa, a pesar del título del libro, esto es, el cuerpo argumental acerca del fenómeno de la creación literaria y ficción verbal. Claro que la afirmación que acabo de realizar me obliga a efectuar una precisión inicial sobre dicho título.

Pues bien, si nos dejáramos llevar por la información previa que solemos poseer de Ayala como escritor de novelas, cuentos y otras fabulaciones, muy bien podríamos pensar que este *Reflexiones sobre la estructura narrativa* constituye un exclusivo ensayo sobre aspectos del fenómeno de la narración y del género de la novela. Ahora bien, una vez que nos internamos en la lectura del libro descubrimos sin mucho esfuerzo que se trata de una indagación, como digo, acerca de la creación literaria y el arte de la ficción verbal en general, con dos

estética. Para lograr este propósito, ningún método resulta válido por sí mismo, dependiendo éste del tipo de texto. De esta manera, el crítico empezará por ocuparse del contexto histórico y cultural si se trata de un antiguo texto anónimo; también, será el texto mismo el que sugiera el enfoque o enfoques críticos más convenientes para penetraren su estructura verbal al alojar ésta una significación permanente. Habrá, pues, dice, que considerar los factores históricos y sociológicos, aislar la ideología de la obra, aclarar las intenciones conscientes del autor mediante el estudio de la biografía y de su personalidad, así como las inconscientes en la redacción de la obra con el empleo del psicoanálisis; habrá que estudiar asimismo el texto en relación con la tradición literaria y, finalmente, analizarlo desde un punto de vista lingüístico al ser el texto un edificio hecho con palabras. Esto explica la validez de todos los métodos si bien ninguno puede llegar a sustituir el acto de la comunión estética, pues ante todo la obra es objeto estético y no un documento, tal como suelen verla los métodos críticos.

epígrafes finales dedicados a la reflexión particular sobre el fenómeno de la narración propiamente dicha, aunque debo reconocer que la mayoría de las explicaciones particulares y ejemplificaciones expuestas a lo largo de todo su ensayo las hace a partir de novelas y en dos casos recurre exclusivamente a poemas, por cierto de Cervantes y de Antonio Machado. Esta afirmación, para la que no se necesita obviamente demasiado alambique, queda confirmada por la lectura de las primeras páginas de dichas generales reflexiones, así como por una reflexión que Francisco Ayala desliza en el apartado "*Singularidad absoluta de cada poema*" de su libro:

Por lo demás, si cada poema constituye una unidad singular, también es distinto en cada caso –incluso tratándose de obras escritas por la misma mano– el autor ficcionalizado en el poema, esto es, el yo que habla, a quien en un sentido amplio podemos llamar narrador, puesto que en todo poema se dice algo, se cuenta de algún modo una historia. La literatura se nutre, por lo común, de relatos; al fin, toda poesía resulta ser narración. (Ayala, 1990: 58. El subrayado es mío, A. Ch.).

Queda claro, pues, a dónde apunta con tal título de su ensayo y queda claro también el reconocimiento implícito de la raíz narrativa de la inteligibilidad humana, en el plano de la producción y en el de la recepción de sus prácticas y discursos. Por otra parte, el hecho de que utilice la palabra 'reflexiones' y no la de 'teoría' en su título resulta bien elocuente de la clara conciencia que tiene del origen y final sentido que posee el proceso de construcción de conocimientos sobre el fenómeno literario que encara. Sin embargo, cuando escribió su excelente estudio sobre la disciplina sociológica no dudó en ponerle el muy exacto y conveniente título de *Tratado de sociología* (1947).

Expondré, sin más preámbulos, lo que estimo cuerpo básico de sus reflexiones:

Sobre la obra de arte literaria: especificidad, carácter ficcional y autonomía

Para Ayala, la especificidad de la obra de arte literaria frente a las demás artes consiste en estar hecha con palabras que significan algo, lo que explica su particular ambigüedad de irremediable impureza. Esta ambigüedad e impureza, inevitables, justifican la futilidad de la poesía pura y que las fronteras entre la poesía y los demás usos del idioma sean fluidas e indecisas.

A partir de aquí infiere la necesidad de establecer "los términos del juego entre elementos reales y proyección creativa en el seno de las configuraciones verbales" (Ayala, 1990: 28), con objeto de distinguir la obra de ficción que es todo poema de otros usos de la lengua.

