

El escritor y su exilio: Construcción del lector y lugar de las instituciones en Francisco Ayala

por Raquel Macciuci
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Con el exilio republicano posterior a la guerra civil de 1936-39 se produjo la dispersión y fractura del campo cultural español. Con mayor o menor conciencia, los escritores exiliados debieron adaptar sus proyectos creadores a las nuevas circunstancias. Entre ellos, Francisco Ayala dio tempranas señales de diseñar una estrategia para contrarrestar los efectos de la diáspora intelectual.

1. Un campo cultural fragmentado

La derrota republicana en la guerra civil española de 1936-1939 provocó la fragmentación y dispersión del campo intelectual español. La actividad cultural, que durante la contienda había tenido que adaptarse a los condicionamientos impuestos por la situación bélica, sufrió, al terminar esta, un brusco cercenamiento. La cárcel o la persecución ideológica, que en algunos casos terminó con la muerte, impidió, en el territorio español la continuidad de las tareas emprendidas antes de la guerra por los ahora pertenecientes al bando de los vencidos. La otra cara del silenciamiento y la represión ejercida sobre la disidencia en el propio suelo español, fue el exilio forzoso de cientos de escritores, artistas e intelectuales republicanos que se disgregaron por distintos países europeos y americanos. Para este amplio sector de la inteligencia española, los efectos de la derrota fueron, naturalmente, de distinta índole de los que debieron sufrir quienes permanecieron en la península. Las huellas del exilio y el desarraigo han sido abundantemente investigadas. Me propongo continuar la indagación de las marcas que las nuevas circunstancias de producción dejaron en la obra de los escritores de la “España peregrina” a través del análisis de las estrategias que Francisco Ayala, escritor exiliado en Argentina, despliega ante la fractura de su público lector y la desmembración de la institución literaria producidas con la diáspora de la inteligencia republicana.

Por tratarse de un escritor que en el momento de exiliarse había desarrollado una notable actividad literaria, es posible analizar contrastivamente dos momentos bien diferenciados: el anterior a la guerra, señalado en el caso de Ayala por la adscripción a las premisas del “arte nuevo” y el cultivo de formas vanguardistas, y el del exilio, caracterizado por el abandono de aquellos postulados estéticos.

Desde los relatos vanguardistas *Cazador en el alba* y *Erika ante el invierno*, de 1929, Ayala no vuelve a publicar libros de ficción hasta 1949, año en que aparecen simultáneamente dos volúmenes de cuentos, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*. A pesar de la coincidencia en la fecha, *Los usurpadores* representa una producción anterior, porque algunos de los cuentos habían aparecido de forma independiente a partir del año 1939.¹

Por otra parte, la doble condición del escritor granadino de autor de ficciones y ensayista por una parte, de sociólogo y profesor universitario por otra, proporciona un

¹ Relación de los cuentos publicados en forma independiente: “Diálogo de los muertos”, *Sur*, 63, dic. 1939, pp. 35-42, “La campana de Huesca”, *Sur*, 106, agosto 1943, pp. 14-27, *El hechizado*, Emecé, Buenos Aires, 1944. “El inquisidor” apareció un año después de la primera edición de *Los usurpadores*, en *Cuadernos Americanos*, IX, 50, 2, 275-290, abril 1950 y fue incorporado a la versión definitiva en 1969 (*Obras narrativas completas*, México, Aguilar). Los restantes cuentos del volumen son “San Juan de Dios”, “El doliente”, “Los impostores” y “El abrazo”.

vasto corpus donde creación y pensamiento crítico constituyen perspectivas complementarias.

2. De la vanguardia al siglo de oro

Rafael Alberti hizo circular una anécdota que más allá de su veracidad, se ha transformado en una imagen de valor simbólico insoslayable: tres poetas, cuatro, de la llamada generación del 27 orinando contra los muros de la Real Academia Española; las vanguardias vs. la institución literaria. Para Peter Bürger, el rasgo definitivo para identificar a los ismos y diferenciarlos de otras rupturas estéticas es el cuestionamiento del valor autónomo de la obra artística y el propósito de atacar a la institución arte.

