

La razón narrativa de Sánchez Ferlosio

1

En 1985, en el primer volumen de sus memorias, el novelista Juan Goytisolo, relatando su amistad literaria, durante los primeros años cincuenta, con el escritor Rafael Sánchez Ferlosio y valorando el posterior y prolongado silencio del autor de *El Jarama*, escribió lo siguiente:

«Por encima de todo, Ferlosio encarnaría para mí el creador resuelto a vivir la literatura como una condena o gracia y no como un ganapán o medio de hacer fortuna. Su mudez posterior -tan parecida a la que afectaría a su vez a Genet- confirmaría esta concepción de la escritura como un acaecimiento extremadamente aleatorio y grave -bello e imprevisto como el hecho de enamorarse-, algo cuya experiencia impone a quien la vive la obligación de callarse si, abandonado súbitamente por el don, no quiere incurrir en el imperdonable delito común de la grafomanía. Frente a la polución verbal de la producción editorial ordinaria, la fuerza moral de candar el pico y tragarse las propias palabras es y será una conmovedora manifestación de fidelidad personal a una vivencia, gozada y sufrida por el escritor como una lenta y suave devoración: nuevo y desgarrado Prometeo que, a la porfía obstinada del águila, no puede ofrecerle ya la carnada de su hígado milagrosamente rehecho».

Echando a un lado tanto artificio retórico y eliminando toda esa imaginiería, un punto cursi y afectada, con que ciertos escritores suelen adornar el acto, incluso físico, de escribir, hasta el punto de convertirlo en una suerte de embobamiento litúrgico, bien puede decirse que las palabras de Goytisolo responden, en esencia, al sentir de muchos lectores de las primeras obras de Ferlosio. Es cierto, efectivamente, que, en la historia de la literatura, siempre han resultado particularmente atractivos los casos de aquellos escritores que, ya de modo involuntario, sorprendidos por la muerte, como tantos románticos, ya voluntariamente, por las causas que fuere (más sencillas y prosaicas, sin duda, de lo que algunas

espléndidas e ingeniosas elucubraciones pretenden), han sido víctimas del silencio en una edad objetivamente temprana. Sin embargo, frente a la inútil lamentación de las muertes llamadas prematuras y a la no menos inútil especulación sobre la cima, la hondura o los límites que hubiera alcanzado una obra cortada de raíz, el silencio voluntario ha levantado siempre una aureola misteriosa en torno al escritor, lo ha hecho objeto de una veneración casi sagrada y ha dado pie a las más diversas conjeturas, tanto literarias como psicoanalíticas, sobre la causa profunda y verdadera de actitud tan obstinada. Curiosamente, esta devoción artística está viciada en su misma base, carece de consistencia, proviene de la más anodina falta de criterio y se asienta en el vacío, toda vez que lo que se venera no es tanto el mérito, la madurez o la intensidad de una obra, aunque breve y joven, bien hecha, como la inexistencia de obra posterior, la circunstancia extraliteraria (que puede deber tanto a la ética como a la pereza o el desinterés, la insatisfacción o la incertidumbre) de no haber seguido publicando después del éxito y el reconocimiento público, de no haber convertido en profesión rutinaria la propia competencia lingüística. Se trata, en suma, de la admiración de la nada literaria o, si se prefiere, de responder con admiración literaria a un comportamiento que se enjuicia moralmente. No es de extrañar, pues, que, sin otra justificación que la de privar el papel, a la imprenta o a los lectores de sus esperadas invenciones (y, cuanto más esperadas, más ansiosamente esperadas), el nombre de Ferlosio haya aparecido asociado con frecuencia, durante los últimos años, al de escritores tan diferentes como, por mencionar algunos, Arthur Rimbaud, Ramón Pérez de Ayala o Juan Rulfo. Pero *"el caso Ferlosio"* (por utilizar una expresión del gusto del propio Ferlosio, quien, según reiteradas manifestaciones a la prensa, ya sólo lee literatura policiaca, ocupado como está en más altos objetivos intelectuales: teoría del conocimiento, teoría política, historia, los negocios públicos del presente) es bien diferente al de la lista, más o menos larga, que jalona los manuales de historia de la literatura y que hace las delicias de los eruditos fanáticos, y ello no tanto porque, a la postre, a finales de 1986, haya publicado varios libros o porque todavía pueda, si le place, publicar otros, cuanto porque, a lo largo de los años, con mayor o menor regularidad, con textos de una u otra extensión y aun de uno u otro asunto, no ha dejado de estar presente en el panorama de las letras, en algunas

ocasiones, como es el caso del magnífico ensayo *Personas y animales en una fiesta de bautizo*, publicado en 1966 por Revista de Occidente, en su obra no ha adquirido la autonomía del libro. A veces ha figurado como parte complementaria de libros de otros autores, como el "Prólogo" a *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, en 1972, o los *Comentarios el traductor* a su edición de *Víctor de l'Aveyron*, de Jean Itard, en 1982, comentarios que, con sus ciento cincuenta apretadas páginas, casi doblan la extensión del texto comentado (no estará de más comentar aquí, por otra parte, que tales comentarios son reelaboración de los que preparó para una edición anterior, de 1973, apenas distribuida comercialmente, que, aparte del informe de Itard, incluía *Los niños selváticos*, de Lucien Malson, y de cuya introducción me impresionaron las siguientes palabras: «La edad de ir yendo a menos me ha llegado mucho más pronto de lo que me pensaba, y la alacena en que guardo mis papeles huele ya demasiado a sepultura», que, no sé por qué, o acaso sí lo sepa, me trasladan a las que Franz Kafka anotó en su diario el 15 de Diciembre de 1910: «Y ésta no sería la peor de las desgracias, porque entonces me bastaría con inventar palabras capaces de barrar en alguna dirección el olor a cadáver»). Sí ofrecen, en cambio, la independencia del libro las dos entregas sucesivas de *Las semanas del jardín*, la *Semana primera: Liber scriptus proferetur*, de marzo de 1974, y la *Semana segunda: Splendet dum frangitur*, de diciembre del mismo año. En 1982 publicó, en una colección juvenil, el relato *El huésped de las nieves* y en 1983, en la misma colección, *El escudo de Jotán*. Por lo demás, aparte de otras colaboraciones dispersas, desde 1979, sus artículos periodísticos han ido apareciendo, al caprichoso ritmo del azar, de la necesidad y de la ira, en las páginas de opinión del diario El País. No puede, por tanto, afirmarse que Ferlosio haya sido abandonado súbitamente por el "don", como escribe Goytisolo, no que la honestidad y la coherencia le hayan obligado a "candar el pico", salvo que, anteponiendo a la evidencia de los hechos el testimonio de una admiración sin límites, se incurra en un grueso error de concepto, como es restringir la noción semántica de la palabra "literatura" a una sola de sus formas, la narración, y ésta a una de sus modalidades, la novela, que, como todo el mundo sabe, suele definirse por su extensión. Personalmente, considero no sólo acertado y conveniente, sino también

necesario, leer y valorar la obra de Ferlosio como lo que es, es decir, como literatura. De todas formas, la aparición, a finales de 1986, de cuatro libros, *La homilía del ratón*, *Campo de Marte. 1: El ejército nacional*, *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* y *El Testimonio de Yarfoz*, a los que habría que añadir los textos *O religión o historia*, publicado por la revista El Urogallo en diciembre de 1986, y *Esas Yndias equivocadas y malditas*, aparecido en El País de los días 3, 4, 5 y 6 de julio de 1988, aparte de premiar con abundancia la paciencia, o impaciencia, de sus lectores, como si el propio hijo pródigo fuera quien celebrara su retorno con la muerte de un becerro cebado, cierra, al menos de momento, el caso Ferlosio*.

2

Con una frecuencia que obliga a pensar en cierta fatal indisociabilidad, la ansiedad suele conducir al desencanto y a la frustración, lo que, en el caso del silencio literario, se explica, si no por la precipitación del juicio, por las divergencias que el paso del tiempo ha ido abriendo entre el proceso de la creación, por parte del autor, y el proceso de la esperanza, por parte del lector, proceso éste último, a su manera, igualmente creativo, basado en la promesa elíptica de una percepción futura e ilusoriamente volcado sobre una obra inexistente y de todo punto imposible. En este sentido, no puedo dejar de constatar cierta forma de hipocresía estética o cierta torpe inconsciencia en la siguiente contradicción: la misma presunta coherencia que sustenta la admiración del silencio es la que suscita rechazos y veredictos adversos cuando, acorde con una evolución propia y firme, se resuelve en evidencia literaria, es decir, en textos. Dicho de otro modo: así como se valora positivamente al escritor que no se empeña en recorrer una y otra vez, mecánicamente, el camino

* Después de escrito este ensayo, han aparecido, además de diversas colaboraciones periodísticas (por ejemplo, hasta la fecha de hoy, en que releo estas páginas, seis artículos relacionados con el Golfo Pérsico), otros textos importantes: *Cuando la fecha está en el arco, tiene que partir*, en el primer número de la revista Claves (abril, 1990), y *La policía y el estado de derecho*, epílogo del voluminoso libro *Amedo. El estado contra ETA* (Plaza y Janés, 1990), de Melchor Miralles y Ricardo Arques.

del primer reconocimiento público, así, al cabo, en el retorno imprevisto, sin esforzarse demasiado en ver si son sólo apariencias, se valora negativamente al que abandona aquel camino de perfección tan seguro y accesible. Pese a todo, no era previsible que la publicación, por parte de Ferlosio, de varios libros simultáneos fuera acogida con tanta virulencia crítica y con tan enconado desdén. Apenas se apagaron los ecos de la estertorea traca editorial con que se adornó el acontecimiento y apenas las primeras alharacas entusiastas de los pontífices de las letras cedieron el lugar al habitual recuento de novedades, pareció que los admiradores de *El Jarama* se escondían o habían desaparecido de la faz de la tierra. Ni un solo estudioso ha dedicado sus conocimientos a comentar con seriedad, por ejemplo, *El testimonio de Yarfoz*. Reputados críticos han empleado, en medios multitudinarios, el adjetivo "ilegible". Algunos lectores, enfurecidos, desahogaban su decepción, no sin rabia, en las secciones periodísticas de cartas al director. Incluso una revista mensual de literatura, bien es verdad que parcial y poco rigurosa, publicaba, con el evangélico título de *La vuelta de Sánchez Ferlosio*, un dossier que, si por su contenido puede calificarse de altamente negativo, injusto y hasta injurioso, alcanza los más altos límites de inmoralidad crítica al compararlo con los dossieres anteriores y posteriores de la misma revista, todos ellos exacerbadamente encomiásticos y dedicados, en ocasiones, a jóvenes novelistas que apenas superan la amorfa mediocridad literaria de las listas de éxitos. Por otra parte, los fundamentos críticos de estos juicios adversos, si no simples prejuicios, son de escasa solidez y desmesurada parcialidad. Algunos, sencillamente, provienen de una miopía semántica inconmensurable, como, por ejemplo, no entender el sentido del adjetivo "nacional" aplicado al sustantivo "ejército" más que en una única y excluyente dirección, a saber, "de nuestra nación", o sea, "español", añadiendo además, por quien sabe que magias de la connotación, una noción temporal de presente histórico, de modo que lo enunciado en el sintagma "el ejército nacional" se enjuicia y se valora en función de su supuesto equivalente "el ejército español hoy", lo que, mutatis mutandis, sería tanto como desechar *El Jarama* por ser precisamente una novela y no, como pudiera inferirse del título, un estudio hidrográfico. Otros surgen de una lectura apresurada, diagonal e incompleta, como el de