Los términos de este juego pasan por reconocer que toda obra de arte literaria se construye con materiales de la experiencia de su autor en un amplio sentido –realidad, deseo, fantasía, etcétera– y que ésta viene siempre cargada de significaciones que trascienden a su pura invención artística. Es en la intención del autor –y existen intenciones de diversa índole– donde busca la diferencia entre el poema y otras obras no ficticias del arte literario, si bien la calidad artística del texto depende de que la estructura verbal sea adecuada para encerrar el contenido proyectado, confiriéndole cierta autonomía frente a la contingencia histórica.

A partir de este presupuesto, define la obra como una configuración de lenguaje imaginario que constituye un ámbito cerrado en sí mismo, pese a las indispensables referencias al mundo exterior –la lengua y objetos y situaciones de la realidad práctica– que permiten el acceso a la obra y llegar a entenderla. De este modo recurre a la idea de mimesis, si bien ésta “no implica copia fiel de los aspectos sensibles de la realidad, sino reproducción creativa de ésta en la esfera de lo imaginario” (Ayala, 1990: 33).

La esfera de lo imaginario para el arte literario se establece mediante una estructura verbal, es decir, la obra está hecha con palabras, palabras que son el hablar de alguien. En este caso, el hablar del poeta.

Sobre el autor

De ahí que trate la relación del autor con la obra, revaluando en todo momento el carácter imaginario del poema frente a interpretaciones que remiten a la realidad práctica del autor, si bien reconoce que toda ficción literaria se nutre de la experiencia práctica y llega a convertir en personaje ficticio al propio autor. La ficcionalización del autor se manifiesta de diversos modos: el autor en su realidad cotidiana, con un disfraz de fantasía, como un personaje dentro de la trama, como relator impersonal, etcétera. En todo caso, “el escritor que produce una obra poética transfiriendo a ella algo de su individualidad esencial, queda por ese acto desdoblado en dos: un autor que se incluye en el marco de su obra y el hombre contingente que ha quedado fuera para desintegrarse en el incesante fluir del tiempo” (Ayala, 1990: 40).

Este proceso de ficcionalización del autor se explica con los usos de los nombres y seudónimos.

Sobre el lector

Dado que, según Ayala, la obra supone un circuito de comunicación en el que existen un hablante, un texto y un destinatario, pasa a ocuparse del lector como problema teórico. El destinatario, que puede presentar

caracteres muy variables, es también imaginario, es decir, se halla incorporado en el marco de la obra. Por eso habla de "lector ideal". El proceso de lectura hace que el lector se desdoble al relacionarse con el poema a través del lector implícito y al reintegrarse al campo de la realidad cotidiana.

El hecho de que el lector real adopte el papel del lector ideal facilita el acceso al recinto de la ficción poética. Pero, además, si el autor puede autoeliminarse del texto, de igual manera podrá omitir toda referencia al lector, sin que la situación quede alterada, aunque lo más frecuente es que uno y otro se manifiesten en el texto. En el modo como se entrecruzan y relacionan dentro del texto los hilos de los centros dinámicos de la obra –autor, fábula, lector – cabe toda clase de combinaciones

Sobre la obra como conocimiento

El contenido intelectual de la obra, ajeno a las intenciones artísticas, reclama ser artísticamente transformado e incluido en la esfera imaginaria, según nuestro autor. Puede darse así una transustanciación estética del contenido intelectual. De este modo, los lugares comunes y el pensamiento que existen como función de la vida, entran en la poesía como función de la vida imaginaria. Y, para profundizar en esta idea, pone un primer ejemplo de la obra cuyo contenido sea filosófico. En este caso, la obra puede apuntar al valor de verdad antes que al valor estético, lo que provoca una tensión interna entre dos orientaciones de valor rivales cuyo efecto puede resultar perturbador.

En todo caso, prefiere antes al poeta filosófico –Antonio Machado le sirve de ejemplo– que al poeta-filósofo. Sin embargo, el pensamiento poetizado se da cuando el contenido intelectual se transforma en sustancia poética, interesando entonces el poema "por decir lo que dice como lo dice", lo que supone reevaluar la esfera imaginaria de la obra, la forma poética y el hecho de que ésta preserve las experiencias humanas así transformadas.

