

Juan de Mairena". El artículo "Ferlosio en comprimidos", ofrecido por Savater (1997) en el monográfico de *Archipiélago* en parte responde a esta curiosidad. Recordemos sólo un párrafo: "este libro de Sánchez Ferlosio es uno de los más hermosos, inquietantes y profundos que se han publicado durante el último cuarto de siglo en lengua castellana".]

LA CONQUISTA DE LA LENGUA: DE ALFANHUÍ A EL TESTIMONIO DE YARFOZ

Juan Carlos Fernández Serrato

"El fundamento del pasado y la expectativa del futuro vacilan, pero ni así apunta el pensamiento de la nada, porque cada ruptura conlleva un principio y un adelantamiento. En el devenir del universo no hay datos, sino conquistas. Por eso el acceso al sentido del mundo es un viaje irreversible y sin meta, donde lo importante es salir, responder a la llamada de las apariencias."

E. Pittarello

La cita que abre camino a estas notas sobre la obra narrativa mayor de Rafael Sánchez Ferlosio, pertenece a un agudo estudio en el que no hace mucho Elide Pittarello¹ glosaba la aventura del conocimiento con que se va enhebrando el hilo argumental de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), pero puede aplicarse con provecho a una definición general, si bien que somera e inevitablemente simplificadora, de los escritos ferlosianos. El comentario de Pittarello interpretaba en su última sentencia, (“responder a la llamada de las apariencias”) un artículo de Ferlosio titulado “Weg von hier, dast ist mein Ziel”. En ese texto, breve pero muy representativo del ideario de su autor, se nos cuenta una fábula china apócrifa de la que se extrae la consecuencia de que “la santidad no yace como un depósito en el ser, sino que vive como un aliento en el obrar”². La mencionada fábula nos habla del poder de la voluntad, la de un joven que, por conseguir el amor de cierta princesa, llevó toda su vida una máscara de oro que representaba la más pura virtud y, a fuer de ajustarse en sus obras a lo que su apariencia requería de su interior, acabó por ocurrir que su espíritu moldeó el rostro verdadero haciéndolo por fin semejante de la máscara que lo había cubierto durante tantos años; en la hora de la muerte, rostro y máscara eran ya la una reflejo del otro. Así entiende la vida y el compromiso del intelectual Rafael Sánchez Ferlosio, como un perpetuo camino de perfección y como una obligación moral más allá de componendas y servilismos. Su obra crece desde 1951 como una construcción intelectual absolutamente independiente, ligada en lo

1. E. Pittarello (1998): “El saber de Alfanhuí”, *Archipiélago*, pp. 64-69.

2. R. Sánchez Ferlosio (1981): *op. cit.*, en *Ensayos y artículos*, vol. I, Barcelona, Destino (1992), pp. 449-453.

ideológico únicamente a la búsqueda de la verdad y de la razón de ser de las cosas –aunque esta búsqueda le lleve a la amarga duda de que acaso pueda no existir “una verdad” y a nadie importe ya “lo razonable”–; entregada en lo literario a la defensa de la excepcionalidad artística.

Pero no se crea que por recurrir a la idea de lo moral, Ferlosio hincha de soberbia dogmática su discurso, antes bien, insiste con ello en el desarrollo ético de una concepción clásica y en cierto modo trágica del hombre, esa “condición de sujeto proteico y perfectible” que, a su juicio, le es esencial y que en consecuencia rige la obra del espíritu. Un obrar, éste, ajeno a sistemas axiológicos predeterminados, y cuya única finalidad no debe ser otra que el propio “ponerse en marcha”, abrirse al sentido del vivir. De ahí que Ferlosio utilice como título para su artículo una frase de Kafka (“Fuera de aquí, tal es mi meta”), que le presta el paso la conclusión general: “el impulso del espíritu se cumple en la partida, y el que parte ya ha respondido a la llamada”³.

Así pues, reconozcamos ya, ante lo dicho, que si agotar no ya los sentidos, sino ni siquiera los itinerarios de lectura que ofrece, sugiere o permite una obra literaria es de por sí una presunción vana, mucho más ha de serlo en el caso de una obra tan multiforme, exigente y en perpetuo movimiento hacia adelante como la de Rafael Sánchez Ferlosio. No es esa empresa quimérica la que aquí emprendemos. Pero tampoco debe huir el teórico del diálogo al que incita la voz que nos habla en sus textos; tal es la entrega profunda de su autor a la búsqueda de la autenticidad artística y tan insólita la riqueza de su universo conceptual, que resultaría un insulto por omisión desoír ese poderoso aliento crítico que anima la palabra literaria y ensayística de este raro ejemplo de coherencia y valor intelectual que encarna Ferlosio. Si a algo nos impulsa su lectura, desde luego es a trascender –y aún así no dejar de gozarlos– el placer y la emoción, para hacernos cómplices de Alfanhú en esa aventura de conocer... que es vivir, que es decir, que es afirmarse hablando como un niño sorprendido por la luz de la palabra, siempre nueva, que le lleva al mundo. Como ha dejado escrito: “(...) Cualquiera

3. *Op. cit. ibid.*, p. 453.

constelación de conceptos realmente fecunda para el conocimiento no habrá de ser como una colección de llaves para otras tantas puertas predeterminadas, por numerosas que sean, sino como un tal vez pequeño juego de ganzúas capaz de abrir siempre nuevas e ignotas cerraduras”⁴.

Buscar algunas de esas ganzúas lingüísticas es nuestro objetivo. Para ello, advirtamos ya de principio que dada su particular concepción discursiva, resulta imposible deslindar el trabajo estético del conceptual en la lengua que maneja Sánchez Ferlosio, puesto que difícilmente podría entenderse el largo periodo hipotáctico, la argumentación trabada con justeza pero en ocasiones de aliento casi épico, el gusto por la exactitud más de discurso forense que científico, y otras características expresivas de su prosa ensayística, si no es por referencia a modelos compositivos conscientes del llamado “significado de la forma”, o sea, literarios, que permiten a Ferlosio recurrir a una extensa paleta de colores elocutivos (y en ocasiones, hasta *recrearlos* con la distancia estética de por medio), ya sea de la lengua administrativa del barroco, de la prosa histórica latinizante, del relato bíblico, ya de la argumentación lógica del pensamiento idealista o del tratado lingüístico. Libros de tanta enjundia ideológica, agudeza crítica y erudición como *Esas Yndias equivocadas y malditas* (1992 y 1994), férreamente trabado en un estilo enérgico y contundente, o, en el extremo opuesto, el aforismo a veces poético con el que revolotea la musa en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993), espejos ambos donde se mira una plena madurez expresiva (en este mismo volumen se les dedican sendos estudios particulares, a los que remitimos), no hubieran podido escribirse sin la experiencia de la palabra literaria. Es más, de hecho no puede comprenderse cabalmente la labor filosófica y agonista que despliega en sus ensayos y en sus colaboraciones periodísticas (por lo demás, difícilmente distinguibles entre sí, ya sea por razones de género o de temática, como demuestra sin más su lectura seguida en los dos volúmenes de la compilación *Ensayos y artículos*), sin atender a la vertiente de la ficción literaria y al proceso de descubrimiento del lenguaje y del mundo que se va

4. R. Sánchez Ferlosio (1975): “Sobre la transposición”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, Barcelona, Destino (1992), p. 84.

fraguando en las novelas y cuentos con los que comenzó su “furor grafomaniaco”.

En efecto, navegando en las ficciones inicia nuestro autor una deriva que parte desde la literatura pura, en cuanto forma de las bellas artes, hasta desembocar en una *escritura* concebida como inscripción testimonial del acontecer de un pensamiento humano, las más de las veces tan intempestivo que, parafraseando a Nietzsche, habría que llamarlo *demasiado humano*. Me parece que esta *escritura* de Sánchez Ferlosio está más cerca de la vida que la abstracción en la que puede caer el literato de profesión⁵. En este sentido, es conveniente leer el clarificador y divertido autorretrato intelectual que aparece en el número que la revista *Archipiélago* dedicó al examen de su obra. En “La forja de un plumífero”, así lo tituló, declaraba por fin: “(...) Todavía escribo con el anticuado deseo de tener razón y de convencer a alguien de algo que me parezca cierto, tanto la duda de ‘todo tener razón’, como el descorazonamiento de no lograr convencer nunca a nadie de nada me animan cada vez menos a publicar, aunque siga escribiendo y escribiendo eternamente”⁶.

La verdadera pasión de Ferlosio es, pues, lo que podríamos llamar la comprensión de la realidad a través de esa palabra justa que se muestra en el proceso infinito del conocimiento que trata de explicarse el mundo nombrándolo en sus esencias. La conciencia de que levantar la voz pueda ya no tener efecto alguno en esta era transmoderna de los simulacros, no le amilana de seguir defendiendo esa escritura luminosa que quiere desvelar el mundo, que quiere saltar sobre la visión preconcebida de las cosas, simplemente porque una palabra tal es *necesaria* —noción realmente importante en el pensamiento ferlosiano. Recuérdese a este respecto la sutil observación que emergía entre los argumentos de un artículo que citaremos a menudo en estas páginas: “Como a la vista del peligro el avestruz esconde la mirada en la arena, así el hombre la enturbia en el espejo de la palabra”⁷.

5. Cfr. Hidalgo Bayal, G. (1998): “La condición singular de Ferlosio”, *Archipiélago*, 31, pp. 13-19.

6. En: *Archipiélago*, 31, pp. 71-89. Para la cita, p. 79.

7. Rafael Sánchez Ferlosio (1966): “Personas y animales en una fiesta de bautizo”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, p. 24.

Contra esa palabra turbia se planta la obra disidente de Ferlosio. En ella, la propia palabra, la lengua, constituye un tema nuclear y recurrente que atraviesa y aún dota de organicidad las preocupaciones intelectuales y sociales, las ficciones, el ensayo y el texto crítico y polémico, la investigación formal, la reflexión gramatical y las soluciones de la escritura literaria. La relación del sentido lingüístico con el sentido de realidad es la perenne trama por la que hace circular su *discurso de autor*. En “La forja de un plumífero” declaraba, sobre esta cuestión, que tres fueron las fases que recorrió su escritura desde la “prosa” de *Alfanhuí* hasta llegar a conquistar la “lengua” de sus ensayos, pasando por el “habla” de *El Jarama* y ese texto de transición que acabaría siendo *El testimonio de Yarfoz*. A recorrer el camino que traza esta verdadera conquista de la lengua dedicamos lo que sigue.