quien acusa a Ferlosio de esgrimir una concepción falangista de la historia, ignorando, sin duda, o desconociendo aquellas páginas que rechazan rotundamente «la concepción de los hombre y lo pueblos como instrumentos de grandeza histórica». Otros anulan el valor de los ensayos alegando falta de rigor, pero sin detenerse en el análisis de su riguroso discurrir interno, o lo despachan con la consideración despectiva de meros ejercicios literarios, lo que, tanto por ser poco menos que una herejía estética como por encubrir con supuestas preferencias profundas la más inane de las mediocridades, invalida toda consideración posterior. Otros, en fin, se basan en concepciones personales y preceptivas de lo que debe ser una novela, cómo debe esta escrita y qué relaciones ha de mantener con la realidad social objetiva e inmediata, de forma tal que un texto como *El testimonio de Yarfoz*, de no fácil clasificación en lo que a modas narrativas se refiere (adviértese que esto mismo se ha dicho siempre de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*), puede ser rechazado con las siguientes acusaciones: sustituir la realidad histórica contemporánea por un mundo ideal, exaltar cierto racionalismo ético, carecer de intensidad dramática, evitar sucesos de alguna enjundia política, presentar personajes sin contrastes psicológicos, persistir en una pulcra uniformidad lingüística, resucitar una prosa rancia y castiza, etc, acusaciones todas, por lo demás, de manifiesta endeblez. En cualquier caso, bien puede afirmarse, en resumen, que el retorno de Ferlosio, tan esperado pese a no haberse ido nunca del todo, y precisamente por tan esperado y por tan cacareado, ha sido neutralizado, en una forma de castigo ejemplarizante, como un inapelable veredicto de condena, con la más absoluta, satisfecha e irresponsable incompreensión.

Sin embargo, toda la obra de Ferlosio, desde los primeros libros, tan aplaudidos, hasta los últimos, tan alegremente denostados, responde a una razón poderosa, incuestionable e integradora, hasta el punto de que estos últimos añaden nueva luz sobre los primeros y facilitan otra forma, más ancha, de comprensión. A esta razón que, como una estructura profunda, subyace y persiste en la obra de Ferlosio es a la que llamo **razón narrativa**. En mis lecturas de Ferlosio, especialmente a partir de *Las semanas del jardín*, pero también luego, en sus comentarios de traductor, en sus artículos periodísticos y en sus ensayos últimos, me he dejado conducir, inocentemente al principio, por un sentido profundo de lo

narrativo que va mucho más allá de la escueta y tradicional referencia de hechos. No se trata, evidentemente, de que en sus ensayos recurra a breves narraciones, invenciones ad hoc y experiencias personales para ejemplarizar una afirmación, exponer un razonamiento o confesar la raíz experimental de su discurrir, pese a la conciencia, en ocasiones, de su perceptible endeblez. No se trata, por tanto, tampoco, viniendo a los hechos concretos, de que, desde unas memorias necesariamente apócrifas, relate una pintoresca conversación entre Juan de Mairena y Menéndez Pelayo sobre las *Coplas* de Jorge Manrique, ni de que pinte a dos conocidos políticos gesticulando en el Alberche, ni de que cuente cómo abatió a un zorro sin jopo o que placer lingüístico sintió cuando una niña de cinco años utilizó las palabras "afluente" y "tubería" para referirse, respectivamente, a la relación de una calle con otra o a la posibilidad de que una manzana tuviera gusano. Se trata de una verdadera primicia de los narrativos en todos los textos, tanto en las ficciones declaradas, las novelas donde la discusión ni siquiera plantearía, como los ensayos y en los artículos, donde la peripecia del propio discurrir, la accidentada y laberíntica aventura del conocimiento, es relatada por un yo narrativo, un sujeto de la acción que razona con sutilísima habilidad, el protagonista de una ficción cognoscitiva e intelectual. Que, más allá de la letra, el yo narrativo se identifique con el yo personal del autor es, literariamente, y para los lectores, salvo a efectos de valoración moral, secundario, si no irrelevante. Véase, como prueba de ello, la divergencia que se aprecia en las siguientes afirmaciones, producto de una dualidad en la que se enfrentan la necesidad del yo personal y el escepticismo del yo narrativo. En una entrevista publicada en Diciembre de 1986 en El Urogallo, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio manifestaba: «A mí me gusta que me digan no que bien escribes sino que razón tienes». El yo narrativo de *Las semanas del jardín*, por el contrario, se pregunta: «¿Para qué tener razón?, ¿no es eso apacentarse en el viento?». En cualquier caso, sea uno u otro el objetivo, la razón o el viento, lo cierto es que Ferlosio pone en el empeño no sólo todo su saber narrativo (que, en resumidas cuentas, bien podría deberse al aprendizaje de unas técnicas expresivas y al seguimiento inteligente de ciertos preceptos retóricos), sino, fundamentalmente, todo su ser narrativo. «La gramaticalidad es la forma de la

lengua». Yo añadiría que, en consecuencia, la narratividad es una forma de percepción de la realidad y una actitud ante la misma, en primer lugar, y sólo después, en segundo lugar, a veces, un comportamiento lingüístico, si bien es esta segunda parte del proceso, resuelta en productos lingüísticos, la que, dejando en el limbo de la psicología o de la voluntad la situación preverbal, silenciosa, que pone en marcha los mecanismos de la narratividad concebida íntegramente, se ha identificado tradicionalmente con lo narrativo, es decir, que la segunda parte del proceso ha suplantado el proceso entero. En cuanto forma del lenguaje, la narratividad implica la necesidad de un emisor y un receptor y, en cuanto una forma del lenguaje, frente a otras posibles y existentes, requiere un emisor específico y un receptor específico, o sea, un narrador y (por utilizar un término del gusto de ciertas corrientes críticas) un narratario, de igual modo que otras formas del lenguaje (la lírica, por ejemplo) se asentarán sobre sus singulares emisores y receptores (el mismo Ferlosio distingue en el receptor lírico la cualidad de **usuario**, ausente en las demás manifestaciones del lenguaje). Ahora bien, la existencia de tales emisores específicos sólo es posible si su relación con la realidad es también específica y tiene características propias, si la realidad es percibida como acontecimiento y sucesión, como línea y color, como sonido, como expresión. Podría afirmarse, sin duda, que la relación de, por ejemplo, un narrador esencial con la realidad es similar a la de un narratario con respecto a la propia narración o, dicho de otro modo, que el narrador es el destinatario narrativo de la realidad, así como el poeta es el destinatario lírico de la realidad, entendiendo siempre la palabra "*realidad*" con la mayor dimensión semántica posible. En consecuencia, dejando de lado la abundantísima especie de escritores estrictamente técnicos, mejores o peores, secundarios a la larga, puede decirse que los auténticos escritores, los elegidos por el verbo, vienen señalados ontogenéticamente por su actitud ante la realidad y son narradores esenciales, poetas esenciales o cualesquiera otras esencialidades expresivas nombradas o sin nombrar. Con Rafael Sánchez Ferlosio, estamos ante un narrador esencial, ante un escritor cuya razón narrativa absorbe todas las potencias y encauza toda la obra. Sin admitir vigencia de esa profunda razón narrativa difícilmente se alcanzará a comprender cabalmente nada de Ferlosio: ni la evidencia de la obra, ni la evolución del pensamiento, ni la teoría narrativa, ni la

confianza en la palabra, ni el sentido de la prosa, ni el valor de la antigüedad clásica, ni la conciencia ética, ni la vigencia de la historia, ni el poder de la violencia, ni el rostro amargo del dolor.

Las últimas palabras de *El ejército nacional* son: «No hay salvación individual», y, en otro lugar del mismo libro, puede leerse lo siguiente: «Para el antiguo», la libertad se refería al derecho de pensamiento, declaradamente conceptuales, les corresponde un título de raigambre literaria, manifiestamente metafórico y multívoco. De acuerdo con lo que el propio Ferlosio ha llamado **principio de patencia**, los títulos de los libros de ficción, con su estricto valor referencial, no pretenden otra cosa que fijar sin concesiones su precisión inobjetable, y así, los nombres propios, aquellos que no significan, que señalan, Alfanhú, Jarama, Jotán y Yarfoz, o los gentilicios, las guerras barciales, no son sino la afirmación de la pura invención, el rechazo de toda arriesgada interpretación submarina o subterránea. Los títulos de los libros de pensamiento, por el contrario, se recrean en sus connotaciones y en su misma diversidad semántica. *Las semanas del jardín*, como escribe el autor en la contraportada, «huelga decir que está tomado de una memorable despedida y corresponde a una obra que no se llegó a escribir» y no sólo se trata de una adopción nominal, sino también de una voluntad estructural, en consonancia con las "*reliquias y asomos*" que a Miguel de Cervantes le quedaban en el alma. **Campo de Marte**, que trata del ejército, además de nombrar el llano de Roma en el que nació Ferlosio, recupera el tópico metonímico del dios Marte referido a los dominios de la guerra. *Mientras no cambien los dioses*, nada ha cambiado aparece mencionado en un artículo periodístico de 1983, en supuesta confesión de ignorancia («no se quién fue el que dijo: "Mientras no cambien los dioses, nada habrá cambiado"»), y a mí, personalmente (y estoy seguro de que al autor de *El caso Manrique* también, necesariamente), me trae a la memoria algunas palabras de Juan de Mairena: «Los hombres han comprendido siempre que sin un cambio de dioses todo continúa aproximadamente como estaba, y que todo cambia, más o menos catastróficamente, cuando cambian los dioses [...] Los dioses cambian por sí mismos [...] Nosotros hemos de procurar solamente verlos desnudos y sin máscara, tales como son», palabras que no sólo apuntan al título, sino al mismo sentido e intención