Se discute, no obstante, si el arte nuevo español tuvo el carácter transgresor y subversivo de sus homólogos del resto de Europa. Para Eduardo Subirats, el ritmo más lento de los procesos modernizadores en España fue la causa de que los movimientos vanguardistas no tuvieran un talante revulsivo e iconoclasta como en los países altamente industrializados. En ellos el desarrollo tecnológico, sumado a las consecuencias de la gran guerra, generó un arte paradójicamente depositario de las utopías civilizatorias de principios de siglo y al mismo tiempo rigurosamente crítico de sus errores y fracasos.² José del Pino reconoce estas circunstancias dispares de las vanguardias españolas pero descubre el carácter inconformista y crítico de gestos caprichosos en apariencia.

La narrativa de vanguardia está llena de jóvenes protagonistas que luchan, con mayor o menor éxito, por romper las estructuras más coercitivas de la sociedad española de la época, como eran familia y religión; aquellos despliegan ante los ojos de los lectores actitudes de libertad personal poco comunes por esas fechas.³

Hasta qué punto los cultores del arte nuevo cuestionaron la institución artística y su condición autónoma no se dirime con facilidad; sin embargo, es difícilmente objetable que la tradición literaria y el canon estético en España no fueron los mismos antes y después de las vanguardias. Si bien la idea de tradición no sugiere siempre un lugar central y oficial, en el caso de la ruptura vanguardista se puede hablar de una ruptura con la tradición de la academia y con el canon que ésta producía —por entonces se ignoraba a Góngora y Galdós ocupaba un lugar privilegiado.

La lectura de los relatos vanguardistas de Ayala permite observar que los dos términos se invierten; la herencia del poeta de las *Soledades* se halla presente en el valor constructivo de sus recursos metafóricos;⁴ por el contrario, el canon de la novela realista es cuestionado mediante la negación sistemática de sus rasgos más determinantes: escasa entidad de los personajes, ausencia de trama lineal, fragmentación mediante la inserción de imágenes y metáforas, establecimiento de barreras y límites a la identificación sentimental del lector con la materia narrada.

Los gansos recorrían la jaula como angelotes gordos. Las botellas de champaña junto a sus caperuzas verdes, plata, se agrupaban —proyectiles de armisticio, como los cargados fruteros— en los comedores de los hoteles. El jazz sonaba en todas las claraboyas y en los teléfonos de todas las habitaciones.⁵

Cuando Ayala vuelve a la actividad literaria después de la guerra civil, las

² Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Anthropos, Barcelona, 1989.

³ Pino, José del. *Fragmentos y montajes. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Rodopi, Amsterdam (USA), 1995, p. 59.

⁴ A la recuperación de Góngora debe añadirse la influencia de Ramón Gómez de la Serna, ambos autores faro tanto de los narradores como de los poetas vanguardistas españoles.

⁵ Ayala, Francisco. *Cazador en el alba*. (Pról. de Rosa Navarro Duran). Alianza, Madrid, 1988, p. 84.

vanguardias han fracasado en su intento de reunir arte y vida; además han sido incorporadas ya a la institución arte que ellas mismas atacaban. Paralelamente, las circunstancias históricas de la década del treinta han hecho surgir en los artistas la voluntad de recuperar en sus obras la relación con la realidad inmediata.

Los ocho cuentos que aparecieron en la primera edición de *Los usurpadores* se sitúan en el pasado y recrean hechos sobresalientes de la historia de España: la lucha fratricida entre Pedro I y Enrique de Trastámara, la lenta decadencia de la dinastía de los Austria, encarnada en la figura de Carlos II; la derrota de Alcazarquivir y la leyenda del rey don Sebastián de Portugal, entre otras. Constituyen una excepción el primer cuento “San Juan de Dios”, cercano al relato hagiográfico⁶ con elementos de parábola evangélica, y el último, “Diálogo de los muertos”, coloquio de fuerte valor simbólico entre dos víctimas de la guerra civil.

La lectura de *Los usurpadores*, si bien no se vuelve hermética para un lector no familiarizado con la historia de España, requiere de una “enciclopedia” muy específica para actualizar los contenidos.