1. Alfanhuí o el don de la palabra.

Prosa, habla, lengua, son tres puntos de vista que organizan, distintamente la realidad del relato. A *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951)⁸ le toca, según su autor, el dudoso título de encarnar “la prosa”, término que para Ferlosio lleva aparejado un amañamiento artificioso, desde el que puede caerse en la poco afortunada práctica de la literatura como “bella página”. Las cualidades rítmicas y el tono estetizante que impregnan la primera de las tres novelas que ha publicado hasta ahora, acercan, en efecto, el relato de las andanzas de Alfanhuí a un estilo lírico, donde el poder evocador, que deriva de un uso constante de la connotación y el lenguaje figurado, se hace uno con el sentido de ensoñación que rige el desarrollo de la trama. Pero quizá por modestia, quizá por considerar esta obra como un juvenil primer paso hacia una expresión lingüística más consciente de su poder de mediación entre el hombre y el mundo, y entre el hombre y los otros hombres⁹, el escritor incurre

8. En adelante citamos por la edición de Editorial Destino, col. Destinolibro, 47, Barcelona (1979, 2ª).

9. Cfr. Paul Ricoeur (1978): “Filosofía y lenguaje”, en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós (1999), pp. 41-57.

en un cierto menosprecio y olvida que *Alfanhuí* representa, en forma más transparente aún que sus otras novelas, el reconocimiento de la palabra como instrumento supremo para la aprehensión de la realidad. La elaboración de su discurso, concebido en cuanto redescipción del mundo desde la libertad, instala en la trama un canto a la diferencia y a la pureza, socialmente incómodas. *Alfanhuí* se deja leer como una incitación a la revuelta del lenguaje, a sentirnos dueños de nuestros propios sueños y a emprender el trazado de la vida conforme a la experiencia directa de la realidad: *el decir las palabras* se apareja aquí con el *ser-en-el-mundo* del que las dice, aunque subsistan, como literatura de ficción y de dicción que es, usos estilísticos que se recrean en la erótica del ornato no funcional —no me atrevería a llamarlo superfluo.

De todas formas, no pensemos en la definición convencional de lo poético, que quizá pudiera confundir nuestra lectura, y apliquemos la concepción que de la lírica tiene el propio Ferlosio, por lo demás formulada de forma tan heterodoxa como, a mi juicio, acertada. Leámosla primero y reflexionemos luego a la luz que nos ofrece:

“El gesto constitutivo de la lírica es la repetición; la palabra lírica nace ya como palabra repetida, y es tanto más esencialmente lírica cuanto más acierte a sonar como algo que ya se ha dicho alguna vez. Preguntemos al usuario más común y cotidiano: el triste que se aplica una copla, ¿no centra todo su recurso en la *ficción* de haber sido ya otro al que esa misma desventura le ha sucedido ya otra vez? El acto psíquico que corresponde a esto puede tomar prestado del lenguaje jurídico la palabra capaz de definir, por analogía, su carácter: sería un acto de ‘subrogación’.”

“(…) Se distingue aquí, pues, nítidamente, entre la ‘Einfühlung’ (o ‘empatía’) que sustenta la *participación* en lo narrado y la ‘subrogación’ que constituye la base del modo de empleo de la lírica.”¹⁰

Una distinción interesante, como veremos, ésta de participación vs. subrogación de la voz del lector, que sucede durante la actualización efectiva de la comunicación literaria. Vayamos por partes.

10. “El llanto y la ficción” (1974), en *Ensayos y artículos*, vol. II, p. 176, n. 12 (para la cita del primer párrafo), y p. 177 (para la del segundo párrafo).

En primer lugar situemos el punto de vista desde el que se articula el relato de las andanzas de *Alfanhuí*, punto fundante de la historia que aquí resulta bastante complejo, aunque aparentemente se trate del espacio textual, conformado desde fuera por la voz de un narrador extradiegético que ejerce una omnisciencia selectiva, juzgando cuando le conviene o mostrándose mero contemplador de las acciones cuando así lo cree oportuno —si bien sólo se aplica esta función a fragmentos del texto y nunca a capítulos completos. Este narrador que nos cuenta la historia desde la distancia —una *fingida* distancia— de la tercera persona, va plasmando, sin embargo, en su discurso una focalización (el ángulo que va trazando la perspectiva de las acciones en la novela, con su cono de luz que desvela y sus márgenes, donde las sombras ocultan, pero no borran, lo que “no debe verse”) tan cómplice con la visión del mundo que exhibe su protagonista, *Alfanhuí*, que acaba por ser casi una epifanía de la voz de ese niño que, como se dice en el primer capítulo, “(…) aprendió un alfabeto raro que nadie le entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo.” (p. 13).

Si analizamos la narración como discurso integral y no como suma disyunta de niveles o intersección de planos narrativos distintos, observaremos que la construcción de este relato se subsume en la elocución y que es la palabra escrita la que deja ver la íntima trabazón de la historia. Aquí, en la proyección lingüística de la invención, cuando la ficción ya es dicha de una sola vez, ese narrador que cuenta algo sobre un *otro*, dota a la diégesis de un *suplemento*, constituido por ese perceptible tono confesional, a la vez como de juego de niños, tan característico, y que se plasma en el texto por medio del uso de una palabra fundamentalmente ligada a la emoción y al sentimiento. No hay aquí sólo una voz que cuenta las experiencias afectivas de *Alfanhuí*, sino que más bien las *recrea* en su verbalización. *Alfanhuí* todavía no es un personaje, un existente del relato, cuyos roles actanciales y construcción semántica, pueda ser desvinculada del tono lírico que envuelve el discurso lingüístico material de la voz narrativa. Pero nos dejamos llevar por la fantasía de su inopinada visión de las cosas, y lo vamos soñando en la lectura como un personaje-niño que acaso también sueña el mundo y *no lo ve* en su realidad material. ¿Pero eso que nosotros considera-

mos realidad material es en efecto la esencia de la que están hechas las cosas? Veremos.

En cuanto al lugar o la posición desde la que se cuenta esta historia, sólo al final de la novela, en el penúltimo capítulo, se desvela nuestro primer error, al tiempo que también se muestra la faz completa del narrador y se hacen distintas las voces del que cuenta y del que actúa —valdrá mejor “experimenta”, como veremos luego—; dos voces que se separan por fin con una frase lapidaria: “Todas estas cosas y muchísimas más aprendió Alfanhuí, el tiempo en que estuvo en casa del licenciado Diego Marcos. Mas cuando llegó a saber, deja de declararse en esta historia, porque tan sólo el mismo Alfanhuí hubiera podido escribirlo.” (p. 187). Al término del camino, ya Alfanhuí ha conseguido estatuto de “persona”, más que de personaje, pero sólo al término del camino.

Tratando de otra cuestión pareja a la anterior, recordemos que una de las opiniones más frecuentes sobre *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es aquella que insiste en que la principal virtud de este relato se manifiesta en la precisa técnica lingüística de descripción realista que se aplica a los objetos y existentes de un universo fantástico. Según esto, la prosa de Ferlosio iría narrando con precisión objetiva en la mirada y verosimilitud en el sentido de la frase, el mundo imaginario de ese niño demasiado fantasioso, de ese “niño raro”, y lo único que tendríamos delante sería un estilo realista aplicado a un argumento fantástico para hacerlo más disfrutable. Esta concepción de *Alfanhuí* nos llevar sin remedio a considerar la obra como un divertimento entretenedor en sus aspectos temáticos y argumentales, sostenido por un estilo lingüístico tan elaborado que se convertiría en el principal motivo de su valor literario, lo cual me parece que le hace poca justicia. Y ciertamente que es en el lenguaje donde encontramos el sentido de esta novela, que si creemos a su autor, está llena de “mentiras verdaderas”, pero hay que buscar más allá del estilo y nos encontraremos con que existe aquí un uso de la palabra que hace germinar todo un mundo inédito, no tan alocado como pudiera parecer en una primera lectura.

Un ejemplo de esa descripción realista de lo fantástico de la que hablábamos, podemos encontrarlo en la caracterización de aquel personaje malvado y antipático con el que Alfanhuí vagabundeaba a

veces por Madrid, una marioneta de madera llamada Don Zana. En el capítulo I de la Segunda Parte se le presenta así: “Era don Zana un hombre guapito y risueño, flaco y con los hombros anchos y angulosos. Su pecho era un trapecio. Vestía camisa blanca, una chaqueta de franela verde, corbata de lazo, pantalón claro y zapatitos de color corinto en el pie pequeño y bailarín. Este era Don Zana “El Marioneta” que bailaba sobre las mesas y los ataúdes” (p. 86). Sin embargo, la inclusión de la marioneta en el mundo del relato se justifica de forma harto particular: “Despertó un día, colgado en el polvoriento almacén de un teatro, junto a una señora del XVIII con muchos bucles blancos y cara de cornucopia. La señora, aunque había bailado con él en los teatros de París, no despertó porque tenía menos temperamento” (p. 86). ¿Por qué es tan necesario en un relato fantástico donde las leyes de la realidad se pueden alterar a nuestro antojo, explicar que Don Zana se hace hombre-marioneta por una cuestión de “temperamento”? y ¿por qué ese hacerse a la vida se cuenta como un “despertar”?

Como pudiera pensarse a primera vista, no se trata de que en las convenciones internas del mundo de ficción de la novela, la marioneta haya dejado de ser una cosa de madera para convertirse en un hombre de carne y hueso, ni que su tamaño haya variado con relación a su nuevo estatus de personaje, tan sólo ocurre que por *tener temperamento* se le es permitido acceder al mundo de la aventura, donde Don Zana se comporta y es tratado como uno más. En absoluto es visto como un ser extraño por los otros personajes, ni limitado en sus actos por la voz narrativa que cuenta sus acciones. Don Zana enamora y burla a la niña de un frutero, discute con el gerente de la fábrica de chocolates donde trabaja, acude a casas de citas y da cínicos consejos a Alfanhuí, con quien comparte pensión, como cualquier otro personaje antropomorfo de la historia pudiera hacer. Ningún personaje a imagen humana trata a la marioneta de forma diferente a como trataría a un igual del relato, nadie piensa de Don Zana que fuera un ente diabólico del que hubiera que cuidarse. En cambio, en el capítulo XIV de la Primera Parte, Alfanhuí y el maestro disecador con el que vivía han de huir en medio de la noche de la casa que habitaban en Guadalajara, acusados por una multitud enfervorizada de practicar la brujería. Aquellos personajes-hombres creían acto de magia negra

el que Alfanhú y su maestro, manipulando las raíces del árbol con zumos de colores, hubiesen podido colorear a su antojo las hojas del castaño de su jardín y crearan por puro deleite pájaros vegetales planos y multicolores. ¿Hay en esta asimetría de trato a la fantasía una ruptura de las convenciones de ficcionalidad que rigen en la novela? Si así fuera, habría que ver en cuál de los dos episodios ha ocurrido y por qué se ha roto ese pacto de ficción que desorienta la lectura y la novela, desde luego, no nos ofrece clave alguna más allá del capricho de su autor. La cuestión quizá sea otra. ¿Realmente hay en *Alfanhú* un realismo lingüístico al servicio de la fantasía ociosa o se trata de una novela lírica cuya temática, como sostenemos, emana del sentido que la voz narrativa y el punto de vista trasladan a la elocución textual?