A partir de este argumento, deduce que la poesía es una forma de conocimiento de mayor amplitud y calado que el ofrecido en la vía racional por la filosofía y la ciencia, lo que explica que haya sido la imaginación poética la que haya procurado revelaciones fulgurantes luego redescubiertas por la filosofía y la ciencia. Esto es lo que implica el enseñar deleitando, efecto que se produce por consistir el poema en un dispositivo de palabras que, mediante sugestivos procedimientos, encierra el núcleo de lo intuido en una estructura fija que invita a reproducir en la conciencia del lector intuiciones análogas. La obra, autónoma e instancia mediadora entre autor y lectores –el poeta habla para los demás, pero no por los demás, expone– entra en un proceso

de comunicación que sólo puede darse cuando existe una básica identidad de la condición humana. La variación histórica de esta condición hace imposible que se cumplan las pretensiones de eternidad de la obra de arte.

Sobre la singularidad y originalidad de la obra y del autor

Para Francisco Ayala, la originalidad no está en los materiales de la experiencia ni en los artificios formales. El argumento y la forma deben ponerse en juego para dar la expresión más idónea a las intuiciones del poeta. La originalidad será posible si la obra consigue manifestar la índole única de la visión del mundo del autor, esto es, si hace que se revele su libre individualidad a través de las palabras y de sus significaciones. Además, la singularidad de cada poema implica la singularidad del autor ficcionalizado en el poema. Puede darse así un autor ficcionalizado como sujeto de la experiencia imaginaria (ejemplo del soneto de Cervantes al túmulo de Felipe II).

Sobre el cuento y la novela

Finalmente, trata del cuento como una forma arcaica de poetizar, anterior incluso a toda literatura. Establece una distinción no cuantitativa entre cuento y novela: el cuento tiene su origen en los relatos míticos que expresan la perplejidad frente al misterio, mientras que la novela derivaría de los relatos primitivos que, con valor de paradigma, establecen la trayectoria y el destino de dioses y héroes dando lugar a la epopeya (pone de ejemplo el Lazarillo por ofrecer un caso concreto del conflicto entre las estructuras propias del cuento y la novela).

Conocidas en sus estrictos huesos estas reflexiones, cabe preguntarse qué aportan y dónde se asientan las mismas, cuáles son las correspondencias con las teorías literaturoológicas de nuestro tiempo, qué relaciones mantienen con las reflexiones sociológicas sobre el arte del mismo autor y, finalmente, cuál es la vigencia de este pensamiento de orientación general sobre el arte literario. Pues bien, trataré de responder con tanta claridad como brevedad me sean posibles evitando yo también caer en disquisiciones logomáquicas.

Por lo que respecta a la primera pregunta, el estudio *Reflexiones sobre la estructura narrativa* se asienta en la directa experiencia de lector y novelista, esto es, en su experiencia de hombre de letras, una experiencia que en su caso le plantea la necesidad de poner nombre teórico a lo que la misma le suscita, le muestra, le hace percibir o sentir.

Esta manera de proceder es la que alimenta el horizonte de conocimiento literario que representan las teorías hermenéutico-

fenomenológicas, tal como han sabido ver Darío Villanueva (1992) y David Viñas (2003), por cuanto es de esa experiencia de la que deriva la realidad de la literatura, una vía de conocimiento humano para explicar lo que resulta esencial en el arte literario.

Por eso no faltan quienes consideran esta vía fenomenológica como una suerte de egología, ya que para la misma la realidad es un correlato de la subjetividad. Ayala parte, pues, de su real experiencia literaria y, sin otros intermediarios teóricos, trata de comprender la cosa misma literaria en la representación que ésta alcanza obviamente en su conciencia. Así lo ha dejado dicho nuestro escritor y así lo ha glosado y explicado David Viñas:

Ayala declara, en primer lugar, cuáles han sido sus estímulos para la investigación. "las cuestiones generales que iban saliéndome al paso en mi experiencia de hombre de letras". Señala, además, las ventajas de una reflexión basada en la experiencia vivida: sus explicaciones descansan sobre una especie de "comprobación básica" que les concede una mayor credibilidad y las mantiene arraigadas en la realidad [...] Y, por último, confiesa que sus reflexiones teóricas parten a menudo de un "sentimiento intuitivo" que le llega "desde dentro" y responde a ciertas vivencias. (Viñas, 2003: 37).