Retomando la comparación con la producción de Ayala anterior al exilio, es conveniente establecer un paréntesis para analizar la figura del lector modelo⁷ de los relatos vanguardistas. Las obras de vanguardia requerían un lector competente para adentrarse en textos cuyos rasgos formales no tienen un anclaje, un punto de referencia donde apoyarse.⁸ El lector no se puede valer de la experiencia de las lecturas convencionales y, paralelamente, el signo ya no remite a un referente de la realidad inmediata sino que construye el significado a partir del significant. La fragmentación, la desaparición del personaje, la acumulación metafórica, rompen los códigos novelescos que el lector anterior a las vanguardias podía encontrar y provocan la ruptura del arte con el gran público.

Como ha sido sobradamente señalado, la consagración de un arte de minorías no pudo sobrellevar el progresivo enrarecimiento de la situación política y el aumento de las tensiones sociales de Europa de finales de los 30. La respuesta de los escritores a la agudización de los conflictos fue el retorno a formas narrativas de cuño decimonónico con la intención de llegar al público menos ilustrado y conceder así al arte una función social. Posteriormente, la guerra civil española contribuyó a que los ismos perdieran definitivamente la batalla estética con las formas deudoras del realismo.

Como adelantamos, la obra literaria de Francisco Ayala no se mantuvo ajena a la confrontación con la realidad extraliteraria. Pero se caería en una simplificación excesiva si se considerara que el abandono de la estética vanguardista llevó a todos los escritores por el mismo rumbo. Quizás uno de los escasos puntos que se rechazó de forma unánime fue el de la ausencia de finalidad del arte. Ayala, como muchos de sus contemporáneos, juzgó que la obra literaria debía, sin abandonar su carácter autónomo, proponerse otras metas.

Esta posición lo llevó a calificar con cierta dureza su primera etapa literaria.⁹ Los

⁶ Como oportunamente ha señalado Emilia de Zuleta, el género hagiográfico contamina aun los relatos más marcadamente históricos. “Historia y ficción: dos versiones de “La campana de Huesca”. *Revista de Literaturas Modernas*, XVII, 1984, 95, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

⁷ Nos guiamos por el concepto de lector modelo utilizada por Umberto Eco en *Lector in fábula*, 3a. ed., Lumen, Barcelona, 1986.

⁸ “[Con la obra vanguardista] varía básicamente la posición habitual del receptor, pues éste es impelido a tomar una actitud reflexiva sobre la naturaleza del arte y a participar más en la creación del sentido”. Pino, José del. *Fragmentos y montajes. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Op. cit., p. 15.

⁹ El juicio sobre la etapa vanguardista no debe desvincularse del contexto inmediato a la segunda guerra mundial. Posteriormente Ayala ha valorado sus relatos deshumanizados en términos menos tajantes: “Esa fase asimiladora fue extraordinariamente positiva para mí; gracias a ella me he

estudios críticos suelen citar la palabras iniciales del proemio a *La cabeza del cordero*: “A los veinte años, uno escribe porque le divierte, y para qué más justificación? A los cuarenta, ya es otra cosa: hay que pensarlo...”¹⁰ En otra oportunidad, afirmará que “el escritor tiene por misión, en efecto, captar los valores del espíritu en fórmulas que los hagan aptos para la comunión popular”.¹¹ Pero el abandono de los postulados sobre la intrascendencia del arte no significó necesariamente el cultivo de formas realistas a la manera de la narrativa del siglo XIX, ni el intento de recuperación de un público masivo, aunque fueran estos los rasgos dominantes de la novela “rehumanizada” que a comienzos de los años treinta desplazó a la experimentación vanguardista.¹²

Los usurpadores puede ilustrar esta cuestión: si seguimos adelante con el análisis de la construcción del lector, se observa que los relatos no allanan las eventuales dificultades de lectura de un receptor habituado al discurso de la novela realista; por el contrario —tomo las observaciones de Andrés Amorós—, el estilo remite a la complejidad y artificio de la prosa clásica, con sus “frases muy largas, de hasta catorce líneas, pero hábilmente repartidas y contrapesadas”, “los adjetivos, las exclamaciones retóricas, los diálogos con lo inanimado, los esquemas triples, el ritmo bimembre, la simetría paralelística, las fórmulas contrapuestas, los sintagmas no progresivos, etc.”. La extensión de la siguiente cita es inevitable.