Advertíamos arriba que el narrador de la historia sólo aparentemente se distancia de la conciencia de su personaje y que el tono estetizante en el estilo dotaba de un hálito poético a la prosa con la que se escribe su discurso. El propio Ferlosio nos decía en las dedicatorias que abrían su libro aquello de las “mentiras verdaderas” con las que se había construido el relato. Así pues, no sólo de una fantasía de invención hablamos respecto de *Industrias y andanzas de Alfanhú*, pues se trata propiamente de una novela de las llamadas de iniciación, comparable a obras tan distintas en su ejecución y perspectivas narrativas como *The Catcher on the Rye*, de J.D. Salinger o la “biblia” *beatnick*, la novela autobiográfica de Jack Kerouac, *On the Road*. En la novela de Salinger un joven rebelde se ve superado por el mundo asfixiante de una sociedad que siente como ajena, y en su aprendizaje de la vida “real” —relatado, aquí sí, con técnica escrupulosamente y clásicamente realista— comprende que acceder a la madurez sólo es posible mediante una claudicación, mediante una sumisa entrega a la doma de los impulsos de la libertad del individuo para convertirse en ciudadano normal; al final del viaje de Holden Caulfield sólo se encuentra la desesperación. Por su parte, el relato de carretera de Kerouac, se inicia con el movimiento contrario: un grupo de adultos huye de la sociedad y sus cárceles de desesperación hacia la búsqueda del sentido de la vida por medio de la experiencia de la libertad y el movimiento continuo hacia delante: la carretera como un aforismo *zen*.

La novela de Sánchez Ferlosio, tan alejada de los planteamientos literarios de Salinger y Kerouac, como contrapunto que es en muchos casos del *Pinocchio* de Collodi, pone de nuevo sobre el tapete el conflicto entre un alma rebelde que se quiere diferente, Alfanhú, y la sociedad de los adultos o, si se prefiere, la sociedad estatuida. Sin embargo, las aventuras de este niño no son un mero suceder de acciones, sino otra cosa muy distinta que podríamos denominar como un experimentar el mundo nombrando la realidad por primera vez. El poder de la palabra auténtica, originaria, la que nace de la experiencia directa del *ser-en-el-mundo*, construye por sí misma una realidad inédita, enfrentada de plano a los discursos sociales que nos educan en los simulacros, en las frases hechas, en las palabras vacías, en las modelizaciones del mundo que nos son dadas durante nuestra educación como un *a priori* que no podemos rechazar; una palabra enfrentada, en definitiva, a esa actitud de que todo tiene un lugar predefinido en la “armonía universal”.

Educando en esos modelos reduccionistas, piensa Ferlosio, se manipula la conciencia libre del hombre y se ataca la posibilidad de sentir y experimentar la existencia como *alteridad*. Con el lenguaje manipulado que se nos ofrece como paradigma institucional de aprendizaje y comunicación “se trata siempre de escamotear cuanto amenaza hacernos caer en la extrañeza, cuanto pueda mostrarse resistente a nuestros estatutos, y por ende invalidarlos o al menos socavarlos”¹¹. Alfanhú representa, por el contrario, esa alteridad esencial del universo, receptáculo de entes distintos, y sus andanzas e industrias le llevan a descubrir el *otro lenguaje* de la realidad, el que se nos ha ocultado porque surge del alma-niño de la imaginación.

Alfanhú comienza sus aventuras por pura imposición de un acto fundacional en el relato, el personaje asume una *escritura diferente* que él mismo ha fabricado sólo para sí mismo (pero no por negación de los demás, a los que nunca rechaza en la novela, sino de forma *natural*, porque él así lo quiere), al utilizar como tinta el jugo de unos lagartos secados al sol, y de ese acto de libertad. Al elegir la escritura de la fantasía, por necesidad, debe sucederse el salir al mundo del personaje protagonista, puesto que su escritura le impide acceder al

11. “Personas y animales en una fiesta de bautizo”, p. 33.

saber de los otros con los que no se puede comunicar en el ámbito institucional diseñado socialmente para ello, la escuela. Su acto de rebeldía, lo es pues, como decíamos más arriba, de *rebeldía lingüística*. Ni al principio de la novela, ni en capítulos posteriores se comporta Alfanhúí como un niño digamos desobediente, no hay en el personaje una voluntad marcada de traicionar las convenciones de una sociedad en la que se encuentra desplazado, no es él quien huye de la escuela, lo expulsan. Tampoco es él quien se niega a percibir el mundo de la misma manera que lo hacen los demás, es *su mundo* el que se le manifiesta atravesando la realidad. El campo y la ciudad por los que viaja Alfanhúí son y están descritos como los espacios de la realidad extradiegética que quieren representar, mantienen en el cronotopo novelesco sus nombres propios y características paisajísticas (los llanos, los bosques y las montañas, Guadalajara o Madrid), pero se hallan transidos del espíritu “diferente” del personaje que los recorre y los habita. En Alfanhúí no hay una escisión racionalista entre percepción sensorial, intelección lógica y fabulación imaginaria, todo es uno con el espíritu de inocencia y asombro que anima sus pasos.

Pero Alfanhúí, al que hemos venido denominando con las cómodas voces de personaje y niño, tampoco es —lo apuntábamos más arriba— un personaje novelesco propiamente dicho, o mejor, no es *sólo* un personaje. Si atendiéramos a la clásica distinción de E.M. Foster (1927) entre personajes “planos” o simples en su psicología (meras funciones narrativas actanciales, difícilmente comparables con un ser humanizado en la ficción) y aquellos otros más complejos o “redondos”, que en la lectura se nos van desvelando con todas las contradicciones y recovecos del psiquismo humano, Alfanhúí estaría más cerca de pertenecer al primer tipo que al segundo. Sus aventuras, estructuradas en tres partes con sus capítulos correspondientes, nos llevan desde el descubrimiento de su diferencia (gracias a la industria que le enseña el gallo de veleta, Alfanhúí posee un secreto único: el poder de destilar del cielo el color rojo de los ponientes) y el aprendizaje con el maestro disecador que se cuenta en la Primera Parte, al choque con la ciudad en sus peripecias madrileñas, algunas de ellas junto al corrupto personaje de Don Zana, que leemos en la Segunda, y desemboca en su vuelta al campo y al viaje, huyendo de una ciudad que no entiende, lo que se nos cuenta en

la Tercera. Pero no se observan cambios significativos y continuados en el carácter o en las reacciones al entorno donde suceden sus andanzas, que nos digan que el personaje evoluciona. Tan sólo hay un acto de suprema libertad de acción en la Segunda parte, y es tan brusco que sucede sin un motivo narrativo concreto, es cuando Alfanhúí destruye a Don Zana (y con él a la mentira bulliciosa de la ciudad), consciente, por fin, de que no es más que “astillas y trapos” (p. 127). De pronto, al final, casi como si Alfanhúí hubiese comprendido abruptamente todas las lecciones de su peripecia, como si entendiera de una vez por todas la naturaleza heroica de su diferencia y la melancolía que lleva aparejada la condición del solitario, se queda recordando a su maestro en el arte de disecar y contemplando el vuelo de los alcaravanes, en medio de una isla en el río que como él “estaba lejos de todas partes” (p. 190).

Y es que el maestro disecador de Guadalajara fue quien le dio al niño el nombre de Alfanhúí, por el sonido con el que los alcaravanes se llaman unos a otros, y, como ha dicho Ferlosio en otra parte, el nombre propio le concede a la criatura que lo recibe el rango de *persona*, mientras que el nombre común la mantiene en “la fungible impersonalidad de lo animal”¹². Así el caminar de Alfanhúí se liga al de los maestros que le han ido enseñando a usar su mirada para percibir el mundo desde lo extraordinario y el mero hecho de ser llamado por ellos, de ser “apelado”, de tener un nombre para que le hablen a él y puedan hablar de él le convierte en un *interlocutor*, le permite, en suma, acceder a *su palabra* oyendo la de los otros. Así dialogan con él el gallo de veleta, introductor del niño en el mundo extraño de la fantasía; el disecador de Guadalajara, el más entrañable y decisivo maestro en la construcción del saber de Alfanhúí; Don Zana el maestro de lo que no se debe aprender; la abuela excéntrica que incubaba huevos de pájaro entre sus faldas y le permite a Alfanhúí el aprendizaje de la vida del campo y sus labores; o elementos no antropomórficos como las hierbas, a cuyo estudio accede durante su estancia en la herboristería de Don Diego Marcos, hierbas, que no siendo propiamente personajes, guardan para quien quiera observarlas con calma y atención la enseñanza ne-

12. *Op. cit. ibid.*, p. 12.

cesaria para entender la naturaleza como un proceso en cambio constante. "Porque las mismas cosas tienen, en distintos días, distintos modos de acontecer y lo que ocurrió bajo la lluvia, sólo bajo la lluvia puede ser contado y recordado" (p. 185).

La voz narrativa que nos cuenta el relato de Alfanhú es una voz aún teñida de lírica, que en vano quiere simular su independencia de la conciencia que va creando alrededor del nombre de pájaro de Alfanhú. Es una voz que repite lo que ya se ha dicho: en esa zona de sombra que no se lee en el texto del relato parece que se escondiera el Alfanhú ya liberado al final de la historia y le contara al narrador las andanzas que este dicta en eco a través de su discurso. El narrador se subroga así al personaje. El lector percibe en la propia materialidad del sentido de las palabras del narrador su fascinación por esa conciencia de las cosas en crecimiento que es Alfanhú: los asuntos que se van relatando se nos transmiten con el mimo de quien acuna a un hijo recién nacido, protegiéndolo quizá en demasía, sin la distancia del artificio narrativo que deja funcionar la ilusión de la autonomía del mundo ficcional encerrado en la historia.

Según sostiene Sánchez Ferlosio, no hay en la lírica lo que pudiéramos llamar "(...) propiamente un receptor, sino un *usuario*: el genuino y singular modo de empleo que la distingue y la define consiste en que cuando yo leo un poema no soy uno que escucha, sino uno que lo dice. Lo más parecido a ello es la oración (...)”¹³. La voz narrativa en esta novela es un *usuario* de esa conciencia de Alfanhú, construye un discurso verbal que la va contando en relato, pero que a la vez, decíamos, la recrea desde una estrecha complicidad que a veces, sí, llega a parecer un rezo.

Alfanhú, ese personaje que, como decimos, casi no puede ser llamado tal de lo ligado que está a la palabra pura y al descubrimiento en ella de un mundo inédito, que muy débilmente representa la acción de una voluntad psicológica desarrollada en un cronotopo por el que transcurre una historia, podría denominarse mejor, y utilicemos ahora ya una noción desarrollada por Sánchez Ferlosio, como el *catalizador de la experiencia*. La conciencia de Alfanhú es un poema, el poema del mundo recién visto con los ojos de la

13. "El llanto y la ficción", p. 178.

inocencia, y hemos dicho que la voz del narrador se tiñe de una querencia indisimulada que le hace identificarse con esta conciencia del mundo. Pero su discurso no ha tomado la forma tradicional de un poema, sino la de una narración y es por ello que nos permite participar a nosotros mismos en cuanto lectores en su relato, por medio de la empatía con los sucesos que allí se cuentan. Hay para ello en esta novela lo que Ferlosio llama *catalizador reflexivo*, o motivo temático o compositivo que provoca la actuación de la empatía, por medio de la cual la lectura pasa de ser mera recepción intelectual a convertirse en emoción compartida.