del libro: desenmascarar a unos dioses sangrientos. En *La homilía del ratón*, por último, que es una amplia selección de artículos, es difícil desligar la palabra "homilía" (etimológicamente, reunión, asamblea, enseñanza) de su sentido religioso de explicación de la doctrina cristiana, en tanto que el término "ratón" subraya las cualidades de la plática: roedor, perseverante, minúsculo. Ambas palabras convienen a la intención y a la tenacidad de quien aspira no sólo a tener razón, sino a influir en la marcha de los negocios públicos. Pero me adentro directamente en el contenido de las obras. Una vez clasificadas éstas como de ficción y pensamiento y analizada la significativa estructura quiástica que cada grupo guarda con sus respectivos títulos, es hora de comprobar cómo se mantiene vigente en cada caso el conflicto que surge de la situación narrativa: el narrador frente a la realidad. En las obras de pensamiento, por ejemplo, se sigue fácilmente el rastro de dos líneas discursivas, la palabra y el hombre, cada una de las cuales viene a ser, en cierta forma, como una mitad del propio narrador, por cuanto, si la palabra permite dar forma a la narración, la narración sin destinatarios no existe. De este modo, pues, la palabra, el hombre y el narrador forman parte indisociable tanto en la realidad como de la misma narración. Por lo demás, en torno a la palabra se encuentran reflexiones relativas al lenguaje, la gramática, las formas de expresión o los modos de la narración, mientras que en torno al hombre y a las relaciones que mantiene consigo mismo y con la naturaleza se refieren numerosas consideraciones relativas a la historia, la violencia, la guerra, el derecho, etc. El conflicto, sin embargo, es todavía más evidente en las obras de ficción. En efecto, si buscamos el referente narrativo de cada obra (del mismo modo que hablamos de referente frente a los dos planos del signo lingüístico, significante y significado, llamo **referente narrativo** a las circunstancias contextuales exteriores a la obra literaria), veremos cómo siempre, salvo en *El Jarama*, de las páginas escapa la evidencia inmediata del presente histórico, es decir, la realidad social e histórica y los modos de expresión literaria vigente. Así, mientras *El Jarama* tiene referente narrativo objetivamente real y su fórmula expresiva pasa por paradigma de una etapa de la literatura española contemporánea (como prueba de hecho de que haya entrado hace tiempo en la inercia académica), *Industria* y *andanzas de Alfanhuí* tiene un referente narrativo absolutamente imaginario, asentado

sobre la fantasía y la infancia (en el sentido literariamente más pleno de lo infantil y lo fantástico: «La obra fantástica, exactamente igual que la naturalista, tiene sus propios fueros de coherencia, más estrechos, si cabe, en virtud de su propia libertad», palabra de Ferlosio), y *El testimonio de Yarfoz* tiene un referente narrativo remoto, en el que lo imaginario y lo mítico se dan la mano, entroncado con la infancia de los pueblos, esos periodos a los que pertenecen la épica, las leyendas y las sagas fundacionales. Es evidente, pues, que de un lado del conflicto queda *El Jarama* y de otro *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y *El testimonio de Yarfoz*, la novela específica frente a las invenciones narrativas autónomas. Y aun si quisiéramos aplicar el esquema a los cuentos, cuyas fechas de publicación tanto aclaran la teoría narrativa de Ferlosio, encontraríamos el referente objetivamente real en *Y el corazón caliente*, frente al referente imaginario e infantil de *El huésped de las nieves* y al referente remoto de *El escudo de Jotán*. La ficción y el pensamiento, la palabra y el hombre, la historia y el presente, el derecho y la violencia, lo real y lo imaginario, la narración y la novela son, en definitiva, la cara y la cruz de un conflicto narrativo que se resuelve en una obra literaria diversa.

En *Personas y animales en una fiesta de bautizo*, escrito entre 1962 y 1965, Ferlosio hace referencia expresa a «aquello que media entre humanidad y naturaleza: el don de la palabra» (el subrayado es mío) y la trascendencia de ese límite, es decir, el inmenso valor de la palabra, se extiende por toda su obra, no sólo como instrumento de trabajo (ya hablaré más adelante de las cualidades de la prosa de Ferlosio), sino como verdadera fuente de ideas y como centro del que surgen las grandes líneas de su pensamiento. Las relaciones humanas, el derecho, la ética, los comportamientos lingüísticos, la magia, la literatura, los métodos del discurso revolotean en torno al don de la palabra. El mismo ensayo citado, que parte de una experiencia verosímelmente autobiográfica (presencia en un bautizo) del yo narrativo, es una inteligente reflexión sobre la significación y el sentido extralingüístico de los nombres, ya sean de personas, de animales e incluso de cosas, por ejemplo, ciclones. Pero esa preocupación por los nombres arranca del principio, de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, donde la historia se encierra, más o menos simétricamente, entre los paréntesis de la adquisición del nombre, sobre

cuyo escueto carácter fónico no hace falta decir nada, y la pérdida de éste, según podemos leer en uno de los primeros capítulos: «Te llamaré Alfanhuí porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan unos a los otros», y en el último: «Alfanhuí vio perderse a los alcaravanes y su nombre también se perdía y se quedaba, silencioso, en el aire». En *El Jarama*, en cambio, la palabra es, sobre todo, conducta verbal. Se trata, por tanto, de una novela esencialmente lingüística. Su fórmula (tan excitante para los que se dedican en cuerpo y alma a la acumulación de variantes diatópicas y diastráticas, como se empleó, sin duda, el propio autor en la recogida de materiales) consiste en la elaboración literaria, no por minuciosamente neutra menos manifiesta, de los hábitos lingüísticos coloquiales, en la adecuada distribución por el texto de una forma impulsiva y casi infrahumana de servirse de las palabras, en la ejemplarización exhaustiva de que, ante la tediosa repetición de los hechos cotidianos que constituyen la vida, los hablantes se comportan con la misma átona, invariable e instintiva desidia verbal. A tenor de la selección léxica, la morfología popular, la violencia sintáctica, los anacolutos, las maltratadas relaciones sintagmáticas y otras peculiaridades de una gramática del uso, no sería nada extraño que *El Jarama* fuera considerado y valorado (de hecho, así ha sido en cierto modo) como una radiografía del habla. Pero lo que en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es apenas un esbozo intuitivo y en *El Jarama* ejercicio sociolingüístico adquiere en la obra posterior un peso esencial y decisivo que puede resumirse en la presencia constante de dos actitudes, a saber: la conciencia intelectual de la palabra, por una parte, y la confianza en la palabra, por otra. La conciencia intelectual y lingüística de la palabra se manifiesta en diferentes grados y de diferentes formas. La presencia más elemental, asentada en la superficie verbal e irónicamente normativa, es el frecuente latiguillo «como diría un periodista», con el que la profunda competencia lingüística de Ferlosio gusta de burlarse y de zaherir al amplio coro de periodistas que, presas de fácil deslumbramiento, ya por deficiente formación, ya por simple inconsciencia, hacen correr, como regueros de pólvora, expresiones importantes, neologismos sonoros, frases con fortuna. Mayor importancia tienen el desenmascaramiento y el análisis de los comportamientos lingüísticos, cuya desarticulación conduce a la comprensión de su propio sinsentido histórico, a una brillante

reflexión extrelingüística, a los eslabones de la argumentación o al fundamento extralingüística, a los eslabones de la argumentación o al fundamento de las conclusiones (si bien, por otra parte, ese uso cimentador de la palabra, próximo en alguna medida a los criterios de los gramáticos naturalistas griegos, es decir, otorgando carta de naturaleza al uso tradicional de la lengua, es justamente el que acarrea mayores acusaciones de falta de rigor), y así, por poner algunos ejemplos, podemos llegar a los intereses ideológicos sobre los que se asienta la contradicción íntima existente entre la afirmación del Papa: *"El trabajo es una bendición"* y la maldición del Génesis: *"Con el sudor de tu rostro comerás el pan"*, o podemos darnos cuenta cabal de las falacias que se asientan sobre el *"espejismo metonímico"* al que conduce la identificación metafórica de los sintagmas *"ejército nacional"* y *"columna vertebral"* (en lugar, muy significativamente, de, verbigratia, *"espina dorsal"*), o podemos asistir, en fin, a la sutil clasificación de diversos espectáculos, como las corridas de toros y las competiciones deportivas, o como el circo y la danza, en espectáculos de acontecimientos o espectáculos de texto, en función del aparato narrativo que conlleva su verbalización. La terminología de la gramática adquiere especial significación cuando se habla de *"aoristo de difuntos"* o cuando se acusa al cristianismo, en su concepción de la moral, de haber reducido al prójimo «de complemento directo a mero ablativo instrumental». Por lo demás, el aprendizaje de la palabra aparece ampliamente estudiado en los *Comentarios del traductor de Víctor de l'Aveyron*, de una de cuyas notas quiero extraer la siguiente afirmación:

«El Verbo es, tanto filogenéticamente como ontogenéticamente, *genitum*; *non factum*, y no se forma, como lo *factum*, por reunión y conjunción de partes, sino por diversificación y estructuración interna de una primaria totalidad indiscernible».

Más adelante, al hablar de la teoría narrativa de Ferlosio y al hablar de la violencia, veremos la importancia de esta afirmación (manténgase, por tanto, prendida en la memoria) y el alcance de lo que he llamado **razón narrativa**. Antes, sin embargo, tengo que detenerme en este otro punto: la confianza en la palabra. La confianza en el poder de la palabra (que es lo que media entre la naturaleza y la humanidad, no lo olvidemos)

no sólo explica la labor de escritor que Ferlosio ha desarrollado en los últimos años, sino que se convierte en el centro mismo de su razón narrativa y, como consecuencia, en el centro de *El testimonio de Yarfoz*. De hecho, por una parte, *La homilía del ratón, Campo de Marte, Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado* y todos los artículos de opinión que ha seguido publicando en la prensa (por ejemplo, sus desvelos en torno al llamado "*V Centenario*") no son sino la respuesta personal del escritor ante su ineludible convicción: fe en la palabra, fe en la razón, fe en la eficacia de la palabra y la razón. Por otra parte, *El testimonio de Yarfoz* no es sino el resultado literario de esa misma convicción, la narración de unos acontecimientos que tienen la confianza en la palabra como punto de partida y como punto de llegada. A propósito de esta confianza, en *Las semanas del jardín* puede leerse lo siguiente:

«Los protagonistas de las novelas de Kafka se distinguen justamente por lo ejemplar, desesperada e insobornable buena voluntad de pretender quebrar y conjurar con la palabra misma este mal encantamiento [se refiere a situaciones de contienda y agresividad]; mas, por lo visto, semejante intento directo y solitario no tiene, por desventura, porvenir alguno».

