Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: La loba y su piel : Sánchez Ferlosio taxidermista y vidente
Autor: Güntert, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840928

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA LOBA Y SU PIEL: SÁNCHEZ FERLOSIO TAXIDERMISTA Y VIDENTE

Georges GÜNTERT
Universität Zürich

1. PRELIMINARES

Escritor guadiana, Rafael Sánchez Ferlosio suele hundirse en largos silencios cada vez que ha deleitado a sus lectores con una obra importante. Cuanto más duran sus períodos de gestación, tanto más frescas y fecundas resultan sus propuestas, desde *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), libro juvenil, en el que inauguró su «nueva y multiverde sabiduría», hasta las filosóficas peregrinaciones del príncipe Nébride, narradas en *El testimonio de Yarfoz* (1986)[1]. A despecho del cambio de género —allí fábula semipicaresca, aquí testimonio ficticio o novela— , es posible descubrir un cierto número de afinidades entre las aventuras del niño que llega a ser disecador de pieles (metáfora, ésta, del aprendizaje literario) y las peripecias del príncipe pacifista, quien, tras haberse dedicado a la desecación de terrenos, renuncia al boato del trono y a los trofeos de la guerra para seguir su camino, hasta terminar sus días en una necrópolis, donde le place meditar religiosamente sobre «la idea originaria» de esta noble, aunque algo decaída institución[2]. (El poeta Hugo Fóscolo mucho hubiera apreciado esta comparación entre el mundo sepulcral, dotado de sacralidad, y el «lugar» de las artes, situado en el umbral entre la realidad histórica y el mito, si bien la experiencia de los *Sepolcri* fue concebida en otras circunstancias y se propuso —en parte— otros fines).

Basten estas alusiones para dejar sentado que nuestro autor, aun cuando aparente ocuparse de fenómenos sociales —como ocurre en los capítulos madrileños de *Alfanhuí*, en los encuentros de Nébride con las diferen-

tes civilizaciones y, por supuesto, en *El Jarama* (1956)—no deja nunca fuera de su campo visual *la dimensión mítica*. Es norte de su búsqueda la conciencia de que el estudio de la realidad humana resultaría fragmentario de no tenerse en cuenta tanto los fundamentos biológicos que permiten su existencia como las creencias míticas que le sirven de orientación. Bien sabe Sánchez Ferlosio que la sociedad moderna, cada vez más urbana, tiende a despreocuparse de esta complejidad de relaciones y que la crisis ecológica de nuestros días es la consecuencia fatal de este olvido.

En la Europa de los años cincuenta, cuando nuestro autor daba sus primeros pasos en las letras, estas conexiones no se dejaban sentir aún con la misma urgencia. Dominaba la cuestión social, cuyo impacto marcó los programas literarios de la época, propensos al neorrealismo y al compromiso, social o existencial. En la España franquista quizás hubiera ocurrido lo mismo con mayor libertad de expresión, pero el régimen no toleró que se afirmara una literatura abiertamente crítica. El enfoque adoptado por Sánchez Ferlosio fue distinto, más meditado y cauto, aunque no indiferente hacia los problemas de la sociedad. Se nos aparece hoy como un enfoque *global* en la medida en que la sociedad (española) fue efectivamente observada en sus estructuras económicas y políticas (y Dios sabe el trabajo que eso le debió costar, con la censura al acecho), a la vez que fue contemplada antropológicamente, en su relación con los fundamentos de la vida y con sus propios «dioses», presentes y ocultos, falsos y verdaderos[3].

Un primer ejemplo podrá mostrar esa riqueza de perspectivas. El cuento *Dientes, pólvora, febrero* (1956), escrito inmediatamente después de *El Jarama* (de modo que podrá servir de clave de lectura para la novela), se nos presenta como una reflexión aguda sobre los orígenes del mal: la lucha por la vida. Emblema de la agresividad natural es una loba, que, según afirman sus perseguidores, «mata por matar»[4]. Sin embargo, el mismo principio de agresividad determina la vida social de los cazadores, elogiados propiamente por su voluntad de matar, galardón del macho («¿te ha dado gusto?»), y premiados por las autoridades en nombre del progreso, ya que, como predica el alcalde,«el lobo había que combatirlo sin dejarle ni un día de descanso, [...] si no el ganado jamás podría prosperar»[5]. El cuento extrae su sentido de una preocupante analogía entre la bestia cazada y la bestialidad de quienes la cazan, y al tener conocimiento de que la loba moribunda «estaba criando», el lector no puede dejar de simpatizar un poco con la víctima. Frente a esta lúgubre parábola de la *vida*, la función del *arte* se identifica en la transformación del animal por parte del yegüero, otro «disecador» (y como tal *figu-*

ra del enunciador). Este «técnico» de la tribu —el único que no ejerce la violencia— prepara la piel de la loba y la expone «mediante una armadura de cañas en cruz», de modo que semeja «una cometa»[6]. El gesto entraña un significado de advertencia y de conmemoración, frente a la comunidad de los pastores y frente a los transeúntes. Al lector se le despide dándole la posibilidad de identificarse con quienes contemplan la piel «desde el camino, colgada de la rama de una encina, no lejos del chozo, donde a ratos el aire la mecía y la hacía girar lentamente»[7]. Encontramos en este relato no sólo un intento de crítica social (obsérvese, por ejemplo, la relación entre hombres y mujeres, la exaltación del matador y la sanción positiva de su acto por las autoridades, que aprovechan la oportunidad para proclamar su ideología represiva) sino también una meditación sobre los fundamentos de la vida y sobre nuestra relación con la naturaleza brava, simbolizada por esa diosa moribunda que es la loba. Su muerte sirve a los enemigos para ensalzar otros dioses, los de la civilización, del progreso y del ideal de orden y paz, los mismos en cuyo nombre se han cometido tantas atrocidades.