En el ardor de las deliberaciones llegaron a olvidarse por completo del testamento, y hasta del propio rey Alfonso, tendido ahí, crecido, imponente bajo sus armas: la ancha espada rígida a su costado; entrelazados los cortos dedos peludos de sus manos, que salían como revoltijo de enormes gusanos por entre las mallas de los guanteletes hundidos y borrados los ojos que fueron lo terrible en su cara, y destacada en cambio la desvaída barba, rubia canosa, en cuyo desorden se medio perdía la famosa cicatriz por la que era reconocido de las gentes y que, desde la oreja, perpetuaba en la carne de la mejilla izquierdo, el veloz trazado del tajo que la abriera, hasta caer sobre el ángulo mismo de esa boca, ahora negra, de la que un paje oxecía a las moscas contumaces (“La campana de Huesca”, 82).

El lector de *Los usurpadores* debe ser culto, avezado en lecturas de textos áureos, más deseoso de deleitarse con la morosidad y reminiscencias clásicas del estilo que de ser atrapado por un argumento o unos personajes aptos para las redes de la intriga. Si bien gran parte de los cuentos permiten una lectura guiada por un misterio a desvelar, la competencia del receptor avisado en resonantes episodios de la historia de España lleva a fijar la atención en otros aspectos, como por ejemplo el sondeo de los resortes de las conductas humanas cuando se hallan condicionadas por el agobio y la soledad del poder.

3. Un prologuista orgánico

La construcción de un lector modelo experto en textos clásicos y al mismo tiempo atento a los contenidos simbólicos, aleja a *Los usurpadores* de una recepción fácil;

sentido en libertad frente a la creación literaria, libre incluso de esa estética. En absoluta franquía para buscar en cada caso concreto, en cada proyecto, los medios de expresión que mejor se le ajustaran.” Ángel García Galiano. “Encuentro con Francisco Ayala”. En Rosa Navarro Duran, Ángel García Galiano. *Retrato de Francisco Ayala*. Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, p. 56.

¹⁰ Ayala, Francisco. *Los usurpadores y La cabeza del cordero*. Op. cit., p. 177.

¹¹ Ayala, Francisco. “El escritor de lengua española”, en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Crítica, Barcelona, 1984, p. 210.

¹² Se considera que *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández marca en 1930 el punto de inflexión del proyecto vanguardista. Ver de Pino, op. cit., pp. 55-59.

umenta por lo tanto los riesgos de una lectura deficiente, “desviada” de los designios del autor. La primera señal de la inquietud de Ayala por la “correcta” recepción de su obra aparece en el prólogo de *Los usurpadores*, espacio apropiado para la introducción de la voz autoral, de una *auctoritas* que imparte orientaciones de lectura. En este caso el novelista se oculta mediante el recurso clásico de la firma apócrifa, “F. de Paula A. G. Duarte”,¹³ tras la ficción de un prologuista amigo, quien se presta a anticipar una lectura crítica del texto desde la situación privilegiada de la cercanía al autor —es quien más lo conoce. De esta manera, el desdoblamiento del autor en amigo bajo la apariencia de un sujeto-otro, más imparcial y objetivo, refuerza y otorga mayor peso a las recomendaciones vertidas. La factibilidad de su misión no es puesta en duda, por el contrario, se subraya:

Que el autor del presente volumen (...) haya recurrido a mí (...) para que explique a sus lectores en un prólogo el significado de la obra de ficción que aquí les ofrece, es cosa desde luego que hace honor a nuestra vieja amistad.¹⁴
(31) Mi función [es] tratar de poner en claro sus motivos e intenciones. (32)

Pese a que el prologuista finalmente reconoce que la evaluación definitiva sobre los logros estéticos de la obra corresponden al lector —“sea pues el lector quien, por su cuenta y riesgo, lo compruebe” (37)— a lo largo del prólogo abundan instrucciones para allanar el camino de la lectura que trascienden los límites del anunciado objetivo de limitarse a aclarar los propósitos y motivos del autor. Las incursiones en el terreno de la valoración y apreciación estéticas son constantes y taxativas.