Sólo, pues, desde una inquebrantable confianza en la palabra parece posible la literatura y, más aún, sólo es posible la literatura si ella misma es, en sí, un acto de confianza en la palabra. Lamentablemente, sin embargo, según la experiencia de Ferlosio, esta concepción de la literatura carece de futuro, es decir, de receptores, por lo que, de acuerdo con ello, en modo alguno debe sorprendernos que (*La*) *Historia de las guerras barcialeas*, escrita en su totalidad o inconclusa, pero ya **inventada** permanezca indefinidamente inédita, como inédito ha permanecido durante tantos años el "*apéndice del libro II*" ahora titulado *El testimonio de Yarfoz*. Y, a juzgar por las críticas que dicho apéndice ha cosechado o por la indiferencia que lo ha acogido, no sería descabellado concluir que, en efecto, Ferlosio anda cargado de razón. *El testimonio de Yarfoz* no ha sido entendido ni valorado, entre otras cosas porque los críticos suelen desentenderse cuando los sorprenden descolocados, pero, sobre todo, porque las líneas narrativas que constituyen su indiscernible unidad han sido ignoradas o han pasado inadvertidas. La que en este momento viene a cuento es la siguiente: *El testimonio de Yarfoz* es **una** narración de la

confianza en la palabra y cualquier lectura que ignore esta perspectiva no podrá ser nunca satisfactoria ni plena. La confianza en la palabra es la que permite, en la Prisión Real, la existencia de una clase de reos que, de acuerdo con la sentencia de Santa Teresa: «Si votos, ¿para qué rejas?, si rejas, ¿para qué votos?», acatando "*bajo palabra*" la culpa y la condena, disfrutan de lo que hoy llamaríamos régimen abierto. La «injuriosa permisividad de la palabra» es una comedia ritual que, entre los Iscobascos, equipara retóricamente al súbdito y al rey. Pero esto sería solo una ejemplificación parcial. La confianza en la palabra unifica a los pueblos situados en torno al río Barcial (el mundo ideal que Ferlosio inventa) y, de hecho, las guerras barciales no son sino sucesivos quebrantamientos de la palabra. Es revelador el discurso de Acranio: ¿Qué preferís, os digo, esta contienda o violencia en que derechos pelean contra derechos [o sea, palabras contra palabras, pero obsérvese que las palabras también encierran su violencia] y que empieza y termina en las entrañas de la ley, o las otras maneras conocidas de implantar fueros nuevos, como son los tumultos, las rebeliones cruentas o hasta la guerra misma?». Incluso la trayectoria del príncipe Nébride no es sino la negación de sí mismo en pura coherencia con lo esencial positivo del hombre, aquello que lo separa de la naturaleza, la palabra. Traszaz, el mensajero que trae las últimas noticias cruentas tras la muerte de Arriasco y que pretende en vano la intervención de Nébride en la contienda, dice significativamente:

«Has adivinado en mi rostro y en mis palabras la única cosa que yo conservase ya como una protección entre los hombres, más infranqueables que un abismo: la confianza de que la palabra pudiese ser entre los hombres superior a cualesquiera poderes de la naturaleza. Pero si Nébride no se hace príncipe, Traszaz se hará ermitaño».

Y, en efecto, perdida la confianza en la palabra, el mensajero Traszaz se hará ermitaño. Por su parte, el príncipe Nébride, que no puede asumir un poder edificado sobre la violencia en lugar de sobre la palabra, que incluso, avergonzado y herido por el retorno de la sangre y la crueldad a su pueblo, exclama: «Necesito perder el nombre de Grágido», no encuentra más solución que la huida, la ocultación, la propia negación. Como el personaje de *La partida*, de Kafka, sólo tiene un camino: «Sólo quiero irme de aquí. Partir siempre, salir de aquí, sólo así puedo alcanzar

mi meta. [...] Salir de aquí: esa es mi meta». Al cabo, tras la peripecia del camino, el príncipe Nébride encuentra acomodo, de incógnito (o sea, sin nombre), en el Real Cuerpo de Necrófagos, al que, desde su oscuridad funcional, revivifica, haciendo que, después de la muerte, de cada hombre quede aquello que realmente ha alcanzado algún grado de significación personal, de testimonio perenne de la vida, es decir, la palabra.

El pensamiento de Ferlosio en torno a lo narrativo, en cuanto función actualizada de la lengua, se encuentra repartido, sin excesiva voluntad sistemática, entre *Las semanas del jardín* y algunos trabajos menores, como el artículo *En posición de saludo o más sobre el 'caso Miró'* o el "Prólogo" de *Las aventuras de Pinocho*, y la perspectiva interna del texto y la voluntad del narrador. En cuanto a la actitud del receptor, y admitiendo que la relación entre éste y la narración sea placentera, Ferlosio distingue dos vertientes lúdicas, a las que se refiere como "*placer funcional objetivo*" y "*placer funcional subjetivo*" (recuerdo, a este propósito, como Thomas Stearns Eliot señalaba tres etapas en «el desarrollo del gusto en materia de poesía», cada una de las cuales se identificaba, progresivamente, con la niñez, la adolescencia y la madurez, no tanto en función de la edad del lector como en función de la relación que ese lector mantiene con el material poético). El placer funcional objetivo, que se asemeja a los juegos de la infancia, se basa en el «moroso e inmanente recrearse en la pura relación con el material», mientras que, por el contrario, el placer funcional subjetivo, que se asemeja a los juegos de la adolescencia, radica en la consecución del resultado, en el logro del final, y, por tanto, relega el material a una simple función instrumental. El contenido del primero se centra, pues, en el proceso y el del segundo en la meta. Y añade Ferlosio:

«Me permito considerar, valorativamente, el paso de lo primero a lo segundo [de la infancia a la adolescencia] como una franca regresión. Lo infantil sería, pues, en este punto, éticamente superior, y representaría, conforme con ello, un estadio respecto del cual lo adolescente se ofrece como atrofia y corrupción».

Sin embargo, no puede reducirse esta actitud a un simple comportamiento de lector, en sentido estricto, sino que, yendo mucho más allá ha de ampliarse a su significación intrínsecamente narrativa, por una parte,

y a su imperativo modelo de existencia, por otra, es decir, a la lección ética de una conducta personal. Quiero decir que tanto el contenido de la obra de Ferlosio como su propia trayectoria individual son una respuesta a este pensamiento. La historia de Alfanhui, por ejemplo, en su transcurso, es precisamente, aparte de otros valores, la muestra de un puro recrearse en la relación con las cosas y, de hecho, la entidad del personaje radica en el placer funcional objetivo que le proporciona el universo. La historia del príncipe Nébride y sus trabajos para acomodar la naturaleza a la humanidad (así como su admiración por los trabajos de otros: la rueda hidráulica, la rampa del Meseged) tienen como punto de partida el mismo principio, explícito en el texto:

«La curiosidad de Nébride es más interna al ingenio y a la invención de la cosa misma, mientras que Arriasco siempre se mantiene atento a los resultados».

Y en otro lugar:

«Ya su abuelo Arriasco solía amonestarle a Nébride que cuidase de no dejarse adormecer nunca demasiado en la pura complacencia del ingenio y sus invenciones, conservando siempre, al menos por el rabillo del ojo, la mirada puesta en la mira de la utilidad».

De otro lado, el ya comentado supuesto silencio de Ferlosio, su resistencia a la ficción y su distanciamiento de la república de las letras no son, a mi entender, sino el resultado de esa misma actitud del narrador esencial que, ya inventado, ya contemplando los eslabones de la realidad, ya demorándose minuciosamente en los laberintos del pensamiento, prefiere quedarse del lado de allá, se complace en el proceso, en el sucederse de los acontecimientos, en la escueta conciencia del saber, y, en consecuencia, atiende más al placer funcional objetivo e inmanente que a la imperiosa necesidad subjetiva y trascendente que arrastra a tantos escritores por caminos espurios: la ansiedad de la letra impresa, el afán de reconocimiento, la comezón de la gloria. Sus palabras de contraportada lo confirman: «Habiéndolo emprendido todo por su sola afición, libre interés o propia y espontánea curiosidad, no se tiene a sí mismo por profesional de nada».

Sobre el segundo punto del análisis, el relativo a la estructura interna de la obra narrativa y a su propia naturaleza, conviene tener en cuenta

varios aspectos: la propia estructuración formal, el rigor con las exigencias del texto y la intención moral. Ferlosio, sirviéndose de metáforas vegetales, distingue dos claros procedimientos de articulación del material.

«No parece, sin embargo, ilegítimo, en principio», escribe, «el que una narración sea concebida como una paulatina revelación de la verdad, ya cuando se pretende que sea la acción en sí la que lleve en su seno esa virtud reveladora, ya cuando, como en *Edipo Rey*, la propia averiguación en cuanto a tal es erigida en argumento». En este sentido, «la narración sería concebida como una suerte de penetración en las entrañas de algo organizado en forma de cebolla: así como el cuchillo que corta una cebolla toca primero las capas más externas y después las más internas, así también los primeros episodios del relato serán interpretados como contactos con la superficie, y los postreros como contactos con el fondo».

Frente a esta articulación progresivamente reveladora de los episodios hacia la verdad,

«es curioso observar cómo la imagen capaz de representar un modo de concepción contrario nos la ofrece precisamente el marido de la cebolla, o sea, el ajo: en éste, en efecto, en lugar de estratos concéntricos, nos encontramos una rueda de gajitos, o mejor, de dientes, ninguno de ellos más próximo ni más distante que otro del corazón y de la superficie».

Theodor W. Adorno escribió algo muy similar con respecto a otra forma de expresión: «En un texto filosófico, todos los enunciados debieran esta a la misma distancia del centro». Nos hallamos, pues, ante dos modelos básicos de estructura narrativa, pero su naturaleza es tan amplia que ninguno de ellos agota su presencia en la mera ordenación intencionada de un asunto de ficción. «Son, evidentemente, dos concepciones del mundo totalmente irreconciliables», escribe Ferlosio. Alcanza, por tanto, al proceso mismo del lenguaje y del pensamiento. La identificación de la verdad (el núcleo, el meollo) con el fondo del contenido, con aquello que se termina conociendo o descubriendo en el último instante, ya sea la identidad de un asesino, el no va más de un escándalo político o el argumento definitivo sobre la inmortalidad del alma, ha cimentado tan sólidamente los esquemas cognoscitivos de la comunicación, o sea, los mecanismos de la percepción, que, en pobre consecuencia, con manifiesta primacía de la cebolla sobre el ajo, cualquier discurso tenderá a una exposición progresiva, desde la grabación de la dificultad en los números

del funámbulo y la ordenación ascendente (o descendente, pues que de fondo hablamos) de los entresijos del crimen, hasta el encadenamiento escalonado de la inmortalidad política y la disposición cualitativa de los irrebatibles y contundentes argumentos metafísicos. Que Ferlosio, desde su razón narrativa, no sólo valora negativamente, sino que rechaza las trampas estructurales y las manipulaciones deshonestas de la trama («el degenerado género de las novelas policiacas», por ejemplo), queda fuera de toda duda. De acuerdo con ello, en la práctica formal de la narración, sus libros son de una transparencia ejemplar. Así, en los libros de ficción prevalece otro principio estructural que el de la temporalidad y en los libros de pensamiento el de la personal necesidad discursiva del yo narrativo. De todas formas, a propósito de esto, bien puede afirmarse que, en la historia de la literatura universal, el primer principio narrativo ha sido, en términos generales, el principio del viaje, sencillamente porque conjuga el tiempo y el espacio, es decir, porque acomoda la sucesión temporal a la diversidad escénica. El principio de viaje es, pues, desde siempre, esencialmente narrativo, en tanto que la manipulación de la trama es un lujo literario, y, en consecuencia, la mayor degradación del lujo, o sea, el "*culto deportivo*" hacia las historias policiacas, es reciente, mientras los libros de Herodoto, las peripecias de Ulises, las desventuras de Lázaro de Tormes, las crónicas de Indias, los viajes de Gulliver y la huida del príncipe Nébride, entre otros muchos ejemplos, son la demostración permanente del principio de viaje como motor intrínseco de la narración. Pero es que, en Ferlosio, no sólo *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y *El testimonio de Yarfoz* están regidos por el principio de viaje. También los ensayos adoptan el mismo principio estructural, el del yo narrativo que sale a la búsqueda de un destino más o menos conocido, *Campo de Marte* y *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, o prácticamente desconocido, *Las semanas del jardín*, destino que sólo se alcanza tras los azares de un recorrido aventurero, laberíntico, lleno de obstáculos, jalonado de desviaciones, de la mano del narrador, que no sólo avisa de sus intenciones, de cuando se detiene, de cuándo se enfrenta a una objeción, de cuando lo invade la incertidumbre, sino que, como ayuda secundaria, se sirve de una profusa batería tipográfica de cursivas, guiones, paréntesis y corchetes. Todavía queda, no obstante, en lo que

