

METAFICCIÓN EN CUENTOS DE FRANCISCO ALEMÁN SAINZ

ANTHONY PERCIVAL
University of Toronto

En los años 50 el signo dominante de la literatura más vigorosa de los jóvenes autores españoles es sin duda de carácter sociopolítico y testimonial. La literatura nueva buscaba su inspiración en el neorrealismo italiano, en el marxismo, en el compromiso político a lo Sartre, en una suerte de populismo cultural, y tuvo sus aciertos, sus polémicas, y, con el tiempo, sus terribles decepciones. Fuera de estas prácticas socioliterarias, siguiendo caminos solitarios, idiosincráticos, se encontraban buenos escritores, figuras conscientemente marginalizadas como Francisco Alemán Sainz. Éste nunca se interesó por la corriente social («Me niego a escribir un relato social»),¹ sino que se sintió atraído por lo imaginario, la expresión desprovista de especificación social, la fantasía, y, en sus propias palabras, «un cambio de dirección hacia la alegría».² Implícita en la empresa literaria de Francisco Alemán Sainz encontramos una decisiva preocupación por la forma, que ya en terreno narrativo refleja una clara tendencia hacia el cuento, género predilecto del autor.

Lo que le gustaba del cuento era su brevedad, el ser una forma completa... que llevándola,... pensándola, puede [...] escribirse de un tirón».³ Además, le atraía su capacidad de captar la brevedad temporal, «hacer del instante una posibilidad de obra».⁴ Y efectivamente muchos de los cuentos de Alemán Sainz son breves: cinco, seis, siete páginas. A Alemán Sainz le fascinaba el cuento como forma, como estructura, como modo de plasmar lo que llama «un fragmento importante de la realidad o de la imaginación».⁵ Este interés por la forma cuen-

1. Véase J. CALERO HERAS, *La obra incompleta de Francisco Alemán Sainz. Afueras y adentros de una literatura*, Murcia, Academia de Alfonso X El Sabio, 1978; p. 78.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.* p. 49.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.* p. 97.

tística lo lleva al mismo proceso de contar, revelándolo, desnudándolo en la misma producción del cuento. Se sitúa dentro de la línea de la metaficción *avant la lettre* en una época en que tal planteamiento se hubiera considerado una aberración reaccionaria, un mero escapismo formalista.

Siguiendo la teoría de Linda Hutcheon, hay dos modos principales de metaficción, el explícito y el implícito, o sea, que «textos abiertamente narcisistas revelan su autoconsciencia en tematizaciones o alegorizaciones explícitas de su identidad diegética o lingüística dentro del texto» mientras que «en la forma implícita, este proceso se internaliza, se actualiza», de tal manera que «el texto es autoespecular pero no necesariamente autoconsciente».⁶ No cabe duda de que los cuentos metaficcionales de Alemán Sainz son predominantemente ejemplos de la forma explícita. Fue precisamente evitando la referencialidad social y el compromiso político que Alemán Sainz pudo hacer hincapié en el ejercicio de la imaginación y en la exploración creativa de la forma y teoría del cuento.

Hay ciertos cuentos como «Hotel de la costa» de la colección *Cuando llegue el verano y el sol llame a la ventana de tu cuarto* (1953)⁷ en que toda la construcción del relato representa una *mise en abyme*⁸ del código literario que aparentemente configura el cuento. «Aparentemente», sólo en el proceso de la primera lectura porque al final del cuento se revela que estamos ante la parodia de una fórmula realista-perspectivista. El primer párrafo, estableciendo un tono burlesco, juguetón, ligeramente satírico, se centra en la llegada de la primavera, «perturbándolo todo».⁹ «Todo» se refiere al mundo natural y humano, a procesos políticos, existenciales, biológicos y creativos. La perturbación, sin embargo, no es sólo natural sino también artificial, una perturbación paródica y metaficcional del mundo ficticio y de la concepción del cuento mismo. El primer párrafo resulta ser un claro ejemplo de autorreferencialidad: consiste en los materiales que un periodista está intentando resumir para hacer un artículo sobre la llegada de la primavera.