El autor/amigo comenzará explicando “los rasgos internos” de *Los usurpadores*, “obra de bien trabada unidad” (32) previa explicitación del tema central común a los ocho relatos y de la proyección simbólica de los contenidos explícitos.

Su tema central (...) pudiera formularse de esta manera: que el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación (32).

Del tema central se desprenden motivos recurrentes que contribuirán al logro de “tan honda unidad de sentido”. A la reseña de los elementos llamados ideológicos sigue la categórica formulación de las intenciones del autor, “ofrecer ejemplaridad”, de cuyo éxito es prueba el resultado obtenido, haber logrado entreabrir “un cauce piadoso a la naturaleza humana para salvarse de la desesperación” (35).

Seguidamente, el prologuista conectará la serie literaria y la serie social para explicar que la marcada presencia de “lo demoníaco, engañoso y vano de los afanes dominadores” se debe a los excesos de nuestra época y a las experiencias personales de Ayala. Las mismas razones justifican igualmente que el autor vea “la salud de espíritu en la santa resignación”. (35)¹⁵

El siguiente aspecto que el prologuista aclara al destinatario es la causa por la cual los relatos se sitúan en el pasado y la manera como, mediante esta elección, se logra un tratamiento artístico nuevo y más apropiado para transmitir “las intuiciones esenciales”. Subraya además que tal empresa no fue fácil debido al desgaste que el género histórico alcanzó en el siglo XIX. Al respecto informa que Ayala recurrió al género evitando “con éxito” los aspectos menos reputados del relato histórico —evasión, deleznable fantasía,

¹³ Salvo excepciones, la crítica reconoció rápidamente el nombre completo del propio autor — Francisco de Paula Ayala García-Duarte— en la firma apócrifa.

¹⁴ En adelante, las citas, salvo indicación contraria, corresponden a la siguiente edición: Ayala, Francisco. *Los usurpadores y La cabeza del cordero*. Pról. de Andrés Amorós. Espasa Calpe, Madrid, 1978.

¹⁵ No comparto la opinión de Estele Irizarry acerca de la evidente ironía de este enunciado. La extensión y tema del presente escrito no me permiten desarrollar mi hipótesis al respecto.

arqueología idiomática. Su lenguaje, lejos de incurrir *en pastiche*, sabe encontrar el tono de discurso apropiado a la atmósfera de cada cuento: enfático en “San Juan de Dios”, sobriedad rayana en la pobreza en “El hechizado”, barroco en “Los impostores”. De la misma manera, el autor amigo ha sabido adecuar las técnicas a los requerimientos internos de los relatos: crónica, compostura erudita, cambios de perspectiva, etc. Nuevamente, mediante un discurso elíptico, el prologuista elabora un velado “orden de mérito” y concede a Ayala un lugar sobresaliente, si no el más alto.

En los párrafos finales hace referencia al papel activo del lector, quien será “capaz de reparar” “sin ajena ayuda en cómo los requerimientos internos de cada relato han determinado la técnica de su desarrollo literario” (37). Sin embargo, el prologuista continuará conduciendo la lectura a través de formas verbales intermedias entre lo imperativo y lo inevitable; la eventual lectura independiente parece disolverse tras enunciados carentes de modalización: el lector “reparará”, “comprobará”, “observará”... (37) (Subrayado mío). Cuando en el párrafo final se devuelven al destinatario sus prerrogativas y el prologuista se repliega a los supuestos reducidos alcances de su misión, resuena como un tópico de humildad acorde con el estilo clásico de todo el texto preliminar.

Carolyn Richmond, una de las más reconocidas especialistas en la obra de Ayala, advirtiendo la singular superposición de autor y crítico, ha realizado una serie de inferencias que la explicarían: necesidad de presentar ante el público argentino a un escritor exiliado que era más conocido como sociólogo y profesor, cierta soledad resultado de la pérdida de contacto con sus lectores a raíz de la guerra, lucidez de escritor-crítico muy consciente de su oficio.¹⁶ Las hipótesis son susceptibles de mayores indagaciones a partir de artículos de Ayala que Richmond también ha tenido en cuenta.

4. Recuperar la institución

Considero que las posibles hipótesis que esclarecerían el celo de Ayala por la “correcta” recepción de su obra deben ahondar en los cambios operados en la institución literaria española a raíz de la guerra civil y el éxodo republicano.