se refiere a la naturaleza de la narración, una segunda importante distinción que atiende a que el texto se vuelque lingüísticamente (lo que vale tanto como decir narrativamente) hacia el receptor o hacia la propia narración, a que el narrador se ponga de parte del lector o del asunto. Se trata de lo que Ferlosio llama narración trascendente y narración inmanente. La narración trascendente, que funciona como un aviso de lectura y puede ir desde la más refinada sutileza hasta la torpeza más burda, salta sobre la propia coherencia interna de su argumento y de sus personajes para ir a caer rendida a los pies del receptor, al que descarga de toda preocupación y libera de cualquier esfuerzo. En cierto modo, puede decirse que es una forma de rendición y, por ello, de degradación. La narración inmanente, por el contrario, se atiene a su propia razón interna y en función de ésta, y no de la oscuridad consiguiente o de la mayor o menor dificultad que suponga, se sirve rigurosamente de todos los recursos expresivos. Sin embargo, la solución no es sencilla, ya que puede conducir a

«la paradójica situación de que hasta el propio repliegue en la inmanencia por parte de la palabra narrativa sea un acto epistemológico trascendente si los hay, desde el momento en que se concede la soberanía de reconocer la inmanencia y concebirla en cuanto tal».

Por eso, sin duda, pese a que los relatos en primera persona sortean con alguna elegancia este obstáculo, *El testimonio de Yarfoz* ofrece algún que otro rasgo de trascendencia, como si el autor, Ferlosio, teniendo in mente los mecanismos externos de la lectura, olvidase que el narrador, Yarfoz, se dirige precisamente a su pueblo, los Grágidos, y no a los lectores últimos. En cuanto a la intención moral, si la obra se convierte en vehículo directo de presión, es el modo más perverso de volcar la narración hacia el receptor. El pensamiento de Ferlosio a este propósito es categórico. Por una parte, escribe:

«Un lenguaje y una intención puede echar a perder la más afortunada de las invenciones». Y por otra: «El teatro, la poesía o la narración con intención moral no son nada insólito, mas no por eso dejan de ser la máxima inmoralidad literaria. 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 [...] La novela moral es literariamente 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, quíerese o no, de un modo

u otro, los acontecimientos [...] Pero que la novela no deba ser moral no implica, en modo alguno, que no pueda tener por tema propio los conflictos morales de los hombre, antes por el contrario, éste es precisamente uno de sus más grandes temas y casi el único que a mí personalmente me interesa».

No creo que haga falta decir más. Y de este modo llegamos al tercer punto del análisis, el relativo a la voluntad del narrador. Naturalmente, queda fuera de toda discusión que la estructura interna de la obra literaria no es ajena en modo alguno a la actitud del escritor ni a sus intenciones, pero, lo mismo, mientras la íntima relación de las partes con el todo, la inmanencia y la trascendencia lingüísticas y la intención moral se ofrecen manifiestas en el texto y son, por lo tanto, fácilmente perceptibles para el lector, la voluntad del escritor, en cambio, su actitud en el trance de escribir y sus intenciones últimas quedan en esa tierra de nadie que se extiende entre autor y texto, a la que el lector no tiene otro acceso que el de la intuición afortunada y a la que eruditos y biógrafos confían, con fines hermenéuticos, su quehacer apasionado. Las opiniones de Ferlosio a este respecto son especialmente estimables y su modo de expresarlas, a poco que se haya seguido el hilo de estas páginas, singularmente significativo.

«*Genitum, non factum* dice del verbo el credo de Nicea; y esto», escribe Ferlosio, «vale tanto para la **forma lingüística** como para el **producto lingüístico**, salvo que, mientras para la forma lingüística, para las lenguas, se presenta más bien como una afirmación de **ser**, para el producto lingüístico, para la obra escrita o fijada literalmente en la memoria, se presenta en cambio como una afirmación de **deber ser**».

Ahora bien, en la obra literaria existe, como fundamento primordial, una voluntad activa de expresión, de modo que

«resultaría extremadamente arduo asentar un criterio de principio para dilucidar en cada caso qué es en ella [en la obra literaria] lo **factum**, que lo **genitum**, o qué proceso específico del alma y de la mente puede dar lugar a lo uno o a lo otro».

Con frecuencia, la tradición literaria se ha servido de los términos "*musa*" e "*inspiración*" para señalar el carácter inefable de la creación literaria, y estos nombres, que en cuanto escuetos signos no explican absolutamente nada, significarían, para Ferlosio,

«el más cabal reconocimiento del carácter de *genitum* que, como exigencia ineludible, como *debe ser*, ha de tener la literatura; lo que comportaría, ni más ni menos, que la exigencia de una pura receptividad, de una esencial pasividad por parte del literato».

Algo muy similar he leído estos días en *Idea de la prosa*, de Giorgio Agamben, para quien la inspiración es «el transporte musaico que pone en armonía al hombre con la palabra y el pensamiento» y cuyo "*carácter de dictado*" es esencial y necesario «para que la palabra pueda acontecer, y no simplemente ser manipulada por un sujeto». Pero, al fin fe cuentas, no es fácil definir qué es lo *genitum* y qué lo *factum*.

«Tan sólo puedo aportar indicios o suposiciones», escribe Ferlosio, «que apenas pasan de ser puras metáforas: que lo *genitum* sería algo que por sí mismo se presenta a la atención del que meramente escucha el sonido de los hechos, por lo tanto al que se pone en una actitud pasiva, receptiva, mientras lo *factum* resultaría de una manipulación de los hechos deliberadamente dirigida por una voluntad de meter ruido con ellos»

Lo que, por otra parte, para complicar las cosas, o impediría que al que meramente escucha el sonido de los hechos sólo le fuera dado oír el ruido de los mismos, y esto de tal manera que, a la postre, la apariencia de lo *factum* devendría, de hecho, esencia de lo *genitum*. Precisamente la voluntad del narrador, su propia inestabilidad, el cúmulo de peligros que comporta una actitud literaria personal, que puede desplazarse sigilosamente, inadvertida, de los *genitum* a lo *factum*, explica por igual el llamado silencio narrativo de Ferlosio y su actual desafecto hacia *El Jarama*. Confirma lo primero la certidumbre de que, en la profesionalización de la escritura, es más que improbable salir indemne e inocente de las numerosas trampas y tentaciones de lo *factum* (sin duda, los amantes de la deconstrucción caerían entusiasmados en la provocación fónica conque los signos *factum* y *fatum* parecen justificar la condena del escritor). En cuanto a *El Jarama*, que es una novela ciertamente de escuela y sobre cuya calidad nadie pone reparos, basta transcribir algunas manifestaciones de su autor, el único que puede realmente conocer su propia disposición en el momento de la escritura: «El Jarama, que hoy detesto, fue en notable medida escrito por una motivación profesional, fue un "*producto*" profesional y no una obra». Es decir, que se trata de un texto manipulado según el son de la época, un texto pensado para el ruido, una derrota del narrador, puesta su sabiduría técnica al servicio

halagador de lo **factum**. Ahora, en fin, tras analizar la actitud del receptor, la estructura interna de la obra narrativa y la voluntad del narrador, los tres puntos sustanciales sobre los que se asienta toda teoría narrativa, si procedemos a resumir el pensamiento de Ferlosio, su razón formal narrativa, bien podemos concluir afirmando que existen, en cada caso, dos direcciones contrapuestas: el placer funcional objetivo frente al placer funcional subjetivo, el ajo frente a la cebolla, la inmanencia frente a la trascendencia, lo amoral frente a lo moralizante y lo **genitum** frente a lo **factum**. Las combinaciones que pueden producirse, aunque poco numerosas, son varias. *El Jarama*, por ejemplo, cuyo carácter de **factum** acabo de comentar, es académicamente celebrado como paradigma de inmanencia, viene marcado estructuralmente por el tedioso paso del tiempo en dos escenarios próximos y puede tentar subjetivamente al lector (y, de hecho, como tengo comprobado, lo tienta, y eso le impide ser un anticipo pleno del minimalismo norteamericano triunfante) con la muerte imprevista, al final, de una muchacha, como si sólo esa muerte, en su antología necesidad narrativa, justificara, no ya la lectura íntegra del texto, sino la propia existencia del mismo, el hecho de haber sido escrito. En cualquier caso, el modelo narrativo ideal de Ferlosio, tanto (si no más) desde una posición ética como estética, al que responde en gran medida *Industrias de Alfanhú* y, sobre todo, *El testimonio de Yarfoz*, requiere, sin lugar a dudas, los siguientes ingredientes: placer funcional objetivo, ajo, inmanente, amoralidad y **genitum**.