A partir del primer párrafo, el cuento se compone de bloques narrativos en los que destaca la relación de una serie de personajes organizados en torno a un elemento narrativo común, la inauguración de un hotel en la costa mediterránea. El relato va preparando la reunión en dicho lugar a base de un mecanismo lite-

6. L. HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier, University Press, 1980, p. 7. Para más información sobre la metaficción véanse L. DALLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977; L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988; R. C. SPIRES, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, Kentucky, University Press of Kentucky, 1984; P. WAUCH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984.

7. Todas las citas pertenecientes a cuentos de Francisco Alemán Sainz están tomadas de sus *Cuentos* (Ed. M. Baquero Goyanes), Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1981.

8. Para una explicación detallada de este término véase L. DALLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

9. ALEMÁN SAINZ, *Cuentos*, p. 193.

rario, la coincidencia, la unificación de elementos supuestamente dispersos. Fiel a su condición paródica, el relato abusa de la coincidencia, convención utilizada circunspectamente en textos realistas. Así que por coincidencia los personajes están relacionados unos con otros: el periodista Valverde ha sido amigo del marido difunto de Laura y una vez había visto y admirado en un teatro a Marta, una secretaria; Laura, pendiente del recuerdo de su marido piensa vagamente en Valverde que escribía cartas al marido de aquella y a raíz de la muerte de éste un telegrama de pésame, la última comunicación; Marta trabaja para un agente comercial que administra los bienes de otro personaje, el capitán; y el capitán había llevado hacía años a un puerto español a una huérfana, que resulta ser la viuda Laura. De ahí que todo esté dispuesto para que estos personajes se vean inevitablemente en el hotel: «Las habitaciones estaban reservadas. Algo altas, en el cuarto piso del hotel. Valverde, habitación número 133; Laura, habitación 134; el capitán, habitación número 135; Marta, habitación número 136» (p. 201). Hasta este punto parece que tenemos todos los elementos dispuestos para que un relato realista narrado por una voz narrativa en tercera persona pase de la introducción de los personajes a otra etapa de la intriga —el encuentro y la intensificación de las relaciones—, o sea, otra etapa del progreso de la acción hacia su desenlace y resolución. Pero no se produce la esperada progresión narrativa. Todos los planes se vienen abajo: el redactor-jefe manda a Valverde a Berlín, el jefe de Marta retrasa a ésta el permiso de vacaciones, Laura cae enferma, y el capitán va a la ciudad a ver por qué no le han contestado su carta pidiendo fondos para poder ir al hotel mediterráneo. Asimismo se desvanece el relato principal ante nuestros ojos, frustrando nuestras expectativas de lectores. En los dos últimos párrafos la voz narrativa describe al lector el mecanismo de la desconstrucción metaficcional:

Todo estaba preparado. El destino había ido sumando posibilidades. Las cuatro personas mantenían una misteriosa y lejana relación. Una a una habían ido llegando al extremo donde todo podía suceder, para el amor o para el recuerdo.

Luego resulta que las cosas no ocurren como, al parecer, deberían pasar, y una historia ha de quedar sin escribir si no se quiere faltar a la verdad. El más pequeño detalle destroza una construcción que el destino llevaba cuidadosamente meditada. Y este relato termina donde debía empezar (pp. 203-4).

El tono burlesco del principio, en el cual los materiales del artículo periodístico en curso de preparación introducen el tema metaficcional, lleva a un final también burlesco, un comentario sobre el proceso de construcción/desconstrucción que constituye el relato autoespecular. El cuento ilustra su propio funcionamiento paródico en una operación explícita de metaficción.

Otro cuento de la misma colección, «Marcelo y Teresa» se centra metaficcionalmente en aspectos concretos de creación verbal. Aquí no se trata de la pa-

rodia de un código literario sino de la ficcionalización de un comentario crítico sobre ciertos procedimientos de composición literaria. La *mise en abîme* se configura en el protagonista del relato, un novelista obsesionado con la problemática de la creación del personaje. El relato es un taller narrativo en que se observa cómo se va resistiendo a salir un personaje, iluminando así el proceso compositivo.