A propósito, son oportunos los conceptos de Harry Levin acerca de la institución literaria: la literatura es una institución, que como la Iglesia o como la Ley, “se cuida de una fase única de la experiencia humana y controla un cuerpo especial de procedimientos y tecnicismos; incorpora una disciplina autopropetuada, al mismo tiempo que responde a las principales tendencias de cada período sucesivo”.¹⁷ En este sentido, la literatura es partícipe de todos los impulsos de la vida en general, pero al mismo tiempo, debe traducirlos a su propio lenguaje y a sus códigos específicos; en una palabra, la literatura, como el arte, forma parte de la sociedad pero a la vez mantiene su autonomía. Para el caso de la literatura española sigo a Ramos Gascón, quien considera que su aparición como corpus nacional, operativo y objeto de historización formal, aparece a finales del siglo XVIII y principios del XIX, paralela a su conformación como institución nacional.¹⁸ En tomo a la institución literaria, con ella y a veces contra ella, se irá construyendo una tradición, sancionando un canon estético y “construyendo” la Literatura en lengua castellana.

Como se ha adelantado, Francisco Ayala demuestra en distintos artículos posteriores a 1939, su preocupación por la pérdida del conjunto de instituciones que sirven de marco de referencia a la producción científica y cultural. En el exilio, la obra producida fuera del territorio, “no halla el ambiente que le sirviera de supuesto y punto de

¹⁶ Carolyn Richmond, pról. a *Los usurpadores*. Cátedra, Madrid, 1992, pp. 28-29.

¹⁷ Levin, Harry. “La literatura como institución”. En Altamirano, Sarlo (comp.). *Literatura y sociedad*, CEAL, Buenos Aires, 1977-1991, p. 113.

¹⁸ Ramos-Gascón, Antonio. “Historiología e invención historiográfica: el caso 98”. En *Teorías literarias de la actualidad*, Graciela Reyes ed., El arquero, Madrid, 1989, pp. 203-228.

partida, o no lo halla en las condiciones de plenitud apetecibles: discusiones de cátedra, de seminario y de revista especializada, polémica científica”.¹⁹

Las circunstancias se vuelven más adversas para el escritor literario, porque “también, aunque sutil, la invención literaria se cumple y ha de cumplirse bajo el supuesto de un cierto ambiente, y sometida a las condiciones que éste le impone”.²⁰

La situación, por distintas razones, afectaba tanto a la literatura del exilio como a la que se producía en España; en el destierro actuaba la distancia, la interferencia con otras tradiciones culturales, la pérdida del público. En el interior, la medianía, el sometimiento a la censura y la manipulación política del arte por la dictadura. El análisis de este contexto desfavorable lo lleva a la convicción de que se debe refundar la institución literaria a partir de las condiciones un poco más ventajosas del escritor exiliado, en tanto puede gozar de una libertad de expresión de la que carecen los que permanecieron en España. Este estado solo transitorio debería necesariamente conectarse con las manifestaciones independientes, no serviles al régimen, que poco a poco se abrieran camino.

Ayala aborda conscientemente la misión de re-unir y refundar la tradición dispersa o perdida y se atribuye, explícita o implícitamente, un papel central mediante un recurso tautológico: producir una obra de calidad y constituirse en crítico. Su condición de crítico y especialista le lleva a sostener que la mediocridad de la literatura de posguerra requiere nuevas creaciones, no sujetas ni a la censura o el servilismo de los escritores sometidos a la vigilancia de Franco, ni a los embates nostálgicos o nacionalistas que experimentaban gran número de los desterrados. Sostiene igualmente que en los países de exilio la crítica literaria es mala o inexistente.