En un poema lírico ese catalizador reflexivo estará siempre en un primer plano, explícito en forma de elemento lingüístico que genera la evocación en el lector. Para el caso del relato, en cambio, ese catalizador actúa en el ámbito de lo subtemático: "es decir, se convierte en objeto de la operación activa en la propia entraña argumental de lo narrado"¹⁴. A nuestro juicio, tres pudieran ser los catalizadores reflexivos de *Industrias y andanzas de Alfanhú*. En primer lugar *el viaje* por el que el ser sale de sí mismo y descubre el mundo, condición necesaria para que actúen los otros dos catalizadores. En segundo lugar, tenemos que la sabiduría que va llenando de sentido el viaje se aprende oyendo los *relatos* de los maestros (los cuentos junto al fuego del maestro disecador, los relatos orales "verdaderos" que le confían algunos personajes). En tercer lugar, desde el relato se puede interpretar mejor lo que se aprende por la *experiencia directa* del mundo, sin otros intermediarios culturales que separen la realidad de nuestra percepción. Los lugares del camino, las historias que se cuentan los personajes, la relación de acontecimientos que descubren algo inopinado son poderosos mecanismos evocadores que a la vez van enhebrando el argumento. Sobre todos ellos planea la *inocencia* adánica, como una especie de nudo conceptual.

Sabido es el profundo interés de Rafael Sánchez Ferlosio por las cuestiones lingüísticas y gramaticales, sobre las que de una u otra forma ha venido reflexionando en numerosos artículos y ensayos, pero para interpretar las *Industrias y andanzas de Alfanhú* desde

14. *Op. cit. ibid.*, p. 143.

esta perspectiva lingüística (no para “explicar” la novela, intento vano que sólo se puede lograr “repetiendo” palabra a palabra la misma novela) resulta de suma importancia un ensayo titulado “Sobre la transposición” (1975), que ya hemos citado y al que aún recurriremos repetidamente para desarrollar los siguientes apartados. Este ensayo, tal como lo conocemos es sólo una parte de las notas, por lo demás muy extensas, que redactó Ferlosio para acompañar una edición, que él mismo tradujo, de *Los niños selváticos* de Lucien Malson y que el propio Malson, por considerarlas abusivas mandó retirar a la editorial española. A juzgar por el ensayo que conservamos se perdió un material realmente iluminador. La reflexión de Sánchez Ferlosio se encamina hacia la esencia de la lengua que puede aprenderse escuchando hablar a un niño, y ante las palabras concretas con que una niña, presumiblemente su hija Marta, se refería de manera espontánea a una bocacalle como “afluente” de otra calle y a los agujeros que hacen los gusanos en una manzana como “tuberías”, exclama Ferlosio: “Aquí no hay metáfora, sino una acción directa, inmediata, autóctona, del concepto vivo, aún no sujeto a determinación y restricción de esfera: no hay una manufactura deliberada (...) sino una obra espontánea y natural de la palabra misma (...)” (p. 49). Esa búsqueda de la palabra que ilumine el mundo, del concepto exacto que explique, ahora sí, las cosas del mundo, sus relaciones necesarias, las verdades de la lengua, las construcciones ideológicas, que desvele las manipulaciones, que resalte el error y el acierto, que inaugure la razón, es lo que busca la escritura ferlosiana. Lo que significa *Alfanhuí* para esa pretensión, y teniendo en cuenta el punto de vista tan restrictivo desde el que lo analizamos aquí, constituye la primera investigación, por medio de las reglas del arte y las delicias de la ficción, del sentido de la palabra verdadera, el primer ensayo de escritura de un autor que pretende comprender la realidad. En su tiempo fue la “prosa”, el lenguaje seducido aún por la metáfora y la “manufactura” evocadora del lenguaje. La siguiente parada en el camino conducirá a Ferlosio a despojarse del esteticismo del lenguaje conscientemente elaborado por un estilo marcadamente perceptible como “artístico” o “poético”. La obra de arte verbal se reduce aún más a su expresión lingüística, Ferlosio construirá la ficción desde el *habla*.

2. Hablando de la vida en las orillas del Jarama.

La segunda novela de Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*¹⁵, publicada en 1956, da lugar a un revuelo considerable en el panorama de las letras españolas, donde ya empezaba a imponerse una nueva estética, el realismo crítico o social, con la que inmediatamente queda identificada. Este realismo de la generación del medio siglo, como se sabe, nacía de un explícito rechazo a las formas “imperiales”, estetizantes y arcaizantes al unísono, de la literatura nacional-católica y en la mayoría de los autores se identificaba con un espíritu, más o menos combativo o regeneracionista según los casos, de resistencia o al menos disidencia crítica respecto a la política fascista del franquismo. Como decíamos, la novela de Ferlosio es inmediatamente saludada como un modelo paradigmático de la nueva tendencia, en 1955 había obtenido el prestigioso Premio Nadal que le aseguraba el mayor eco social a la publicación de la obra, en 1956 es distinguida con el Premio de la Crítica, Castellet, entre otros, la considera obra cumbre de la novela social y más tarde será explícitamente interpretada como antifranquista. “Me dieron hasta un banquete en el café Varela —recuerda Ferlosio—, y tal vez, semiconsciente del enorme *bluff*, sentí tanta vergüenza y tanta agorafobia que incurrí en la terrible grosería de no levantarme a dar las gracias por el homenaje y por los varios discursos”¹⁶.

Sánchez Ferlosio, insiste en que esta obra es fundamentalmente una obra de lenguaje, cuyo origen hay que buscarlo en su pasión por el estudio del habla popular, que le ocupaba mucho antes de la eclosión del realismo social como escuela literaria. Aquella vieja pasión, nacida de su aprecio del lenguaje rural extremeño, al que conocía por las largas estancias en la finca familiar, se intensificó en los ocios del servicio militar que cumplió en Marruecos, gracias al contacto con los soldados de las clases más modestas (no se olvide que el joven Sánchez Ferlosio era un “privilegiado” de clase alta, hijo de uno de los fundadores de la Falange que fue Ministro en el

15. En adelante citamos por la edición de Orbis, col. Grandes Autores Españoles del Siglo XX, 5, Barcelona (1984).

16. “La forja de un plumífero”, p. 81.

primer gobierno franquista). Allí, dice que se aficionó al lenguaje popular, cuyo estudio más serio comenzó a su vuelta a Castilla, elaborando listas de modismos, palabras y construcciones sintácticas, producto sobre todo de la observación constante del habla de las gentes humildes de Madrid. De este lexicón, insiste Ferlosio, surgió *El Jarama*, en cuanto desarrollo de un marco ficcional para la expresión natural de todo ese compendio de palabras, frases y giros y de las ideas que las sustentaban o justificaban su empleo.

Pero no hay que olvidar tampoco que la selección de materiales, el diseño del cronotopo, la elección del punto de vista narrativo y la ordenación de la estructura dramática de un relato, son actos que surgen de una decidida manipulación autorial y que, se quiera o no, son susceptibles de generar un cierto número de interpretaciones, de la misma manera que, por las mismas razones textuales, niegan la pertinencia de otras lecturas que podemos considerar impropias. Esto mismo señalan atinadamente, los autores de la *Historia Social de la Literatura Española*, cuando postulan que *El Jarama*, en relación con las demás novelas del realismo crítico de los cincuenta y sesenta, supone “un serio problema de interpretación”¹⁷, por cuanto el supuesto criticismo de la novela no deriva en ningún caso de una construcción novelesca obligada por una tesis ideológica concreta, sino en todo caso, de su propia *materialidad* temática y argumental, puesto que la palabra no es un ente separado del mundo, sino un vehículo de intermediación, que lo nombra, lo define, lo aprehende, modificándolo al antojo de una conciencia psicológica o al patrón de un modelo de intelección racional o a la ensoñación irracional.

La palabra es el mundo dicho con un *sentido* y como ha escrito Ferlosio “(...) la voluntad de dar sentido se identifica aquí con la voluntad de tener razón: el sentido se erige, por sí mismo, en razón; los propios hechos son sus argumentos”¹⁸. Nuestro autor se refiere aquí a los relatos ideológicos regidos por una concepción de la vida como unicidad predestinada a un fin único y último, que, como ar-

17. C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas, I.M. Zavala (1984, 2ª ed. corr. y aum.): *Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana)*, vol. III, Madrid, Castalia, pp. 208-211.

18. “La predestinación y la narratividad”, en *Ensayos y artículos*, vol. II, pp. 130-135.

gumenta con gran agudeza crítica, han ido conformando unas, digamos “maneras de leer” generalizadas ya en nuestras sociedades, que nos alejan cada vez más de lo que pudiera ser lo verdadero o lo real. Pero, aunque sacadas de su contexto original, las consideraciones teóricas de Ferlosio, nos ayudan a comprender cómo la palabra de los diálogos de los personajes de *El Jarama* asume constantemente ese modo de leer la realidad y la polifonía novelesca se aplica casi unidireccionalmente a la expresión de unas conciencias donde la duda, la negación o la afirmación de valores ideológicos asumidos intencionadamente, como acto de libertad, queda sustituida por la *repetición verbal* y el cumplimiento de acciones regladas de antemano por el papel social que cada uno cumple en “su vida” (tal es el efecto de realidad que transmite el diseño de los caracteres en *El Jarama*, que la metáfora de la “vida” no puede ser, a nuestro juicio, menos “figurada”). Por lo demás, un lector cualquiera siempre lee con referencia a sus conocimientos de la *enciclopedia* cultural, artística e ideológica y habitualmente transfiere, si se produce la empatía con el mundo ficcional, los sentidos a su mundo de realidades, para efectuar con ello, si así lo quiere, una segunda lectura que trascienda la estética y el placer. Desde luego, esa transposición crítica es posible realizarla partiendo de los materiales textuales de *El Jarama*. Véamoslo someramente.

Sin duda, no hay una intención política explícitamente formulada en la novela, donde el “así es la vida” y la resignación rigen los pensamientos de la práctica totalidad de los personajes. “Mejor así; —dirá uno de ellos, al que el narrador se refiere sólo como *el hombre de los zapatos blancos*— quedarse uno en la postura en que uno ha caído cuando lo han tirado. Usted sabe la vida.” (p. 66). Pero el hecho es que en la novela se nos cuenta un día veraniego de domingo junto al río Jarama y asistimos en ella a la fabulación literaria de la más roma cotidianidad, principalmente, las conversaciones de un grupo de jóvenes trabajadores madrileños que van a refrescarse junto al río y las charlas de los parroquianos que van llegando a la cercana venta de Mauricio. Salvo el suceso dramático de la muerte de Lucita, ahogada en el río durante el último tramo de un relato básicamente “aburrido”, los acontecimientos se desarrollan con la “falta de interés” propia de la vida diaria de la “gente corriente”.