En *El grado cero de la escritura* Roland Barthes ha escrito lo siguiente: «El estilo es la expresión solitaria y vertical del pensamiento». Confieso que la definición, probablemente por lo escurridizo de su ambigüedad poética, escapa en gran medida a los límites de mi comprensión, es decir, que de ninguna manera me atrevería a traslada a otras palabras su auténtico sentido, sobre todo el de los adjetivos "*solitaria*" y "*vertical*", pero, sin embargo, su irreductible poder de sugerencia manifiesta, a mi entender, una dignificación convencida y entusiasta de la noción de estilo. Digo esto a propósito de las valoraciones negativas que del estilo del Ferlosio último se han hecho, básicamente en dos direcciones, desde quien lo acusa de querer restaurar una prosa rancia y castiza, caduca ya en el siglo XVIII (Serafín Estébanez Calderón, con

Escenas andaluzas, sería el modelo), hasta quien lo considera poco menos que un pintoresco sabio de casino ("*estratega de café*", dice Ferlosio de sí mismo) arrastrado por el sonido de su propia voz, cuando, en realidad, son contadísimas los escritores que alcanzan el alto grado de honestidad estilística y de calidad que ha acompañado a Ferlosio desde su más temprana actividad literaria. Que existen escritores formalmente inmorales, meros y mecánicos ejecutores de una prosa funcional, instrumental y de consumo, es de sobras conocido por todos, como es igualmente conocido por todos que existen, también, numerosos escritores comprometidos con el lenguaje y empeñados en ensanchar las fronteras de la tradición lingüística a la que pertenecen. Pero escritores del rigor formal, la preocupación lingüística, la perfección estilística y la calidad de logros que caracteriza a toda la obra de Ferlosio no son sino las raras excepciones que, luego, permanecen en el tiempo. Juan Goytisolo ha escrito: «Dueño a los veinte y pico de años de una escritura rica, de infinitas sugerencias y matices, había alcanzado sin dificultad aparente esa densidad expresiva» que, añadido, otros a duras penas consiguen o no logran jamás. No obstante, y a pesar de tan encendidos elogios, es el propio Ferlosio que se encarga de repetir una y otra vez, con sincero énfasis, que sus primeros libros están mal escritos y adolecen de una prosa sintácticamente pobre. Desconozco en qué momento sintió Ferlosio esa repulsa, a lo que parece definitiva, por su primera prosa, pero, en cualquier caso, fue a los nueve años de la primera edición de *El Jarama*, en Febrero de 1965, cuando, de cara al público lector, puso de manifiesto esa circunstancia con la anteposición de una *Nota a la sexta edición*. En principio, esta nota no pretende otra cosa que subsanar una omisión, y así, tras afirmar que, efectivamente, como muchas personas le han manifestado, las mejores páginas de la novela son la primera y la última, en las que describe el curso del Jarama, confiesa que tales excelentes páginas no son de su autoría, sino adaptación de un texto de Casiano de Prado sobre la geografía de la provincia de Madrid. No es menos cierto, sin embargo, que dicha nota figura, desde hace más de veinte años, en todas las ediciones de la novela, de la que, por consiguiente, forma parte inseparable e incluso, me atrevo a asegurar, parte fundamentalmente estilística. Su complejidad gramatical (treinta líneas escasas distribuidas en cuatro oraciones enunciativas) sirve de contrapunto al estilo sencillo,

escueto y conciso de la novela, de modo que, más que reparar denotivamente la confesa descortesía literaria hacia Casiano de Prado, lo que hace es afirmar connotivamente, por su propia estructura, el camino de una nueva orientación de la prosa de Ferlosio y convertirse, de hecho, por contraste, sin ninguna duda, en la mejor página de *El Jarama*. Pero lo realmente sorprendente en el caso de Ferlosio (sólo el nombre de Juan Ramón Jiménez, desde *Arias tristes* hasta *Animal de fondo*, me viene ahora a la memoria), es que haya saltado tan radicalmente de una forma de expresión "*sintácticamente pobre*" a otra de frase compleja, «como galeón con toda clase de aparejos y que navegue a velas desplegadas, para que así de un contenido con todas sus circunstancias concretas», según palabras del propio autor. La causa de este salto no se encuentra en el enfrentamiento de un seguro rigor actual con un presunto descuido anterior, sino en dos formas diferentes, e igualmente rigurosas en sí mismas, de entender la función del lenguaje y de emplear la herramienta del escritor. «El escritor no puede aceptar la distinción entre expresión bella y expresión exacta», ha escrito Adorno. Y agrega: «Si consigue decir lo que piensa, en ello hay ya belleza». La explicación, a mi juicio, enfrenta a la estética, considerada en sí misma como valor absoluto, y al pensamiento. «Quien con el pretexto de estar absorto en el tema renuncia a la pureza de la expresión, lo que hace es traicionarlo», sigue diciendo Adorno, pero, sin duda, para Ferlosio, la afirmación inversa es igualmente válida: quien, al margen del tema, se recrea en la pura belleza de la expresión también se traiciona. En consecuencia, elegir entre la belleza de la expresión y la expresión del pensamiento y preferir esto último es lo que ya hizo Ferlosio con la *Nota a la sexta edición*. Una frase de *El Jarama* como ésta: «Pasó el tren, el bufido del vapor, como millares de efes enfurecidas, seguido por el largo fragor repercutido de los hierros rodantes», con sus onomatopeyas y su ritmo acentual, sólo responde a una voluntad fónica, acústica, de recrear el lenguaje, de suplantar la realidad con artificios lingüísticos superficiales, es decir, empeñarse en una pura, y acaso huera, voluntad de forma. Es comprensible, pues, que, empañado en la expresión del pensamiento, la reacción de Ferlosio haya consistido en un giro completo en el empleo de la prosa, consciente, como he citado anteriormente, de que «un lenguaje y una intención pueden echar a perder

la más afortunada de las invenciones» o el más exacto de los razonamientos y convencido de que «sólo el asunto tiene derecho a especializar la lengua común, y [de que] toda adaptación al receptor es una perversión lingüística y un acto de desprecio, al menos objetivo, hacia ese receptor». Algo que no dista nada en absoluto de la siguiente afirmación de Adorno: «Centrar la expresión en la cosa en lugar de la comunicación es sospechoso [para el lector cómodo, engreído e hipócrita de nuestro tiempo, mientras que es una exigencia moral para el escritor]: lo específico, lo que no está acogido al esquematismo, parece una desconsideración, una señal de hosquedad, casi de desequilibrio». En consecuencia, el escritor debe atenerse a la cosa, al asunto, al pensamiento. La existencia de lenguajes especializados según las características de los receptores, los niños, las mujeres, los obreros, etc, es injusta, porque «en ninguno de ellos tiene cabida una palabra leal», y si, por tanto, en rigor, no puede existir una literatura específica para niños, para mujeres, para obreros, etc, tanto mejor, porque «no hay sino que regocijarse de que no existe alguna cuya existencia sólo es posible en la degradación». La primacía del objeto sobre el receptor (que en la narración conducía a la inmanencia) exige de Ferlosio, en pura coherencia de escritor, una prosa amplia y laberíntica, necesariamente profusa, cargada con todos los matices, para que nada quede fuera de la página y para que el objeto quede íntegro en el texto. A mí, personalmente, por una parte, me recuerda (y casi me atrevería a afirmar que en ellas, bien directamente, bien a través de traducciones minuciosas, encuentra su precedente) la complejidad gramatical y la precisión de las lenguas clásicas y, de modo muy especial, las numerosas partículas de precisión, de estructuración, de ilación, que se encuentran en la lengua griega y que los profesores de hace unos años, desacostumbrados, sin sentido moderno del ritmo semántico y de la organización interna de la frase, nos aconsejaban no traducir, como si fueran sobras o migajas de un todo lingüístico absoluto. Por otra parte, si hay algún escritor del siglo XX con el que Ferlosio guarde algún paralelismo estilístico, es Kafka sin duda (y no Faulkner, como impúneamente suele afirmarse de todo narrador que inventa un territorio), el mismo Kafka que, según Walter Benjamín, «ha roto con la prosa puramente literaria» para cultivar otra «que puede a cada momento insertarse en contextos demostrativos» y cuya eficacia reside en la

"demora", "demora" que, para Benjamín, «es el auténtico sentido de ese detallismo tan curioso, a veces tan sorprendente, del que Max Brod ha dicho que consiste en la natural perfección de Kafka y su búsqueda del camino recto» y que, al parecer, dificulta notablemente la tarea de los traductores, como asegura, por ejemplo, Isabel Hernández, autora de una versión de *El proceso*: «La traducción de cualquier obra de Kafka conlleva diversas dificultades. Una de ellas, y tal vez la más importante, es el estilo del autor, su sintaxis: [...] períodos largos e intrincados, y en ellos la ampliación y la calificación como características esenciales. Frases subordinadas llenas de partículas, cuya función no es otra que la de relativizar, enfatizar, ampliar o explicar lo que se dice. De ahí que esta sintaxis plantee problemas incluso al lector en lengua alemana». En definitiva, como en Kafka, asistimos en Ferlosio a una prosa como la que recomienda Adorno (y es la última vez que la cito): «Los textos decorosamente elaborados son como las telarañas: consistentes, concéntricos, transparentes, bien trabados y bien fijados». Por lo que, siendo la de Ferlosio una prosa indisolublemente ajustada a su objeto, resulta lamentablemente sospechoso que, desde la pobreza de una norma estándar simplificadora, la acusen de castiza, rancia y arcaizante, en primer lugar, por lo que ello significa de incompreensión, de comodidad y de reducción de toda la prosa a unos cánones fijos, a unos esquemas neutros, y, en segundo lugar, por la hipocresía, la falsedad y la escasa solidez de los principios teóricos sobre los que la acusación se fundamenta. En efecto, frente a los reproches hechos a Ferlosio, contrastan los elogios encendidos, los cantos al virtuosismo formal, el arrobamiento al que conducen algunos logros literarios, cuando algunos escritores, como Camilo José Cela, persisten a lo largo de los años en el ejercicio mimético de una prosa asentada sobre la tradición culta del siglo XVII, o cuando alguna novela, como *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos, adecua los contenidos de una narración seudomística a una prosa de época, o cuando, en fin, como fórmula de distanciamiento irónico, Enrique Tierno Galván recurre, en sus bandos municipales, a una prosa ilustrada, toda vez que, al contrario que en Ferlosio, en quien el estilo se vuelca hacia el centro del objeto, hacia el centro del texto, en estos otros autores la prosa mira hacia fuera y, si bien forma parte indisociable de la integridad del texto,

su justificación no es tanto textual como contextual. Dicho de otra forma: no puede otorgarse ninguna validez a cualquier teoría crítica que defienda la mera imitación de estilos históricos y, al mismo tiempo, rechace la invención de un estilo propio sirviéndose de todos los recursos lingüísticos que la historia de la literatura ha ido acumulando. No otra cosa es la prosa de Ferlosio: la certera, autónoma y original síntesis de las formas de expresión clásicas.

Anteriormente he citado la frase: «No hay salvación individual», última de *Campo de Martes*, con la sola pretensión de mostrar la existencia de un conflicto entre el yo narrativo y el modo de manifestarse la realidad, la evidencia de una doble percepción narrativa cruzada, pero ahora quiero centrarme justamente en lo que esa imposibilidad de salvación individual conlleva de compromiso moral con lo público y de reflexión intelectual sobre las numerosas contradicciones en las que se sustenta la injusta y progresiva inercia de lo público. El yo narrativo de Ferlosio (vale decir, el propio Ferlosio), con una extremada capacidad de análisis, intelectivamente privilegiado con la extensa lucidez que le lleva a mirar y a ver más allá, no ya de la comprensión media de la realidad por parte del común de los individuos, sino de la misma comprensión profesional y cualificada de los llamados pensadores, tiene frente a sí, como objeto, un mundo desolador, al que se refiere en términos tan desesperanzados y elocuentes como «en este mundo, en este aborrecido guardamuebles», «este mundo cada vez más demencido» o «las riberas de este triste planeta del dolor», un mundo, en fin, sumido en las más negras e irracionales de la desesperación y sin otro motor que la torpeza y el envilecimiento de su propia, desmesurada y execrable ambición. Ya en *El Jarama*, a pesar de su neutralidad objetiva, aparecía un personaje solitario, misterioso y desencantado, completamente indiferente ante la solución personal inmediata del sustento mismo, que contemplaba la realidad intensivamente desde la sabiduría de una mirada narrativa y que emitiría el tal vez único juicio moral de toda la novela, el enunciado de un principio ético universal:

«Yo jamás he creído en eso de obrar las personas con arreglo a la mera justicia. Al fin y al cabo no hay más justicia que la que uno lleva dentro [...]; y hasta los que proceden desinteresadamente, date cuenta, hasta esos, tienen siempre, aunque parezca difícil, algún motivo escondido,

de la clase que sea, para inclinarse a obrar de una manera, mejor que de la otra».