¿Y qué aportan estas reflexiones efectuadas desde esa radical experiencia y consecuente independencia disciplinar? Aportan una compleja concepción del fenómeno literario que pasa por reconocerlo en su especificidad lingüística y comunicativa, con la consideración y tratamiento específicos de los elementos básicos actuantes en ese proceso de comunicación estética –autor, texto, lector.

Reconocimiento además del estatuto ficcional del discurso literario, lo que resulta realmente distintivo frente a otros discursos verbales, con el tratamiento teórico de las relaciones subsiguientes entre dicho discurso y los elementos de realidad como un modo de definir lo que pueda ser la ficcionalidad y el tipo de conocimiento que ésta aporta, dando relevancia al papel que juega la intención autorial y al proceso que supone la transformación o transustanciación estética de los materiales de la experiencia y contenidos preliterarios, mediante determinado procedimiento formal, en una estructura cuya cifra verbal posee cierta autonomía y virtualidad y cuya calidad reside en la adecuación formal.

Además, su teoría del discurso literario como discurso ficcional afecta dinámicamente a todos los elementos actuantes en el proceso comunicativo, lo que le lleva a especificar en el autor y lector dos facetas, la real y la ficcionalizada, alojándose esta última en el marco

de la obra, marco que condiciona el efectivo proceso de comunicación literaria, un proceso siempre histórico.

Finalmente, viene a distinguirlo que desde las incipientes teorías semióticas se nombra como artefacto y objeto estético, además de reconocer la singularidad absoluta de cada obra, singularidad que remite finalmente al autor de la misma. Lo que llama nuestra atención de este trabado sistema teórico, efecto de ese aproximarse a la cosa misma literaria no en su exterioridad empírica sino en lo que suscita en su conciencia, no es sólo la estrecha vinculación que mantiene con un arsenal de obras literarias morosamente leídas y vivamente actuantes en el tejido de sus reflexiones –sobresalen sus lecturas del Lazarillo y de la poesía de Antonio Machado– sino también que el mismo formula algunos conceptos y reflexiones análogos a conceptos y reflexiones efectuados desde posiciones teóricas literatológicas, esto es, de orientación científica, que parten de unos principios disciplinares ya formal-lingüísticos ya semióticos ya sociosemióticos.

Resulta algo más que curioso que, a través de modos de comprensión de índole subjetiva y de intención objetiva, se lleguen a conceptualizar aspectos del fenómeno literario de manera tan parecida. Destacaré algunas de estas coincidencias reflexivas. En primer lugar, su idea de la especificidad lingüística de la literatura frente a las demás artes y de la transformación que sufre el informado material de la lengua natural hasta hallar la adecuación formal en la obra de arte literaria viene a coincidir en la práctica con una comprensión teórica de la literatura como sistema modelizante secundario. En este sentido, no son pocas las teorías semióticas que se han pronunciado al respecto y, muy particularmente, la semiótica lotmaniana.

Y siguiendo con las analogías con los modelos semióticos, sobresale su comprensión del hecho literario como hecho de comunicación que implica a autor, texto y lector. De ahí que, aun reconociendo la vital importancia de la estructura verbal de la obra, mantenga en la práctica una concepción pragmática de lo que supone el funcionamiento de ese circuito de comunicación y del actuante papel del lector en el mismo, con lo que relativiza los fundamentos textuales en beneficio de la recepción, llegando a afirmar incluso que los textos se quedarán sin efecto si, por razones históricas, se pierde una básica identidad de la condición humana que permite su recuperación.

Esto lo lleva a coincidir, parcialmente desde luego, con una de las líneas dominantes de los estudios semióticos de nuestro tiempo, línea de mayor proyección que la de los presupuestos netamente formal-estructuralistas abocados al callejón sin salida del inmanentismo y su concepción de la literariedad o cualidades literarias como algo intrínseco de la lengua, tratando de dar cuenta de la especificidad

literaria sobre la base de determinadas estructuras lingüísticas en su función comunicativa.

Desde esta perspectiva semiótica, el concepto de receptor cambia al ser considerado no como un punto de llegada sino como uno de los elementos del proceso de producción de sentido que asigna un valor a un complejo de estructuras semiotizadas dependiendo de unas condiciones socio-culturales, lo que explica que los hechos literarios funcionen literariamente en unos casos y en otros no.