Hemos empleado las comillas para marcar los términos aburrido, falta de interés y gente corriente, sólo en forma descriptiva, de manera que no se entiendan como juicios críticos sobre la calidad literaria de la novela, por lo demás excepcional, o sobre el placer que pudiéramos obtener de su lectura, que a nuestro juicio es mucho. Pretendemos subrayar con ello que esta verdadera obra de arte verbal (nunca un calificativo genérico estuvo más cerca de las intenciones específicas que arman una novela particular) no se construye sobre héroes románticos o seres excepcionales, ni relata aventuras extraordinarias o invenciones sorprendentes de la imaginación fantástica; ni sus personajes se preocupan por la cultura, el arte o la política, o cualesquiera otras actividades "nobles", aventureras o arriesgadas; ni pertenecen a las clases dominantes que detentan el poder y cuyos actos pueden tener el interés de saber qué piensa "el que manda"; ni los acontecimientos nos abren un mundo trepidante de emociones, ni hay una penetración en la psicología de personajes "diferentes", al modo de Dostoievsky; ni el lenguaje sustenta la trama por sus valores estetizantes, la belleza lírica, el tono épico o el dramatismo sentimental. Es decir, *El Jarama* parte de una intención narrativa situada exactamente en las antípodas de las *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Si allí todo era "distinto" porque la *dispositio* de la historia y la elocución discursiva debían captar la conciencia poética y libre de Alfanhuí, ese ser tan extraordinario que poseía el secreto para recoger del cielo el color mágico del rojo de los atardeceres y guardarlo en una olla, ahora nos encontramos gente corriente, personajes que ni siquiera pueden permitirse soñar despiertos.

Sirva como ejemplo una conversación sobre lo bonito que sería viajar a Río de Janeiro. Santos, uno de los jóvenes que han ido a las orillas del Jarama a pasar de jira el domingo, comenta lo absurdo que le parece desear lo que no se puede tener, de manera que para él lo mejor es Astorga, porque es, dice, "el billete más largo que yo puedo sacar" (p. 127). El fragmento de diálogo donde se cierra la charla sobre ese tema resulta sumamente representativo del carácter general de los personajes de esta novela:

—¡A ver! *Más fantasía, pues más chiste*. Yo Astorga, Astorga; me dé un billete para Astorga, ¿cuánto vale? Tanto. Pues ahí va. Ése es el sitio más bonito para mí. Más allá de Astorga, yo todavía no tengo nada. Ahí empieza el chiste. El billetito mío, en Astorga venció.

—La fantasía no paga billete.

—Sí, eso es lo que tiene —dijo Santos—. No paga. Es un momio, una cosa estupenda —hizo una pausa—. Como el hambre. Que te sale de balde también." (p. 127) (las cursivas son nuestras)

El Jarama se constituye realmente en una anomalía dentro del panorama del realismo español, pero, curiosamente la razón de su originalidad radica en su extremada fidelidad a la idea del realismo, de la novela como *tranche de vie*. Naturalmente que la voluntad de representar artísticamente el vacío de las vidas de la gente corriente, su absoluta falta de horizontes, que no van más allá de agotar todas las posibilidades de disfrutar un día de fiesta, implica una crítica latente, tan sólo sea por el rechazo que produce en nosotros el relato de unas vidas tan alienadas como las de los personajes que campean por las riberas del Jarama o sacian su sed en el bar de Mauricio. En el momento de su publicación la novela pudo representar un revulsivo para los intelectuales: la mejor forma de concienciar de la realidad es explicar la vida tal como es en la calle. Verse representado en esos personajes anodinos puede dar que pensar; o, de otro lado, saber que nosotros, con nuestras preocupaciones literarias e ideológicas no somos como la mayoría, también. He aquí la ambigüedad de la que puede derivarse una lectura social. Pero las pretensiones de Sánchez Ferlosio iban aún más allá.

Fiel a su principio de enfrentarse directamente a las cosas como son, de desarrollar una ética que dimane del conocimiento directo del mundo y de la reflexión personal, no podía comulgar con una estética donde la manipulación primara sobre la realidad, por muy justificadas que estuviesen las posiciones ideológicas desde las que se hacía. Enemigo de la literatura moralizante, lo declarará más tarde en algunos de sus ensayos, especialmente en el prólogo que preparó para una edición española del *Pinocho* de Collodi: "la novela moral es literalmente inmoral en la medida en que la intención bastarda se interfiere con la intención legítima; esto es, en la medida en que para servir a

la ejemplaridad siempre se manipulan, quiérase o no, de uno u otro modo, los acontecimientos”¹⁹. Pero, atención, no es que Ferlosio niegue la pertinencia de la reflexión moral, ya hemos recalcado al principio su importancia en el pensamiento crítico del escritor. Lo moral, por una parte tiene su lugar natural allí donde actúa la filosofía y el texto de opinión, por otra, nos dice, la propia novela puede tener “(...) por tema propio los conflictos morales de los hombres; antes por el contrario, éste es precisamente uno de sus más grandes temas y casi el único que a mí personalmente me interesa”²⁰. ¿Hay contradicción? No: “(...) la narración debe ser amoral, como lo es su propio objeto: la evocación de un acontecer; toda otra intención que no sea ésta es advenediza y bastarda en sus entrañas”²¹.

Nos topamos de nuevo con el concepto de *necesidad*, la novela tiene que ser una *novela*, no puede usurpar el papel del tratado moral, porque, en caso de hacerlo, incurriría en lo que Sánchez Ferlosio considera la más odiosa falta que un artefacto cultural puede llevar implícita: ser una *adaptación*, esto es, una deformación de la realidad, del ser de las cosas, para educarnos en un simulacro simplificado, a veces dulcificado, siempre traidor con respecto a su objeto de origen. La única garantía que tiene el escritor para no traicionar el objeto temático que trata, es la fidelidad al lenguaje que requiere el acontecer que ha elegido narrar.

El pensamiento teórico sobre la necesidad narrativa, sobre las convenciones implícitas en la narratividad, aunque también aparece en otros lugares, y siempre ligado a la indagación de la razón de ser de la realidad, ocupó por entero un interesante ensayo, publicado por primera vez en *Las semanas del jardín* (1974), dos volúmenes en los que su escritura se abría por fin y de forma decidida a la reflexión no ficcional; el título de aquel ensayo era ya suficientemente explícito: “La predestinación y la narratividad”, del que hemos extraído ya una cita anterior y volveremos a comentar en el siguiente apartado. Lo que ahora nos interesa es que allí, a tenor de

19. “Sobre el *Pinocchio* de Collodi” (1972), en *Ensayos y artículos*, vol. II, pp. 86-96. Cit. en pp. 91-92

20. *Op. cit. ibid.*, p. 92.

21. *OP. cit. ibid.*, p. 91.

esa idea de lo necesario en el relato, se nos proporcionaba un nuevo elemento para el análisis de *El Jarama*: “(...) lo cierto es que o *somos* nosotros o *son* nuestras acciones; si hemos de ser nosotros, nuestras acciones (...) vendrían a convertirse en meras señales de reconocimiento, puros indicios que solamente aluden a ese ser y permiten a otros inferir —y, a menudo, como se ha visto, erradamente— sus *verdaderos* atributos”²². De ahí la extrañeza de *El Jarama*, organizado en cincuenta y seis fragmentos de extensión variable y ritmo contrapuntístico, donde como una cámara de documental pasamos de observar lo que ocurre dentro de la venta de Mauricio, a registrar lo que pasa en la arboleda cercana al río, con breves desplazamientos —nunca más alejados de unos pocos kilómetros— para seguir a algunos personajes que llegan o se marchan del lugar. Las acciones son mínimas y poco significativas, los sucesos de una aburrida normalidad, a excepción, como hemos dicho ya, de la desgraciada muerte de Lucita, que por lo demás entra dentro de la fatalidad del existir. Los personajes casi ni actúan, se limitan a *estar* o si se quiere, a *hacer lo que todo el mundo hace*. Pero es en el uso del lenguaje, en el *habla*, donde descubrimos ese ser íntimo de los personajes: para los demás, somos lo que *decimos* y los personajes de esta novela ya sí son existentes del relato, caracteres complejos y no meras representaciones líricas como Alfanhú. De acuerdo con la anterior apreciación teórica de Ferlosio, los personajes de *El Jarama* “son” para nosotros sólo enigmas que reconstruimos con indicios deshilachados, sólo el realismo de la narración y el profundo *sentido* (aunque sea, como es el caso, el sentido de la nada, del vacío, de la rutina, el sentido de lo nimio) de cada palabra de sus personajes nos permite reconstruir la realidad para hacérsela presente y poder, ya en el territorio del ámbito subjetivo y privado de la lectura, juzgarla por “sus hechos”. Desde luego, no hay posibilidad de escapar del error en el juicio, pero eso es cosa nuestra, la novela es lo que es, una construcción textual “amoral”.

Como consecuencia de esta poética del relato que defiende Ferlosio, el narrador es aquí plenamente objetivista, una tercera persona extradiégetica que no interviene prácticamente nunca en la va-

22. *Ensayos y artículos*, vol. II, pp. 113-114.

loración de las acciones o las ideas, reducido a un mero observador de conductas con un magnetófono que grabase con fidelidad lo que cada uno habla, pero no lo que piensa. Si hay alguna atribución valorativa en el narrador, ésta solamente se deja sentir en la descripción de paisajes y, a veces, de ciertos grupos de personajes en movimiento integrados en ese mismo paisaje, y ello únicamente cuando abandona por un momento el estilo frío e impersonal que le caracteriza para recurrir a alguna imagen metafórica. El ejemplo más sintomático ocurre en el fragmento 38 (p. 237), donde ya ebrios Daniel, Lucita y Tito, se intercala entre sus diálogos una descripción un tanto lúgubre y ominosa, que puede funcionar como *catalizador expresivo* y parece ir anticipando evocaciones tristes, interpretable quizá como un preludio de la tragedia que luego va a ocurrir.

Por lo demás, domina casi absolutamente el diálogo, que nos presenta sin intermediarios, en estilo directo, el sentir de cada personaje. Esta polifonía narrativa constituye el acierto mayor de una novela fascinante, donde el habla fluye con naturalidad, apegada a cada personaje como su más íntima verdad. La cínica amargura de Lucio, las bravuconadas de Fernando y Tito, la ñoñería de Santos y Carmen, la inocencia de Lucita, la presunción de Melyta, la fortaleza de "macho" de Zacarías, la mezcla de desesperación y agresividad en las ironías del inválido apodado "Coca-coña", la bonhomía de Mauricio... Cada personaje *ex-siste*, "sale de sí hacia fuera", se muestra a los otros a través del uso motivado de la lengua, de forma compleja, "como la vida", porque de lo que hablan unos y otros durante todo el día es de eso, *de la vida de verdad*. Digámoslo de otra manera, la novela no es la verdad, pero en ella se habla de la verdad desde las voces "verdaderas" —por su credibilidad discursiva y su perfecto acople a los caracteres de los existentes del relato— que recoge el narrador. Y no porque sean ficciones, los personajes y los sucesos dejan de transmitir una precisa sensación de realidad, todos actúan y hablan como tienen que hacerlo, según son y las breves caracterizaciones descriptivas que hacíamos arriba con algunos personajes elegidos al azar no son más que simplificaciones de su personalidad ficcional, a cuya proyección sólo hemos asistido durante una hora.