Pero sólo muchos años más tarde, después de haber dedicado su tiempo, su silencio y numerosas páginas, en su mayoría inéditas, al análisis del lenguaje («veleidades de gramático», escribe) y de alguna de sus funciones, como la narración, después de haber pergeñado quién sabe en qué medida la invención de un mundo ideal sobre el que verter su concepción de la humanidad en *(La) Historia de las guerras barcialesas*, pues «como todo el mundo sabe», se dedicó a la investigación con tal ahínco, que se dice obra en su poder un arca repleta de cuadernos manuscritos con todas sus cogitaciones, las cuales, desarrolladas durante los últimos quince años, cubren un campo bastante amplio del saber humano, desde la erótica hasta la lingüística, desde la crítica hasta la histórica de los pueblos barcialinos» escribió Juan Benet en 1982, después, en fin, de que las mismas circunstancias del presente se desmordazarán hasta tal punto de tolerar sin rejas y aspavientos las divergencias de una voz disonante, o, lo que es lo mismo, hasta el punto de permitir la participación de los ciudadanos, tanto de manera directa como oblicua, en los negocios públicos, justo entonces, la mirada de Ferlosio se ha vuelto de lleno, en sus escritos, sobre y contra la ancha irracionalidad del entorno. «Después de la verdad, nada hay tan bello como la ficción», escribió Antonio Machado, y, a lo que parece, Ferlosio ha decidido entregarse a la primera de las bellezas. Se trata, en suma, de la actitud coherente de alguien que manifiesta, como punto de partida, la evidencia de que sus

«simpatías se vuelvan ardientemente hacia el sentido público de la ciudadanía y de la libertad antigua, hacia aquel individuo a quien importaba más la belleza, el decoro y hasta el lujo de la plaza pública que la decadencia del salón de su casa».

Desde esta preocupación, sus reflexiones alcanzan a numerosos y variados asuntos, nacionales e internacionales, si bien unidos en la raíz libre de su pensamiento: el terrorismo, la cultura, la esencia de lo español, a objeción de conciencia, el ejército, la guerra de las Malvinas, Gibraltar, Reagan, Wojtyla, los desaparecidos argentinos, la conquista del espacio, el caso del Nani, al ancho de vía del ferrocarril, la huelga

general de Diciembre de 1988 o la estentórea marcha triunfal hacia 1992. Con una modestia honrosa y sincera, pero también, en ocasiones, con una indignación apocalíptica, predica, desde las páginas de los periódicos, con un rigor impecable y con el tesón de quien mantiene una ejemplar e irreductible confianza en la palabra, su homilía de ratón, bien para desenmascarar las numerosas hipocresías semánticas sobre las que se asienta la sinrazón, bien sea para desmontar los sofismas de una ética voluble, parcial y subterránea, que se acomoda al interés de los acontecimientos, bien sea, en fin, para desarticular y derribar las falaces valoraciones de la historia que, como agua bendita absolutoria de toda ruindad humana original, pretenden justificar el horror de tantos desafueros. Pese a su rigor, no obstante, estos procesos de derrumbamientos presentan métodos imprevisibles, subjetivos, diversos en su unidad y ajustados a su objeto. Probablemente sean fáciles de rastrear los caminos externos que conducen, por acumulación, al pensamiento de Ferlosio. La presencia constante de determinadas lecturas y de algunos autores es un recurso a la vista. El análisis de los comportamientos lingüísticos es un procedimiento habitual y de apoyo, no siempre secundario. La sabiduría popular o seudopopular se manifiesta en sentencias. La literatura presta de vez en cuando sus resultados y permite que se esgriman como argumentos algunas de sus manifestaciones, desde las coplas de arte mayor de Juan de Mena hasta las muy inspiradas coplas centrales de Jorge Manrique. Un conocimiento propio, personal, de la historia, su ascunción, su valoración razonada y la tajante toma de partido justifican muchas opiniones: «Beltranejo fui siempre, beltranejo sigo y beltrajeno moriré», escribe Ferlosio, «porque Doña Isabel y Don Fernando empezaron a labrar la destrucción de España, que habría de consumir su nieto a golpes de quijada».

El deporte, como mentira y como *"kikirikí autoafirmativo"*, sirve de contrapunto a la consideración de varias actitudes: pedagógicas, narrativas, políticas o espaciales. Y así podría seguirse el rastro de los numerosos hilos que tejen la trama del pensamiento de Ferlosio. Ahora bien, sobre todas estas cosas, más o menos adjetivas y metodológicas, destaca una fe previa, un fijo convencimiento: la concepción de un mundo gobernado por la razón, con una humanidad tocada por el poder de la palabra, un mundo, en efecto, que, en su vertiente ideal de ficción, se

halla situado en torno a las orillas del río Barcial y, en su versión histórica, se encuentra en la antigüedad clásica griega: «Preferiría con mucho ser ciudadano de una Atenas débil antes que súbdito del Imperio Otomano más fuerte», ha escrito Ferlosio. De ahí que el mundo, no tanto ya en su pura expresión literaria, a la que me he referido antes, o en la manifestación mítica de su pensamiento, de la que *El testimonio de Yarfoz* es deudor, sino en su propia esencia y en su propio sentido de lo humano, esté constantemente detrás de las palabras de Ferlosio, ya sea en las similitudes que alguna vez lo acercan a nuestro presente, ya sea, más comúnmente, en sus acentuadas y ejemplares divergencias. Pero, para tristeza de los hombres, en la expresión de esa misma preferencia que opone una Atenas débil a un Imperio Otomano fuerte, es decir, en la aplicación a la estancia del hombre sobre la tierra de la antonimia débil y fuerte, subyace el gran motor de la historia, el sangriento acontecer del hombre, la insoslayable tragedia de la humanidad.

La historia, para Ferlosio, es «la historia de la dominación» (no hace falta exponer su pensamiento sobre la conquista de América: «América jamás entró en la historia; América fue entrada por la historia -entrada a sangre y fuego, a saco y a degüello, que es la única forma de entrar que se le ha visto siempre a la historia universal-, metida en la historia a viva fuerza de armas, cuando no totalmente destruída») y, por consiguiente, lo que se encuentra siempre en sus cimientos es violencia colectiva, homicidio múltiple, guerra.

La razón, o sea, la palabra, sólo media entre dos actos de violencia, entre dos guerras, porque la violencia es tan esencial al hombre como la palabra. «La violencia es el basamento fundante y sustentante del derecho mismo, y [...] todo derecho es siempre, por tanto, derecho a la violencia». Hasta tal punto, para Ferlosio, el hombre se define por el lenguaje y por la violencia que bastará comparar la definición del "*verbo*", transcrita anteriormente, con la siguiente definición de "*guerra*":

«La guerra es no sólo filogenéticamente, sino también ontogenéticamente -como lo prueba sin más su indestronable primer puesto entre los ítem de la juguetería infantil- el juego más antiguo del mundo, arquetipo a la vez que *denotatum* necesario del virtual simulacro de todos los demás».

En consecuencia, que la obra del Ferlosio más reciente, lo mismo

la de ficción que la de pensamiento, se centre esencialmente en este encadenamiento sucesivo de la palabra y la violencia es la solución exigida por su razón narrativa, y así, mientras el ejército, la OTAN, las Malvinas, Gibraltar, la conquista de las Américas son la experiencia de la razón, así *El escudo de Jotán* o *El testimonio de Yarfoz* son la expresión original de ese doble componente de la humanidad. A este propósito, quiero citar dos párrafos coincidentes, uno de *Tres jornadas de reflexión sobre la OTAN*, otro de *El testamento de Yarfoz*, con la esperanza de que su sentido no se agote en la simple coincidencia. Dice el primero:

«En ese instante el actual proceso acelerado de regresión antropológica habrá avanzado hasta un punto tan arcaico que a quien pregunte refiriéndose a Oriente y Occidente: "¿Y por qué pelean esos dos?", se le contestará irritadamente, como a quien hace una pregunta idiota: "Pues ¿y por qué quiere usted que se peleen? ¡Porque son enemigos!". Dice el segundo: "Un joven oficial replicó: "¿Punitiva? ¿Pues qué nos han hecho?" ¿Que qué nos han hecho? -le replicó otro viejo general, que además era el padre del muchacho- ¿Que qué nos han hecho, pregunta el guerrero? ¿Ser nuestro enemigo! ¡Eso es lo que nos han hecho!" Ante tan desolador panorama, quiero concluir este capítulo con una terrible afirmación: "Que el dolor jamás dejará de ocupar el primer puesto en la mala conciencia universal. Todas las trampas, todas las rebeliones, todos los cinismos, todas las hipocresías, todas las neurosis, todos los disimulos, todas las supersticiones, todos los dogmatismos, todos los rencores, se originan en esta universal mala conciencia y en el denodado empeño de rehuir el trance de mirar cara a cara el espantoso rostro del dolor».

Tales las palabras de Ferlosio. A la vista de los diferentes elementos que integran y caracterizan la obra y el pensamiento de Ferlosio y ante la sugestiva tentación del recuento de dualidades (ficción y pensamiento, narración y ensayo, humanidad y naturaleza, palabra y violencia, ajo y cebolla, *genitum* y *factum*, etc.), no sería en modo alguno laborioso ni difícil, antes al contrario, entretenerse en la construcción de cuadros y esquemas perfectos y divertirse con una más o menos ingeniosa disposición de simetrías. Sin embargo, si bien sería recomendable la relectura de Ferlosio a partir de algunas de las directrices apuntadas, no creo que ensanchara los límites de la comprensión el mero enfrentamiento estructural de los dos escenarios básicos de *El Jarama*, el análisis de sus personajes sobre la base de su procedencia urbana o rural, la oposición de las diferentes actitudes de Nébride y de Sorfos ante el poder, la palinodia de *Campo de Marte* contra la exposición, sino que consistiría

en la tarea inútil y mecánica, en la erudición paciente y baldía de ver en qué medida se ajusta cada libro al cuadro general que con su existencia ha ayudado a configurar. Entregarse de lleno a otras cacerías y perderse en un laberinto de conexiones superficiales, semejanzas equidistantes y coincidencias llamativas, sería, además de caprichoso e ineficaz, doblemente inútil, en primer lugar, porque, como escribió Nietzsche, «el andar buscando parecidos y similitudes es característico de los ojos débiles» y, en segundo lugar, porque, como ha escrito el propio Ferlosio,

«cualquier cosa, por lo demás, a poco compleja que sea, se presta siempre al hallazgo de un sinfín de correlaciones observables, pero muy pocas tienen otra existencia que la del puro nexa constatado».