Al principio el novelista escribe un nombre, Teresa, un significante que no corresponde a ningún significado, significante danzante en la conciencia del novelista. Por eso el novelista puede decir que le da igual si el personaje está serio o alegre, ya que no tiene una idea de cómo es. Lo que hace nuestro novelista es luchar por sus personajes, intentando darles vida lingüística, «dotarles de un lenguaje» (p. 95), lo cual resulta especialmente difícil si el novelista no «ve» el personaje. El nervio central del relato es la problemática creación de un personaje reactivo a su propio desarrollo. En el proceso de relatar este difícil nacimiento surgen referencias al desaliento del novelista ante los escollos creativos, las condiciones idóneas para escribir y la relación transformadora entre lo real y su plasmación literaria («Escribía de noche, tras largas tazas de café, arrancando de hechos callejeros, de conversaciones mutiladas») (p. 96). Entre los elementos del proceso de creación figuran los olores que misteriosamente salen del silencio de la noche, olores no realistas, puesto que no ofrecen «pruebas documentales de su existencia» aunque sí son «vivos y tan reales como la mesa en la que escribía» (p. 96). Pero Teresa sigue sin cuajar y se transforma para el escritor en elemento de oposición, *différence*, «extraño ser monstruoso», «una pesadilla de jabón que salta en el baño», «gentil fantasma inaccesible» (p. 96). Es el azar, factor indispensable en la creación artística, que le proporciona al otro día un posible modelo («Era Teresa seguro») (p. 96), que viviría entre la vida del novelista y su literatura, producto de la búsqueda de éste en el relato, búsqueda paródica e inversión pirandelliana. Así la organización autorreflexiva del cuento cuestiona las relaciones entre ficción y realidad. La pareja del título se presenta al final especularmente como posible relación que podría darse en la forma abierta del cuento. Tanto la vida como la literatura configuran una búsqueda existencial, «en misterio irreprochable ante el acoso» (p. 97). «Marcelo y Teresa» es un cuento autoespecular, el autor mismo mirándose al espejo, ofreciendo sus deliberaciones sobre problemas concretos en una ficcionalización del proceso de creación.

«Conversación ante las nubes» también tiene un autor como personaje principal. Se trata de un cuentista con tres libros de cuentos publicados y la voz narrativa explica su atracción por el género: «Le gustaba el cuento por lo que tiene de frescor recoger en un escaso número de páginas lo que puede ocurrirle. La novela, aun la corta, era distinto. Había necesidad de un estilo mayor, de más preparación artillera». Que viene a ser precisamente la postura ante el cuento del mismo Alemán Sainz, como vimos al principio. Siendo el cuentista Diego

Torrente un *alter ego* de nuestro autor le resulta a éste fácil incorporar al texto ideas sobre la creación literaria. Lo interesante de este relato es el hecho de concentrarse en la elaboración del cuento autoespecular, un cuento dentro de otro cuento. El cuento interior es una *mise en abîme* del cuento que lo encierra. Además, es un cuento contado por su autor que expone irónicamente su inspiración, sus fuentes y algunas facetas del proceso de intertextualidad. El proceso autorreflexivo se dirige a la enunciación del discurso narrativo. Incorporados al acto de contar encontramos a los narradores, Esteban, Arnao y Rosa Fuentes. Tres personajes, una mujer y dos hombres, constituyendo un triángulo, un triángulo amoroso. Estamos ante una instancia de oralidad, pues los narratarios se convierten en participantes en la creación del cuento. El cuentista cuenta pero su línea narrativa es susceptible de incorporar interrupciones, preguntas, rectificaciones y comentarios de sus interlocutores. El relato va creciendo gracias a la espontánea intervención de los tres amigos: es, por ejemplo, Arnao quien por primera vez menciona «el cuento histórico» (p. 232) y Rosa Fuentes quien incita a Torrente a contárselo. «Conversación ante las nubes» es un cuento «histórico» basado supuestamente en un libro antiguo, aunque también podría ser un libro «perdido» o incluso un manuscrito persa. Así se introduce una dimensión paródica: la investigación académica de las fuentes. De hecho, según Torrente, el relato se inspira en un cuento contenido en un libro cuyo título conlleva reminiscencias bizantinas: *Historia de muy nobles y honestas damas, escritas por un embajador cristiano en Constantinopla* (p. 233).