Sergio, el hermano de Ocaña, el taxista que ha ido con la familia a almorzar en la venta de su amigo Mauricio, dice en una ocasión: "(...) Ni tú ni yo podemos arreglarlo. Así que uno no tiene más remedio que ajustarse a la realidad de la vida y someterse a hacer las cosas de la forma que te lo exigen las circunstancias" (p. 164). Lucio, ya había zanjado lacónicamente una discusión, muchas páginas atrás, de forma parecida: "(...) todo es cuestión de costumbre; cuando hay necesidad de golpe te acostumbras a otra cosa" (p. 48). A lo que asistimos es a eso, al duro vacío de la vida de los que son más, pero tienen que obedecer, el pueblo alienado que da vueltas y más vueltas en sus conversaciones al "no hay más remedio", una vida anodina que para las conciencias de los intelectuales comprometidos de la época debía parecerse mucho al infierno en vida.

Y parece que hay alguna voz de la disidencia entre los campos del Jarama, cuando observamos que destacan entre los demás personajes, por la mayor enjundia de lo que dicen, Lucio, un expresidario en paro, especie de conciencia vigilante que pasa todo el día sentado en el bar sin ni siquiera levantarse para comer y ya mayor, y el melancólico "hombre de los zapatos blancos". Pero todo es fruto de su desamparo, de su marginalidad, de su mala suerte, su aura de *outsiders* les confiere un leve tono romántico durante algunas páginas, que se esfuma pronto, en cuanto les hemos oído hablar *lo suficiente*. Todo fluye con la naturalidad de lo que es necesario, de lo que tiene que ser. Ferlosio ha conseguido con su trabajo sobre las modulaciones expresivas del habla y el uso justo del sentido apropiado al contexto en el que surgen las palabras, un impecable retrato de la realidad, amoral, sin tesis, pero donde los conflictos morales de la existencia de cada día, las pequeñas luchas de la gente que ya no puede hacer otra cosa más que "ir tirando", se representan en el teatro de la vida: la resignación, el rumiar la amargura, la protesta inútil de la frustración del ama de casa que habla y habla en la queja que nadie oye, el escapismo en la bebida, en el flirteo, en la charla con los amigos por tener compañía, los pequeños placeres del amor, la juerga en el día feriado que nos permite la semana de trabajo... Todo es tan corriente que, casi al final de la novela, un petimetre, amigo del Juez de Alcalá, que ha sido requerido para levan-

tar el cadáver de Lucita y al que su Secretario ha ido a recoger a un baile en el casino, exclama ante la partida del Juez: "Encuentro de muy mal gusto ahogarse a estas horas y además en domingo. (...) Te compadezco" (p. 326).

Ante tanta vulgaridad, descolla a veces, sólo a veces, el talante campesino de Amalio, el pastor. Por ejemplo, cuando, enterado de la tragedia de Lucita, ilustra a sus compañeros de bebida en el bar de Mauricio sobre los peligros del Jarama. Su apego a la naturaleza le hace personificar al río en el relato exagerado que de la fuerza y virulencia de sus aguas va contando a sus amigos: "(...) Que no es persona este río. No es persona ninguna de fiar. Con una cantidad de hipocresía que le tiembla el misterio". Para él la naturaleza todavía es un compañero, un interlocutor, a quien uno ha de conocer y tratar como se merece, que puede enseñar, que puede ayudar o puede acarrear la desgracia. Amalio ya es casi un ser de otro tiempo, del tiempo de los refranes y de la palabra mágica, del mundo rural que va desapareciendo engullido por el proletariado industrial y las costumbres de asfalto de la ciudad.

En suma, frente a la etapa en que Sánchez Ferlosio elige la prosa estetizante para narrar el mundo de la fantasía y la libertad, ahora es por medio del *habla* como el escritor accede al conocimiento de la realidad. Ya no la *redescribe* desde la libertad de la imaginación y la experiencia de la inocencia, ahora la *reproduce tal como es*. Lo que parece una derrota de la imaginación es sólo un paso más en la comprensión del mundo que nos rodea. La investigación sobre el ser del lenguaje, sobre la verdadera significación de las palabras que se usan en la vida diaria, y sobre la relación que estas mantienen con el mundo de las cosas que nombran y la conciencia que manifiestan, le permite a Ferlosio escribir un auténtico *relato de la vida diaria*, naturalmente reelaborado por el arte de la ficción novelesca y por una inaudita precisión y riqueza lingüística en el estilo. El modo discursivo al que Ferlosio denomina *relato de la vida diaria* —y que apasiona a nuestro autor, según ha dejado escrito— se refiere a un género de la narración oral cotidiana por medio del cual alguien nos cuenta sus cuitas, sin esperar otra cosa que el desahogo que nace de su propia autoafirmación de sujeto afrentado: "(...) caso extremo en los que no presentándose ninguna función

práctica aparente —ni siquiera la de pedir consejo—, tampoco puede hablarse en absoluto de gratuidad alguna; quiero decir que se me antojan tan inmotivados —'¿por qué me cuentan esto?'— como exacerbadamente necesarios para el sediento narrador". A nosotros sólo se nos requiere como meros oyentes mudos en este tipo de relatos orales, no somos interlocutores, sólo alguien que "presta oído", pero "nuestra atención se presenta, sin embargo, como algo absolutamente necesario". Y sentencia Ferlosio con lo que podríamos considerar una ajustada definición de *El Jarama*: "Pues bien, no hay en el mundo historias más alejadas del cuento de la buena pipa, más vigorosamente cargadas de sentido, y esto sin ceder un punto a la narración más relajada en cuanto a la facultad de desplegar toda suerte de referencias circunstanciales sin temor a ramificaciones de segundo y tercer grado (...)"²³.

3. La lengua de los "testimonios".

A aquéllas ramificaciones del relato es, precisamente, a lo que ahora presta Ferlosio la máxima atención para la construcción de su siguiente narración larga. *El testimonio de Yarfoz* (1986)²⁴, tercera y, hasta ahora, última novela publicada por Rafael Sánchez Ferlosio, forma parte de un proyecto mucho más ambicioso, al que denomina "Historia de las guerras barciales", y del que lleva escritas ya centenares de páginas (aparte de las 334 de que consta el *Testimonio*); sin embargo, a lo que parece, su autor aún no las considera dignas de ser dadas a la imprenta. Conociendo la modestia de Ferlosio, es casi seguro que nos estamos perdiendo una de las grandes obras del último tercio de este siglo. De hecho, los fragmentos que constituyen *El testimonio de Yarfoz* vuelven a presentarse en el panorama literario de nuestro país como una maravillosa excepción. Resulta una verdadera rareza en las costumbres literarias actuales que alguien sea capaz de huir de un estilo que le dio el éxito y convertir esa huida del tedio y la repetición en norma para construir

23. *Op. cit. ibid.*, pp. 126-128.

24. Citamos por la primera edición, Alianza Editorial, Madrid (1986).

tres obras fundamentales y tan diferentes entre sí (aunque, como esperamos que vaya demostrando este estudio, fruto de un desarrollo *necesario* de la investigación de las relaciones entre el lenguaje y su capacidad de mediación entre conciencia y realidad). En este caso, la novela que comentamos resulta afectada en su fondo temático, construcción y discurso verbal por una intención filosófica y un cierto aliento épico, que a veces se deja ver en formulismos lingüísticos y en algunos elementos de la disposición argumental, pero donde, sobre todo, se pueden encontrar abundantes ecos de la composición historiográfica grecolatina clásica, especialmente de una obra tan singular como las *Vidas paralelas*, de Plutarco, muy del gusto de Sánchez Ferlosio²⁵. De todas formas, esto es sólo lo que se percibe a primera vista en la superficie textual, como una especie de sabor conocido, puesto que la novela es aún más compleja en sus planteamientos y surge, en muchos aspectos, de un cruce entre los caminos lingüísticos de la ficción literaria y de otras tipologías textuales, en las que se incluyen desde precisas exposiciones de obras de ingeniería a disquisiciones legales, invenciones de instituciones sociales o sectas místicas, fragmentos de carácter hermenéutico o filológico, etc.

En gran parte, el diseño de las conexiones intertextuales que tejen el discurso de *El testimonio de Yarfoz*, derivan de las preocupaciones intelectuales de Sánchez Ferlosio durante la época misma en la que empezaron a redactarse las historias sobre las “guerras barciales”, una época que coincide con el cambio de sentido que experimenta la escritura de Ferlosio, desde la ficción a la reflexión pura, y cuyos primeros frutos publicados fueron las “notas” sobre *Los niños selváticos*, de Lucien Malson (1973) y los ensayos recogidos *Las semanas del jardín* (1974, pero compuestos desde los años de 1968-69). Así lo reconoce el propio autor cuando, incluyéndose a sí mismo en la obra en calidad de “editor”, se excusa de no haber podido cumplir el compromiso de dar a la luz una edición

25. Recientemente, escribía Ferlosio: “Apenas leo ya literatura y menos moderna (...). Releo, eso sí, por ejemplo las obras de Kafka (...) o las *Vidas paralelas*, de Plutarco, que son muy agradables, porque te permiten dar toda la vuelta, de modo que cuando has acabado con Otón puedes volver, como de nuevas, a Teseo.” (en “La forja de un plumífero”, p. 81).

crítica de las “historias barciales” completas, achacándolo “(...) a la inconstancia y falta de *profesionalidad* –como hoy suele decirse– del editor, que dio primero en volver a sus veleidades de gramático y pseudo-filósofo y después en meterse a periodista” (p. 12).

Una buena ilustración de ese cruce de caminos nos la ofrece el contraste entre los sucesos y el lenguaje empleados para urdir la trama en los capítulos XV al XVII, por una parte, y en el capítulo XVIII, por la otra. En los primeros, al hilo de un desacuerdo en cuanto a los derechos de usufructo del agua de un río, asistimos a una apasionada disputa jurídica entre, principalmente, el príncipe Nébride (protagonista de la novela) y Acranio, uno de los gobernantes de la ciudad de Ordimbrod. La exhibición de erudición jurídica que demuestra Ferlosio en la construcción de estos capítulos se ve superada por el espléndido uso de la composición y elocución oratorias: los parlamentos forenses de los contendientes guardan el aroma de los discursos de los *rhetores* de Roma, y en la figura de Acranio no podemos por menos que ver la sombra del Cicerón de las *Catilinarias*. Asistimos en estos capítulos, realmente, a una disputa retórica sobre los fundamentos del derecho natural, que diríase tomada directamente del foro. Tras ella, interrumpiendo la solución política del litigio, se nos cuenta en el capítulo XVIII la valerosa muerte del príncipe de los Atánidas, Espel, con una figura final que encarna el sentimiento del horror y de lo sublime aunados, evocando en nuestra memoria el recuerdo de las imágenes de los momentos trágicos con los que se culminaban algunos núdulos argumentales en la épica antigua y medieval: “(...) y así mismo cayó [Espel], porque las azagayas le sobresalían tanto por la espalda que se la mantenían despegada del suelo, como apuntalada, de manera que la nuca no quedaba supina, sino inclinada hacia atrás, y las largas canas de seda de su cabellera se esparcían, como puestas a teñir, en el charco de sangre” (p. 85).