Voy a prescindir, por tanto, de la comprobación sistemática de los cuadros y de la ajustada aplicación de los esquemas y me limitaré a anotar un par de últimas, y estrictamente subjetivas, impresiones de lectura. Todas las épocas y todos los movimientos literarios, desde la edad media y el renacimiento hasta la más reciente poesía novísima y postnovísima, han contado entre sus características propias y diferenciales con una peculiar visión, absorción, adaptación y apropiación del mundo clásico grecolatino, como si fuera referente necesario o fundamento esencial sobre el que levantar una literatura nueva, pero, sin duda, pocas veces, por no decir ninguna, me he encontrado tan cómodamente instalado y tan profundamente sumergido en la esencia del clasicismo antiguo como leyendo o releiendo *El testimonio de Yarfoz*. Las distancias corrientes estéticas o de pensamiento han traído hacia su presente alguna singularidad atractiva de los clásicos, la mitología, el paganismo, la exaltación gozosa del vivir, la preceptiva, la perfección formal, etc, pero nadie como Ferlosio nos ha ofrecido la versión de un clasicismo tan complejo y perfecto: autónomo, depurado, esencializado, íntegro. Por ello, lo mismo que son inagotables *Los nueve libros de la historia*, de Heródoto, *La historia de la guerra del Peloponeso*, de Tucídides, la *Historia* o los *Anales*, de Tácito, y *Absurbe condita*, de Tito Livio, del mismo modo resulta inagotable *El testimonio de Yarfoz*, como seguramente resultaría inagotable, incluso para el propio Ferlosio (lo que ya sería una forma de clasicismo, en su fragmentariedad), *(La) Historia de las guerras barcia-leas*, cuyo regreso a los orígenes significa una reconciliación con el

género narrativo, pues, efectivamente, como señala Ricardo Senabre con acierto, «en el caso del relato de ficción, el modelo más inmediato es, sin duda, el discurso histórico, que ofrece narración, descripciones, retratos, diálogos, arengas, mensajes, reflexiones y, en general, todos los elementos que la novela incluirá entre sus componentes. Ni cronológica ni estructuralmente puede sostenerse que la novela brote de la epopeya. Su punto de partida es la historia, y si a veces se advierten en la novela rasgos épicos es porque ya en la historia existían también». Por otra parte, igualmente desde mis sensaciones de lector, no he podido prescindir de algunas tentaciones ni alejarlas. Ferlosio distingue entre el lector de poesía lírica y el lector de poesía épica o de relatos atendiendo a la actitud con que se enfrenta cada uno al texto, de tal manera que el lector de poesía lírica se caracterizaría por la **subrogación**, es decir, por ser un usuario de la poesía que suplanta al yo poético con el propio yo personal, mientras que el lector de poesía épica o de relatos se caracterizaría por la **participación** en lo narrado, es decir, por ser una especie de compañero de viaje del narrador, al que se arrima como espectador privilegiado y que lo sitúa favorablemente ante el escenario de los acontecimientos. Pues bien, yo pienso que una de las prerrogativas del lector de relatos, en las que se funda el placer literario, consiste precisamente en ejercitar los instrumentos de la memoria para, con fragmentos discontinuos de la experiencia personal, componer los parajes de la acción y dar forma reconocible ideal a los personajes. Yo he imaginado los paisajes del Barcial y he entrevisto a sus héroes. La idea que de ellos tengo es tan viva y precisa como la de los viajes de Eneas, las aventuras de don Quijote o las vicisitudes de K. Sin embargo, no sé si por poseer algún conocimiento viciado de historia de la literatura o, al contrario, por leer con esa inocencia infantil que, sin distinguir entre autor y narrador, no advierte en el yo narrativo un mecanismo lingüístico de la verosimilitud sino un auténtico dispositivo de la verdad, lo cierto es que no he podido dejar de percibir en *El testimonio de Yarfoz* una especie de autobiografía moral, como si la huida del príncipe Nébride hacia su propia negación fuera el reflejo narrativo del silencio de Ferlosio (entendiendo silencio como sustracción a la celebridad), como si huida y silencio fueran la cara y la cruz de una misma moneda. Las similitudes, en efecto, se me han antojado abundantes y, para ponerlas de manifiesto, bastaría enlazar

libros de la historia, de Heródoto, *La historia de la guerra del Peloponeso*, de Tucídides, la *Historia* o los *Anales*, de Tácito, y *Ab urbe condita*, de Tito Livio, del mismo modo resulta inagotable *El testimonio de Yarfoz*, como seguramente resultaría inagotable, incluso para el propio Ferlosio (lo que ya sería una forma de clasicismo, en su fragmentariedad), (*La Historia de las guerras barciales*, cuyo regreso a los orígenes significa una reconciliación con el género narrativo, pues, efectivamente, como señala Ricardo Senabre con acierto, «en el caso del relato de ficción, el modelo más inmediato es, sin duda, el discurso histórico, que ofrece narración, descripciones, retratos, diálogos, arengas, mensajes, reflexiones y, en general, todos los elementos que la novela incluirá entre sus componentes. Ni cronológica ni estructuralmente puede sostenerse que la novela brote de la epopeya. Su punto de partida es la historia, y si a veces se advierten en la novela rasgos épicos es porque ya en la historia existían también». Por otra parte, igualmente desde mis sensaciones de lector, no he podido prescindir de algunas tentaciones ni alejarlas. Ferlosio distingue entre el lector de poesía lírica y el lector de poesía épica o de relatos atendiendo a la actitud con que se enfrenta cada uno al texto, de tal manera que el lector de poesía lírica se caracterizaría por la *subrogación*, es decir, por ser un usuario de la poesía que suplanta al yo poético con el propio yo personal, mientras que el lector de poesía épica o de relatos se caracterizaría por la *participación* en lo narrado, es decir, por ser una especie de compañero de viaje del narrador, al que se arrima como espectador privilegiado y que lo sitúa favorablemente ante el escenario de los acontecimientos. Pues bien, yo pienso que una de las prerrogativas del lector de relatos, en las que se funda el placer literario, consiste precisamente en ejercitar los instrumentos de la memoria para, con fragmentos discontinuos de la experiencia personal, componer los parajes de la acción y dar forma reconocible ideal a los personajes. Yo he imaginado los paisajes del Barcial y he entrevisto a sus héroes. La idea que de ellos tengo es tan viva y precisa como la de los viajes de Eneas, las aventuras de don Quijote o las vicisitudes de K. Sin embargo, no sé si por poseer algún conocimiento viciado de historia de la literatura o, al contrario, por leer con esa inocencia infantil que, sin distinguir entre autor y narrador, no advierte en el yo narrativo un mecanismo lingüístico

de la verosimilitud sino un auténtico dispositivo de la verdad, lo cierto es que no he podido dejar de percibir en *El testimonio de Yarfoz* una especie de autobiografía moral, como si la huida del príncipe Nébride hacia su propia negación fuera el reflejo narrativo del silencio de Ferlosio (entendiendo silencio como sustracción a la celebridad), como si huida y silencio fueran la cara y la cruz de una misma moneda. Las similitudes, en efecto, se me han antojado abundantes y, para ponerlas de manifiesto, bastaría enlazar términos equivalentes en dos actitudes personales y en dos planos paralelos: Nébride y la naturaleza, por una parte, y Ferlosio y el lenguaje, por otra. El puente sobre el río Barcial, la desecación del almarjal, la rueda hidráulica, la rampa de Susubruz, la Necrópolis y el lujo superfluo y artificial (o sea, *factum*) de la puerta de Groma Feceria suponen a la naturaleza, en su adecuación a las necesidades de la humanidad, lo mismo que en el plano del lenguaje suponen la trayectoria y las reflexiones de Ferlosio. Extrapolar algunas afirmaciones, enunciados de actitudes, como que Nébride «no soportaba sobrevivir a la destrucción de la vida en el propio lugar de sus ruinas» o que «no esperase reemplazar las obras de antaño, que pertenecían a la vida» (recuérdese la frase «la alacena en que guardo mis papeles huele ya demasiado a sepultura» y recuérdese el destino último de Nébride en el Cuerpo de Necrógrafos, es decir, en el territorio de la muerte), no encontraría mayores obstáculos. Sin embargo, no quiero decir, de ninguna de las maneras, que nos hallemos ante una serie de símbolos narrativos que encuentran su referente, y, en consecuencia, su explicación y su justificación, en el plano de la realidad (ello sería bucear en lo escondido, lo que siempre conlleva peligros de naufragio o descalabro), sino que me limito a sentir que ambos caminos, el de Nébride como príncipe y el de Ferlosio como escritor, responden, mutatis mutandis, al vigor indicativo de un pensamiento único, de una conciencia firme, de una razón moral narrativa. Como quiera que sea, en fin, lo cierto es que resultaría una verdadera lástima, tanto para la literatura en general, como, sobre todo, para nosotros muy particularmente, que, en un paralelismo último y baldío, de inútil y estéril simetría, al igual que Cervantes no llegó a terminar nunca *Las semanas del jardín* que había anunciado (no será ocioso reseñar que, la primera vez que leí *El testimonio de Yarfoz*, su comienzo: «Mi pueblo los Grágidos, mi ciudad Escescésina de Esteverna, mi padre

Vigriscidio, mi nacimiento siendo príncipe Arriasco, mi nombre Yarfoz...» me trasladó a un capítulo de la primera parte de *El Quijote*: «Mi nombre es Cardenio; mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía; mi linaje, noble; mis padres, ricos; mi desventura, tanta...»), Rafael Sánchez Ferlosio, que sí ha escrito luego, a su manera, el libro de Cervantes, dejara en algún arca, en el olvido o en el limbo del silencio, por los motivos que fuere, sus inspiradas invenciones o sus minuciosas investigaciones en torno a la historia de las guerras barcialsas.

A la memoria de
JUAN EDUARDO Plasencia, marzo de 1989
Gonzalo Hidalgo Bayal

LA EDUCACION DE LA MUJER ESPAÑOLA EN EL ROMANTICISMO

Al desintegrarse las estructuras sociales del antiguo Régimen, con sus fuertes vínculos comunitarios y sus relaciones de reciprocidad, la familia nuclear moderna se fue constituyendo como un espacio claramente delimitado y diferenciado de la comunidad. Los valores también cuando se hizo precisa una "protección" de la esfera afectiva y la salvaguarda de los valores morales frente a los valores materialistas, que entrañaba el capitalismo. En este momento el firme estrechamiento de los lazos familiares, "domestic in the house" (1), es decir, el "hogar doméstico", se convirtió en la paz de la familia, aislándose de los conflictos políticos, sociales y económicos de la historia. Desde ese momento, hasta el siglo XIX, la mujer quedó identificada "la feminidad exclusiva" (2), con los asuntos domésticos, propiamente "femeninos", quedando la existencia de la mujer reducida a "hogar y familia", al bienestar espiritual y físico de la familia.

Sin embargo, el programa liberal de la Ilustración se ocupó de su sujeto individual como elemento fundamental de la sociedad.