Claro que no toda la preocupación acerca del lector como categoría teórica y de la experiencia de la lectura se agota aquí. No se olvide que, por los años en que nuestro escritor andaba con estas preocupaciones, comenzaba a tenerse noticia de ciertas teorías estético-literarias, fecundadas por la fenomenología y la moderna hermenéutica, que vinieron a desarrollar los estudios de la influencia del público en la conformación de las propias obras al tener en cuenta el autor los gustos o apetencias de los receptores; así como la llamada estética de la recepción, que trata de hacer una nueva historia de la literatura en tanto que historia de las recepciones de los textos.

Ayala coincide si no se adelanta a esta preocupación. He puesto por delante, como se comprende, lo que estimo más importante. Pero no acaban aquí estas coincidencias. Por ejemplo, si tenemos en cuenta la larga experiencia creadora de Francisco Ayala, comprenderemos esa insistencia en distinguir el contenido proyectado y su transformación hasta lograr la adecuada estructura verbal o discurso con el que interpelará al lector. Esta especificación teórica va más allá, por supuesto, de la antigua dicotomía fondo y forma por cuanto lo que hace es reevaluar teóricamente el proceso que conduce a la obtención de esa adecuada estructura verbal, algo que será objeto de sus incesantes indagaciones críticas. De esta manera, la reflexión de Ayala coincide con el renovador planteamiento que hicieron ya los formalistas rusos de esta cuestión y que tan buenos resultados han dado en análisis particulares y en posteriores teorías narratológicas (cf . Viñas, 2003: 255 y ss.).

Por otra parte, su temprana idea de lector ficcionalizado que se aloja en el marco de la obra será rubricada desde las teorías del lector y desde la narratología con nuevos conceptos como lector implícito, narratario, etc., lo que han estudiado con acierto Darío Villanueva y David Viñas, respectivamente.

Sirvan estas calas comparativas para valorar el alcance de este libro escrito, sin el auxilio de una problemática teórica, desde la reflexión sobre su directa experiencia de hombre de letras. Por eso, hago más en su totalidad las palabras de uno de los primeros estudiosos de la

obra de Ayala entre nosotros, Alberto Álvarez Sanagustín, cuando en su trabajo "Teoría narrativa y fabulación en Francisco Ayala" escribe:

Con un lenguaje claro y sencillo aborda las cuestiones más polémicas y difíciles de esta actividad. Recoge con rigor diferentes aportaciones y enriquece y anticipa desarrollos posteriores. Y lo que es más importante: a la luz de sus propios escritos las obras de ficción nos sorprenden por su cuidada y perfecta construcción. (Álvarez Sanagustín, 1992: 197).

Una de las preguntas que queda pendiente de respuesta es la relativa a las relaciones que puedan mantener estas reflexiones teórico-literarias con las sociológicas que sobre el arte efectuara nuestro autor. Pues bien, he de recordar que, en Francisco Ayala, coexisten su formación y concepción sociológica con el empleo de esa vía hermenéutico-fenomenológica de aproximación teórica al fenómeno literario. Por eso, no debe extrañarnos que disponga no sólo de una teoría literaria como la que acabo demostrar, sino también una fundada reflexión general sobre el arte como forma social, expuesta en el capítulo quinto de su Tratado de sociología.

De ahí que teorice sobre el arte como hecho de cultura inserto en los cuadros de la concreta organización social; proceda a determinar lo que se presta a ser captado por la sociología en la realidad cultural del arte que, según piensa, no es sino un complejo cultural mediante el que se estructura históricamente la actividad orientada por el valor belleza; dé paso al estudio del arte en la sociedad histórica y, más concretamente, al estudio de cómo se refleja en el arte la tensión político-social, sin olvidar el análisis de la actividad artística y la sociedad contemporánea, el sistema del arte en la crisis social, la constitución de los ideales estéticos y la actuación del arte sobre la sociedad.