De este modo se plantea un complejo de relaciones entre pasado y presente, fuente antigua y cuento contemporáneo, verdad y mentira, lo real y lo inventado, crítica y celebración, todo realizado en un tono juguetón, delicadamente burlesco. Este tono y juego ficticio se ve reforzado en las referencias a las nubes desde el título «Conversación ante las nubes». Paródicamente el cuento juega con el esquema intertextual Azorín/Campoamor/Alemán Sainz.¹⁰ Mientras que en los primeros autores las nubes tienen un alto valor filosófico-simbólico, en Alemán Sainz representan una nota risueña, artificial («Las nubes ya no estaban en el cielo. Cualquiera sabe dónde pudieran haber ido a parar, parecía que alguien hubiese borrado algo de una pizarra») (p. 238). Más tarde reaparecen «sin explicación y sin destino» (p. 239). La máquina de reflejos del cuento autorreflexivo incorpora reflejos paródicos de otros textos.

La *mise en abîme* opera al nivel de los personajes: dos de los personajes del cuento de Torrente son pintores, creadores y rivales en terreno amoroso. Los dos pintan sendos cuadros de la mujer, uno de ellos resulta embellecedor, idealizante, pero surge del pasado «inminente de ser dejado atrás» (p. 240), el otro representa a la mujer como mayor, sujeta al «paso seguro y tremendo del tiempo» (p. 238). Dos cuadros enfocados desde el presente histórico hacia el pasado

10. Véase AZORÍN, «Las nubes» en *Castilla* (1912).

y hacia el futuro, respectivamente, reflejo del cuento enmarcador que desde el presente incorpora el pasado y anticipa el futuro en la experiencia del lector. El cuento «histórico» tiene desenlace y resolución, aunque con la muerte del pintor «futurista» con quien se casó ella se abre de nuevo el panorama narrativo. El cuento enmarcador incluye entonces otro cuento, ofreciéndose metaficcionalmente a los personajes para que vayan buscando relaciones, interpretando el cuento, el enigma del futuro. El cuentista se niega a explicar lo que pasó entre la viuda y su antiguo pretendiente («Esa historia puede que la explique yo alguna vez, sin libro») (p. 241). Para que no haya malentendido respecto del funcionamiento de la *mise en abîme*, la voz narrativa aclara: «Torrente-Scanelli, Kössler-Arnao, Simona-Rosa, iban en busca del automóvil que les aguardaba» (p. 241). Como acabamos de mencionar, los tres personajes se transforman en intérpretes de su propio destino, y así especularmente se desdoba el acto de interpretación, actividad en que participan tanto los lectores como los personajes. El último comentario corresponde a Rosa: «¿Sabéis que me gusta el mar a estas horas? Está ahí, quieto. Pero bajo su piel, y sobre ella, puede surgir la tempestad» (p. 241). Referencia a una dualidad, lo exterior en relación con lo interior, la superficie con la hondura. En este cuento, la *mise en abîme* y otros procedimientos metaficcionales intensifican la búsqueda de la iluminación que puede salir de la operación de indagar la superficie y penetrarla en busca de la hondura.

Está claro que meditar sobre la forma y teoría del cuento fue una fuerte exigencia en la vida creativa de Alemán Sainz. He analizado tres cuentos en los que la dimensión metaficcional es no sólo central sino que se incorpora a ellos de modo impresionante, pero en realidad en toda su obra cuentística abundan recursos autorreferenciales, ya sean técnicas del cuento dentro del cuento, inserción de varias formas de escritura (poemas, cartas, etc.), personajes creativos, o modos de reflejar especularmente aspectos verbales, irradiando energía reflexiva por todas partes. El ejemplo de Francisco Alemán Sainz es el de una plena dedicación a una forma, una teoría, una práctica.