Además, este último capítulo al que nos hemos referido, el XVIII, resulta ser de una gran importancia para el desarrollo de la fábula de las acciones hacia el plano de la historia, por cuanto un suceso argumental (el abandono de su patria y de sus gentes, los Grágidos, por parte del príncipe Nébride) pasa al plano de la historia convertido en imperativo temático, dado que imprime un giro a los índices

que nos iban guiando por el relato de “la gran empresa constructora” del ilustrado y justo príncipe Nébride, y abre la narración a un nuevo sentido, que es, como venimos diciendo, la constante de la escritura ferlosiana: la respuesta a un *conflicto moral*. Y por si acaso faltara algo, en las palabras del mensajero, Trsfaz, se halla la más íntima convicción del escritor que se esconde tras las voces que ha urdido para que nos cuenten *El testimonio de Yarfoz*:

“(…) Será porque has adivinado en mi rostro y en mis palabras la única cosa que yo conservase ya como una protección entre los hombres, más infranqueable que un abismo: la confianza de que la palabra pudiese ser entre los hombres superior a cualesquiera poderes de la naturaleza” (p. 86).

Como ha señalado muy acertadamente Gonzalo Hidalgo Bayal, insistiendo en el papel central que cumple en el despliegue de la obra ferlosiana la relación íntima del lenguaje con la moralidad, *la palabra* no es para Ferlosio un mero instrumento al servicio del estilo literario, sino un “elemento sobre el que se sostiene la humanidad”²⁶. Y volvemos a subrayar nosotros que aquí “moralidad” es justo lo opuesto a “moralina” o a represión censora, incluso lo opuesto a normas éticas indiscutibles por ser meramente “dadas” desde el poder. Lo moral, hay que verlo como compromiso con la razón. Es siempre lo referido a la sabiduría que emana del examen de las *mores*, de las costumbres en cuanto índices de la vida social, de su crítica, de la búsqueda de su razón o de su pertinencia, del estudio de los conflictos morales del alma humana, como planteábamos a propósito de *El Jarama*. Pero, vayamos con cuidado, siguiendo la advertencia de Sánchez Ferlosio: “El alma es muda, y lo que se pretende que dice de sí misma ya no es anímico, sino mental: representaciones, interpretaciones o versiones hechas con palabras –y con los tópicos verbales disponibles en la lengua común–, que, sin duda, pueden mediar y reaccionar sobre las afecciones puramente anímicas, pero no son esas mismas afecciones”²⁷.

26. “La condición singular de Ferlosio”, p. 15.

27. “La forja de un plumífero”, p. 82.

He aquí la justificación del rechazo de Ferlosio a la llamada “novela psicológica”, entendida al modo en el que ciertos autores –Dostoievsky, por ejemplo– conciben su construcción, por medio del filtrado de la conciencia de los personajes a un habla que no es la suya propia, o usando de técnicas narrativas que denuncian una “actitud psicologista” del propio autor, por cuanto pretenden “transcribir directamente” lo que pasa en o por el alma de un personaje. En su lugar, prefiere para la indagación psicológica, por más verosímil o ajustada a lo que Ferlosio denomina “derecho narrativo”, la palabra ya verbalizada en la intimidad por un personaje-narrador, caso del recurso, por ejemplo, a la construcción novelesca sobre una relación epistolar entre personajes del relato.

Como no admite más lógica del relato que la que se encierra en la máxima de que lo que se cuenta, por pura coherencia de la disposición argumental y del cómo se cuenta, ha de ser percibido por el lector como dotado de la más absoluta *credibilidad* (“esto es lo que pasó y así os lo cuento”), el interés por la reflexión directa sobre temas extraartísticos que necesita su proyecto novelesco en esta ocasión, conlleva necesariamente una opción lingüística y una estructuración del relato en todo diferentes a las que regían las anteriores novelas que había escrito Ferlosio al hilo de otras preocupaciones. El objetivismo que convenía a un contar en la ficción, la conciencia de unas vidas “como las de verdad”, no casa con el interés mucho más ambicioso de crear sobre la emulación de la historia, las instituciones, las geografías, las filosofías, las industrias y las costumbres de los hombres todo un mundo inédito –volviendo a *Alfanhuí*, pero sin recoger su inocencia “salvaje” y su sentimentalismo lírico. Se trata de plasmar toda una *cosmovisión* sociocultural imaginaria, pero susceptible de haber podido ser configurada en la realidad, por el acarreo que *El testimonio de Yarfoz* hace con muchos de los materiales de la Historia Antigua de Occidente. Se trataría de construir una ucronía narrativa que podamos percibir en nuestra lectura, no como un relato de “nuestro” pasado, sino como “el pasado” descontextualizado y asentado en el espacio narrativo de un pensamiento mítico. No obstante, el conflicto del que surge este fragmento de las guerras del Barcial, tiene para nosotros, una vez fuera de su mundo ficcional, un sentido mucho más intenso. Se

trata de la idea de la pérdida del honor y de su posterior recuperación; del *honor* como principio de actuación ética, que tanto marca el pensamiento ferlosiano, y del honor como un *dar la palabra*, lo que de nuevo redundaría en la relación lenguaje-mundo-conciencia, en tanto principio rector del conocimiento humanista, que orienta la escritura de Sánchez Ferlosio.

Para solucionar el problema discursivo que le plantea contar los sucesos que marcaron la vida del Príncipe Nébride, de los Grágidos, elige Ferlosio un narrador principal, Yarfoz, de carácter intradieético, que focaliza desde la perspectiva de la tercera persona interpuesta. Y para completar su relato "histórico", y explicarnos el valor de ciertas instituciones y costumbres vigentes entre los pueblos de la cuenca del Barcial, elige interpolar en el cuerpo del relato de Yarfoz, al modo de notas, las observaciones de un historiador posterior, Ogai el Viejo, y un comentario filológico de otro historiador aún más joven, al que se denomina como El Falso Ogai. Con una presentación formularia, introduce el propio Ferlosio su relato, en tanto fragmento de una pretendida "Historia de las guerras barciales", que habría sido escrita por varios historiadores antiguos, de entre los cuales el principal autor sería Ogai el Viejo. No se trata con ello de organizar un andamiaje ficcional original, pues todos estos recursos compositivos son harto conocidos, sino de insertar el texto que se nos presenta en el marco del género histórico, más aún de la historia enciclopédica antigua, en la que como en las *Vidas paralelas*, el relato biográfico da pie a disquisiciones de la más variada naturaleza.

Ferlosio se ha encargado de resaltar en varias ocasiones²⁸ que, frente a lo que él denomina la "perversión psicologista del honor", el honor es siempre patrimonio del nombre y no reside en el alma, como diría Calderón, sino en cómo nos nombran los demás, cuál es nuestro nombre para los demás y de qué atributos morales se dota a ese nombre, por medio del cual *somos entre los otros hombres*. Cuando su padre y su tío cometen un acto tan gratuito como deshonroso al dar muerte a Estel, Nébride, con fama de hombre ilustrado y bondadoso y príncipe justo, es requerido por algunos grá-

gidos para enfrentarse a ellos y reclamar el trono que en sus manos sólo traerá la desgracia a su pueblo. Ante el mensajero responde, que sólo alguien que aún pudiera estar orgulloso de ser llamado "grágido" podría enfrentar una empresa tal, pero no él que, hijo de la estirpe del asesino: "(...) necesito perder el nombre de Grágido, porque siento que todas las cosas que eran la vida se han muerto y se han terminado" (p. 86). Inmediatamente Nébride con algunos pocos fieles servidores de su casa, entre ellos el hidráulico Yarfoz, parte al exilio. Como deja sin terminar una gran obra de ingeniería, en extremo beneficiosa para su pueblo, la desecación de los almarjales cercanos a la ciudad de Ordimbrod, y, al mismo tiempo, renuncia a su responsabilidad como príncipe ante tan grave desgracia como es el crimen cometido por su padre y su tío, y dado que morirá lejos de su patria en el más absoluto de los incógnitos, la memoria que los grágidos guardan de Nébride es, pues, la de un hombre que faltó a su palabra y a su honor. Nada más lejos de la realidad, sin embargo, y por ello escribe Yarfoz su "testimonio".

Es muy interesante que Ferlosio haya concebido su novela como "testimonio", por lo que conlleva de ruptura con los planteamientos que animaron la escritura de *El Jarama*. En la "Introducción" en la que, bajo la voz del narrador Ogai el Viejo, se presenta el escrito de Yarfoz, aquél define así la obra:

"(...) Los primeros *testimonios*, a partir de los cuales había de configurarse y fijarse el género, eran confesiones o revelaciones de hechos —que, generalmente, por cualquier circunstancia, habían tenido que permanecer secretos— que se contaban, o dejaban contados, para cuando ya nadie pudiese dudar de ellos. (...) El no creído escribía para después de su muerte, porque juzgaba que sólo desinterés o indiferencia de difunto podía garantizar y autorizar una verdad como verdad (...). El testimonio era, pues, 'la verdad sobre aquello', la reivindicación de los hechos, y, con ella, la del no creído" (pp. 13-14).

El *relato personal*, como era el testimonio, implicaba la subjetividad de la palabra, en cuanto *interpretante* de la realidad. Las cosas pueden ser de muchas maneras, pero hurtar una perspectiva a un suceso implica perder la visión caleidoscópica que se acerca a la

28. Cfr. "La forja de un plumífero", pp. 81-82 y "Sobre el *Pinocchio* de Collodi", pp. 91-93.

verdad, si no es su imagen inteligible. En otra parte, Ferlosio ha dejado escrito que los personajes son “unidades unívocas y unidimensionales de conducta y de intención”, pero que las personas no son personajes, como quiere la teología de la predestinación o la historiografía y la épica que se construye relatando sus obras, sino que “una existencia, no es nunca, por fortuna, una función argumental”²⁹. En la construcción del testimonio de Yarfoz sobre Nébride, Ferlosio, consigue abrir su estilo narrativo a los meandros de la digresión, de la justificación filosófica de los hechos y todo ello sin traicionar la narración de ficciones.