Este programa de conocimiento mantiene una relación con el anteriormente expuesto de complementariedad, si bien considera Ayala que el teórico literario es el más adecuado por ceñirse a la comprensión de la esencia del arte, esencia que proviene de su orientación al valor de la belleza. Por eso, afirma en *El escritor y el cine* y a propósito del arte cinematográfico que en su aproximación sociológica al mismo se desentiende de criterios estéticos, que no se propone captar el arte cinematográfico en su sentido específico ni en su esencia, que este enfoque tiene su sentido propio, aunque de rechazo pueda reportar algún servicio al esclarecimiento de la naturaleza esencial del objeto; y que esa peculiaridad de sentido se advierte con sólo pensar que para la Sociología entran en consideración las obras de arte con total independencia de su eficacia estética (Ayala, 1996: 49, n.1).

Así pues, según Ayala, una consideración sociológica puede aplicarse "a toda clase de novelas, con vistas a explicar su ser y sentido como productos históricos-culturales", pero no será suficiente para indagar en lo esencial de las mismas, algo que sí se dejaría capturar en vías de una apreciación crítico-literaria, para lo que sirve de ayuda cualquier esclarecimiento circunstancial obtenido desde otras perspectivas. (Ayala, 1983: 7-8).

Por último, no quiero dejar sin comentario lo que supone la vinculación que establece Ayala de la *poesis* con la individualidad, lo que puede verse en el hecho de que valore el resultado de la creación por su verdadera originalidad, originalidad que remite finalmente al autor de la obra. Recordemos que, para Ayala, la originalidad no está ni en los materiales de la expresión ni en los artificios formales. Estos deben ponerse en juego para dar la expresión más idónea a las intuiciones del poeta, que serán originales si consiguen manifestar la índole única de su visión del mundo, esto es, si hacen que se revele su libre individualidad a través de las palabras y de sus consabidas significaciones. Estas reflexiones sobre la singularidad de todo poema son una nueva muestra del liberalismo esencial de Francisco Ayala, "tan distinto de las llamadas ideologías liberales o neoliberales de la actualidad –como bien dice Vázquez Medel– y tan profundamente social y humanista".

Sólo quien ha dedicado insoslayables páginas al estudio de las formas sociales o realidades ligadas al sujeto en cuanto creación suya, puede poseer clara conciencia teórica de lo que es el estudio de las condiciones sociales del ser humano y de "aquello que el hombre es, o aquello en que consiste «lo humano» del hombre", siendo la expresión estética uno de los territorios de esa condición humana, tal y como expone Manuel Ángel Vázquez Medel en "Francisco Ayala y la comunicación social" (Vázquez Medel, 1995).

En definitiva, nuestro centenario escritor viene a reconocer con esta cerrada defensa de la originalidad de toda obra y del fundamento último de esa originalidad en su humano autor lo que constituye la histórica razón de ser del sistema de la literatura, una de las más importantes piezas con la que comenzó a conformarse lo que llamamos modernidad.

Apunta así al reconocimiento del sujeto literario. No obstante y por razones ligadas a sus presupuestos teóricos –éstos lo vinculan a la sociología para estudiar las formas sociales y al espacio de su conciencia como hombre de letras para el estudio del arte literario considerado en su esencial condición, es decir, en la intención de realizar el valor estético– e ideológicos, manifestados en este caso en ese liberalismo esencial al que acabo de hacer referencia, nuestro autor deja sin explicación la historicidad de esa categoría, lo que sí han hecho

no pocos estudios materialistas, tal como pone de manifiesto Antonio Sánchez Trigueros en su artículo "Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario", donde explica y fundamenta la historicidad del concepto literatura que pone en estrecha relación con la génesis histórica de dicha noción, categoría ideológica central de la ideología burguesa, desde su sistematización filosófica kantiana hasta nuestros días.

En el citado trabajo, argumenta que tanto la noción de sujeto como la de discurso literario vienen a funcionar socialmente como una suerte de verdades naturales, ahistóricas y permanentes o eternas, descubiertas o manifestadas en la historia, pero no producidas por la historia (Sánchez Trigueros, 1999: 467). Espero, y con esto termino, que estas palabras mías hayan servido para subrayar la vigencia de este libro, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, en dos sentidos: vigencia que va unida a la vida literaria de la obra de creación de nuestro escritor por las razones apuntadas y vigencia para pensar el fenómeno de la literatura en su mayor complejidad. Si esto ocurre en alguno de los lectores se habrá cumplido el fin mediador al que obedece toda su obra teórico y crítico literarias.