Sin embargo, sé que esas novelas [*Los usurpadores*] están por encima de la opinión común y que —desde luego— pertenecen a un plano literario muy alto. Precisamente he escrito ese prólogo [el de *Los usurpadores*] con el designio de decirle a la gente que el libro es bueno, que se fijen en esto, y en lo otro, y en lo de más allá; en fin, con ánimo de orientar al lector, para emplear una fórmula decente. *Como no existe crítica, y la vida literaria es paupérrima, uno tiene que suplir a todo.*²¹ (El subrayado es mío)

El escritor granadino cree que puede suplir ambas falencias con éxito; la simbiosis entre escritor y auto-crítico de su obra, entre productor y lector privilegiado de sus textos, se constituirá en rasgo permanente de Ayala y su autoridad será punto de partida para numerosos lectores y especialistas de su obra. La fusión escritor-institución legitimadora tendrá relaciones bienvenidas durante su extensa trayectoria. Los juicios del autor sobre su propios textos han sido tan decisivos que rara vez la crítica deja de citarlos en un lugar central del análisis. Así ocurre con la ya aludida explicación sobre el tema central y el título de *Los usurpadores* (“el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación”) que el autor realiza a través de la voz “prestada” del prologuista amigo.²²

En otras ocasiones, el mismo autor, además de constituirse en prologuista, reedita juicios propios ya vertidos —cita textualmente varios párrafos del “Proemio” a *La cabeza*

¹⁹ Ayala, F. “Para quién escribimos nosotros”. En *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Crítica, Barcelona, 1984, p. 188.

²⁰ Id., p. 196.

²¹ Cita tomada del Diario íntimo de Francisco Ayala, bajo el título “Desdoblamiento” fechado en la “Primavera de 1948”. Aparecido en *Cuadernos Americanos* y citado por Richmond, op. cit., p. 20.

²² Cfr. Amorós, Richmond, Irizarry, Zuleta, contratapa de la edición de Cátedra.

del cordero— junto a otros inéditos. En la “Introducción” a *Mis páginas mejores*,²³ su voz adquiere un lugar privilegiado al lado de otros especialistas prestigiosos —Fryda Shultz de Mantovani, Héctor Murena, Keith Ellis, Enrique Pezzoni— quienes, dada la circularidad del procedimiento, son también legitimados mediante sanción del prologuista-autor. Por lo tanto, a la función de crítico de sus propios textos se suma en esta ocasión, la de crítico de sus críticos. La mayor parte del prólogo a *Mis páginas mejores* reproduce una “carta literaria” al crítico R. Rodríguez Alcalá a quien rebate y aclara algunas conceptos sobre determinados rasgos de su obra —la del mismo Francisco Ayala.²⁴ La preocupación por dejar sentada su postura ante el mencionado especialista se vuelve el motivo estructurante y decisivo de la “Introducción”.

Como he anticipado y señala también Carolyn Richmod, Ayala expresa a menudo su respeto por el lugar del lector, “la invitación al lector para que juzgue por sí mismo corresponde, por lo demás, a la actitud liberal del autor y a su respeto por las capacidades e independencia crítica de los lectores”.²⁵ Afirmaciones de esa naturaleza realzan aun más la autoridad que se concede el autor granadino, ya que después de las vanguardias el rango del lector es tan soberano que no necesita reconocimiento. Su mención adquiere, por tanto, un rasgo de “elemento marcado” revestido de connotaciones opuestas a las declaradas.²⁶ No obstante, como el papel del lector es, en definitiva, inalienable, mediante otra operación de “Desdoblamiento”, se convierte ahora en lector, no en uno más, sino en un lector privilegiado. Mediante esta operación, Ayala instaura la auto-crítica de su obra.

El proyecto de refundar la institución literaria se apoyará igualmente en otras estrategias. No juega un papel menor el ideal de lengua que el escritor cultiva de forma más pronunciada a partir del exilio, como no es secundario el lugar que Ayala ocupó en el grupo *Sur* cuando debió fijar su residencia en Argentina. Pero estas cuestiones son ya materia de futuros trabajos.

²³ Gredos, Madrid, 1965, pp. 7-20.

²⁴ La extensión del presente trabajo no me permite detenerme más en esta “Introducción” sumamente rica en los aspectos que vengo señalando. Aquí Ayala, además de “corregir” al crítico traza su genealogía de maestros y antecesores.

²⁵ Richmond, op.cit, p. 29.

²⁶ Richmond es consciente del “exceso” pues agrega que la mención del público “tampoco deba hacernos olvidar la firme confianza que el pseudoprologuista expresa en las dotes del narrador y, por consiguiente, en la calidad literaria del volumen que le ha tocado presentar”. Op. cit., p. 25.