Decíamos que por la época en la que se inicia la redacción de las historias sobre el Barcial, Sánchez Ferlosio siente cada vez más imperiosamente la necesidad de “dar su testimonio” desinteresado sobre el ser de nuestro mundo, su palabra busca la reflexión abstracta, el juicio filosófico, la incisiva fuerza que dota a un texto periodístico de su inmediatez como intervención directa sobre la sociedad. Quiere que su propia voz hable sin la intermediación de las ficciones, por cuanto sus estudios lingüísticos empiezan a simultanearse con la necesidad de acotar los saberes de nuestra historia y nuestras ideas, como paso al conocimiento que debe darle el argumento justo al que quiere polemizar sin que otro interprete sus ficciones (recuérdese el caso de *El Jarama*). Tanto huyó de ser considerado “novelista social” y tanto quiere alejar la tesis rectora que subyuga al universo novelesco, que su escritura de intervención social, se decanta ya hacia el terreno de las puras ideas y se hace por fin intencionadamente “moral”. Pero la complejidad de los nuevos asuntos ideológicos, políticos y culturales de los que se ocupa requieren no ya una prosa almibarada, ni un habla verdadera que refleje el diario transcurrir de la vida corriente, sino el largo período hipotáctico, con el que la lengua plasma el icono esquemático de los meandros del pensamiento que busca “la verdad”. Las cláusulas de la escritura de sus ensayos y artículos, se van encadenando con precisiones, paréntesis, puntualizaciones, explicaciones al hilo de un término concreto, digresiones sobre la consecuencia del sentido de una frase, etc.

29. “Personas y animales en una fiesta de bautizo”, p. 35.

De la misma manera, la concepción discursiva de *El testimonio de Yarfoz* da cabida a esa escritura hipotáctica, no tanto en el relato del propio Yarfoz donde suele estar muy equilibrada con momentos de mucha mayor rapidez sintáctica —aunque de cuando en cuando, al ocuparse no de relatar los hechos de otros, sino de, por ejemplo, reflexionar sobre las obras de ingeniería, o en las descripciones geográficas, domine enteramente su estilo elocutivo—, como en los discursos de Nébride, de Ascranio, del rey de los Iscobascos o en los sabios consejos políticos del general Tagrana, o en las interpolaciones de Ogai, entre otros momentos del relato. El discurso retórico oratorio, la argumentación histórica erudita, la disquisición jurídica, la reflexión ética, el sermón moral o político, el texto que filosofa sobre el sentido de la vida..., van encadenándose al núcleo puramente narrativo para enriquecer las perspectivas de sus *sentidos*. Por eso decíamos que la red intertextual del relato subsume muchos materiales no propiamente literarios, ni ficticios, sino originados por problemas ideológicos y hasta sociológicos. Sin embargo, este tejido discursivo responde en todo momento al poder de la palabra como dadora de sentido, no a la palabra ornamental, superflua o engañosa, sino a la que quiere ser imprescindible para dar razón de un mundo. Sin esos afluentes no literarios, ni aún narrativos en muchos casos, la historia de Nébride no hubiera podido ser contada.

Son decisivas a este respecto, las conversaciones entre el rey de los Iscobascos y Nébride a lo largo de los capítulos XXIV-XXVII, la historia de “los babuinos mendicantes” que se nos cuenta en el capítulo XXX, las interpretaciones lingüísticas sobre la malinterpretación de los apelativos de “Los Sin Risa” y “Los Sin Llanto” en el capítulo XXXV y las reflexiones sobre el sentido de la lengua de los capítulos XXXVIII y XXXIX. El conflicto moral de Nébride es, principalmente, un problema lingüístico.

Será Mirigalla, el joven rey de los Iscobascos, pueblo de leñadores y tierra de frondosos bosques (otra vez, como en algunos fragmentos de las otras dos novelas que hemos comentado a propósito, encontramos la sabiduría más cerca de los hombres que aún saben entender el lenguaje de la naturaleza), quien, tras una divertida, pero absolutamente imprescindible, discusión con su intérprete, acerca de

la comprensión correcta de las palabras con las que Nébride contaba en su lengua grágida su desgracia, llegará a entender por qué Nébride había “perdido el tino”: “(...) el rey entendía por ‘perder el tino’ *no poder apuntar a ningún designio*, vivir si meta, y (...) que para darse como tal, necesitaba *un mundo*, una *continuidad de tiempo*, y que lo que Nébride quería decir era que si ese mundo estaba rajado, el hombre no podía ponerse designios, proponerse nada, sino que vivía sin ellos (...)” (p. 119). El príncipe era, pues, un viajero sin destino, sin patria y sin nombre, porque su mundo, el de las construcción de la paz, el que se había ido levantando con el puente de piedra de la concordia que unía a los Grágidos y a los Atánidas, se había tornado en el mundo de la guerra, al cual por su talante y convicciones no podía pertenecer de ningún modo.

Al igual que los “babuinos mendicantes”, Nébride ya no podía hablar en nombre propio, porque había perdido su naturaleza, y la naturaleza del hombre residía en el mundo al que pertenecía, en su honor y en las obras que habían dado sentido a su nombre. Como ellos, todo cuanto dijera con obras que mostraran la voluntad de ser empresas *ideadas*, sería una vaga sombra incomprensible, un simulacro de un destino truncado. Los monos, desposeídos de su naturaleza salvaje, por la acción civilizadora del hombre, habían quedado huérfanos, cuando éstos, que eran sus guías, desaparecieron en una catástrofe, y salían ahora al camino a mendicar comida de los viajeros, porque ya no sabían buscarse el sustento como animales. Lo hacían profiriendo unos extraños sonidos que se parecían a una versión inarticulada de un discurso humano completo, porque así lo había hecho para conseguir alimento en su desesperada situación el último hombre al que siguieron apegados. Y aquí se pasa al segundo término del conflicto: de lo moral a lo lingüístico. La lengua es un sistema motivado, nos dice Ferlosio, por la necesidad de dar un sentido al mundo: “(...) La significación no es el punto de llegada, sino el viaje mismo, o sea, el irreversible de la mente hacia las cosas; (...) todo proceso intelectual ha de ser, por esencia, actividad; no puede ser pasiva recepción”³⁰. El viaje de Nébride consistía en encontrar la manera de borrar su nombre y con él su mundo y encontrar otro al que

30. *Op. cit. ibid.*, p. 40.

con nuevas obras pudiera honrar y *llenar de ser*, con el cual pudiera *ex-sistir*³¹, saliendo al encuentro de los otros.

El final del camino, radicaba en dar sentido nuevo a las cosas, devolviendo paradójicamente la palabra a su sentido verdadero. Como las gentes ya no recordaban por qué había unos pueblos de montañeses a los que se les llamaba “Los Sin Llanto” y otros a los que se les decía “Los Sin Risa”, pensaban que el apelativo se refería al carácter alegre de los unos, frente al sombrío de los otros. No se recordaba *el origen del significado*, se había perdido la noción de un hablar metafórico en que el “reír el día” era decir “salir el sol” y “llorar el día” se empleaba para su contrario, su puesta, de manera que a los habitantes que vivían en las laderas de la montaña donde, vista desde el valle, daba el sol o donde dominaba la oscuridad, se les denominase así (naturalmente en el dialecto que se hablaba en el valle), en consecuencia con la geografía que ocupaban. Así Nébride descubre también, al asentarse en la lejana ciudad de Gromba Fecería, que sólo hay una empresa de mayor humanidad que devolver el exacto nombre de las cosas, y esa es hallar la palabra que explique la *verdadera memoria* de los hombres. Así entra a formar parte del Real Cuerpo de Necrógrafos, cuya misión era redactar unas estelas mortuorias que el pueblo de los Fecerios veneraba como sagradas. Las reliquias de los muertos dignas de recuerdo, no eran entre los Fecerios ni los cuerpos, que se convertían en polvo, ni los objetos que habían pertenecido en vida a los difuntos, sino la definición de su *haber sido persona* encerrada en una breve fórmula narrativa de sus acciones; esto eran las estelas que se guardaban celosamente en la Gran Necrópolis de Gromba Fecería. Una vez Nébride fue aceptado como redactor de estelas halló que “a toda la experiencia, a toda la memoria de los hombres le va ocurriendo cada vez más lo que se manifiesta en estos testimonios: que van convirtiéndose cada vez más en meras combinaciones de un reducido grupo de modelos de archivo” (pp. 237-238). ¿No es esto una crítica directa al relato historiográfico? A estos convencionalismos los llamó Nébride “palabras mu-

31. *Vid.* Para la noción del lenguaje como “ex-sistencia”: M.A. Vázquez Medel: “Del escenario espacial al emplazamiento”, *TTC*, revista electrónica del GITTCUS, 1. Página web: <http://www.cica.es/aliens/gittcus>.

das”, porque ya no significaban más que la repetición de sonidos vacíos como el parlamento de los babuinos mendicantes, y contra ellas empezó su trabajo, recabando datos de las familias de los difuntos y escribiendo estelas que encerrasen la verdadera memoria de un hombre. Existían “necrógrafos de pago” que vivían del halago mentiroso y por él cobraban, éstos le parecían a Nebride, los más repugnantes “profesionales” de la escritura.

La historia del príncipe Nébride, no es la de Rafael Sánchez Ferlosio, pero ¿no hace de “necrógrafo de la verdadera memoria” en *Esas Yndias equivocadas y malditas*, no busca la palabra justa en los artículos de *La homilía del ratón* para que se haga espada con la que defender el sentido de vivir la vida “como los hombres libres”³²? La narración de ficciones, y aún el discurso narrativo no ficticio son fórmulas de contar la experiencia, la lengua, dotada de su sentido originario, nos permite atravesar el mundo desde la metáfora al concepto, desde la figuración de la palabra mágica a la exactitud de la hipotaxis discursiva, desde el relato al “pecio” aforístico, desde la conciencia lírica a la razón filosófica y a la opinión intempestiva. Como Ferlosio que desde la palabra de sueño de Alfanhuí ha conquistado la lengua y escribe ya sólo “testimonios”, relatos personales de una cara oculta de la verdad, o a lo mejor no hay verdad, en ese caso Ferlosio sólo hablaría, ¡nada menos!, de lo que significan de verdad las palabras con que nos explicamos el mundo. Con este recorrido no se trata de establecer una escala de valor que suponga inferiores las ficciones a los ensayos y artículos, cosa además mentirosa, pues pretenden nombrar el mundo desde “lenguas distintas”, permítasenos la metáfora. Las tres novelas de Rafael Sánchez Ferlosio son obras excepcionales, ya talladas de una vez, bien que desde miradas muy diferentes. El giro de esa mirada, desde la “prosa” hasta la “lengua”, pasando por el “habla” y el “testimonio personal”, no es más que otro relato, el cuento de cómo un escritor había conquistado la lengua y pudo hablar en nombre propio, ratón minúsculo o no, pero hombre libre y de palabra “con sentido”.

NARRACIÓN DE HECHOS NARRACIÓN DE IDEAS

Manuel Ángel Vázquez Medel

32. “Homilía del ratón (a manera de prólogo)”, en *Ensayos y artículos*, vol. I, pp. 99-101. Para la cita, p. 101.