En este acopio de perspectivas consiste uno de los méritos más notables de la obra de Sánchez Ferlosio. Quien le haya seguido desde sus comienzos, le aprecia como escritor exigente, intenso y fiel a sí mismo; lo cual no excluye que haya habido, de un libro a otro, algún cambio de orientación o de estilo. Con todo, es notable la constancia de sus intereses y de sus postulados, que tienen algo de visionario, por la época en que han sido concebidos. Atento a los factores que condicionan el vivir *cotidiano* de una sociedad cada vez más desarraigada, no desatiende Sánchez Ferlosio las múltiples implicaciones del sistema *sociopolítico*, que tiene origen *histórico*; ni olvida reflexionar sobre esa ulterior dimensión representada por la *vida misma*, la del medio ambiente que nos rodea. Naturaleza o mito, historia y vida social son éstos los *universos de discurso* en los que se inscriben las peripecias de sus obras, cuyo mensaje se decanta en la abundante producción de ensayos que documentan la más reciente evolución ideológica del autor[8].

2.1. EL JARAMA: SUS ASPECTOS SOCIAL, HISTÓRICO Y MÍTICO

Dentro de esta óptica sorprende que *El Jarama* (1956) —el libro con que se consagró como gran novelista— haya sido calificado, durante muchos años, de «novela (meramente) social». Aun cuando sea evidente

que los criterios de los primeros lectores distaban mucho de los de hoy, pienso que una cuidadosa lectura de la novela debería haber revelado, ya entonces, la complejidad de la escritura y la presencia de varios discursos en ella. Lo cierto es que el malentendido se produjo: considerada mitad encuesta sociolingüística y mitad estudio «behaviorista», la novela fue apreciada como un experimento novedoso por el empleo de nuevas técnicas narrativas, pero —con excepciones— fue mal comprendida[9]. Gustaba entonces la idea del «autor-reportero» que antes de tomar la pluma se valía de recursos tecnológicamente avanzados, tales como la cinta magnetofónica y la cámara tomavistas. Ello contribuyó a dar pie al lugar común de que el lector se encontraba ante un ejemplo de literatura orientada hacia el ideal del objetivismo impasible, casi científico, una vez que el papel del autor se limitaba a seleccionar y coordinar los materiales recogidos de la observación exacta de lo real.

Los críticos atentos a la específica configuración textual de *El Jarama* se apresuraron a corregir esta impresión distorsionada, precisando que no era verdad que «el autor estuviese ausente», pues su voz se dejaba oír en las descripciones líricas y «mágicas» (Riley, Villanueva); que la novela —a pesar de su objetividad— era una obra de invención, tendente a «simular el reportaje» (Risco); que cabía fijarse en la copresencia de dos dimensiones, «concreta» y «mágica» (Carrero Eras) y distinguir tres niveles de lectura, «lingüístico», «social» y «mágico» (Villanueva) o bien, «objetivo-documental» (con respecto a los jóvenes madrileños), «filosófico», en el sentido de que transmitía algo de la sabiduría tradicional de los aldeanos, y «simbólico-mítico» (Aranguren)[10]. Dichos críticos reconocían la presencia de un evidente interés *social* en esta obra. Algunos incluso apuntaban a las frecuentes alusiones *históricas* acerca de la guerra (la batalla del Jarama) y de las diferentes actitudes adoptadas por las dos generaciones, jóvenes y maduros, ante la delicada temática[11]. Estaba claro que la novela insistía en el contraste entre los jóvenes madrileños, distraídos por lo *cotidiano* y caracterizados por su modo de conversar insustancial, y los aldeanos viejos, más conscientes, por disponer de otra experiencia de la vida y por permanecer arraigados en la cultura tradicional. Tampoco cabía duda sobre el tono polémico con que quedaba enfocada la relación con las autoridades (Mely y el guardia, o bien los interrogatorios del juez): sin ser partidista, la novela era cautamente crítica respecto del orden vigente. Pero estos mismos intérpretes tenían cierta dificultad al querer definir lo que hoy llamamos el *discurso mítico*. Ponían de relieve el lenguaje lírico, simbólico o mágico de las descripciones, atribuyendo éstas a «intervenciones subjetivas

del autor» (Riley, Villanueva). De este modo, había que distinguir entre un nivel realista, objetivo, documental, y otro, propiamente«poético».

«La técnica objetiva, siendo la dominante, no es exclusiva» —escribe un crítico de los años setenta— , «y frecuentemente invade el relato una prosa poética, brillante, de sentimiento vivo de la naturaleza que no puede proceder sino del punto de vista del autor, de ese Sánchez Ferlosio que tanta habilidad lingüística había demostrado en su otro libro, puramente imaginativo, *Industrias y andanzas de Alfanhuí.*»[12].

Hoy sabemos que la pregunta del subjetivismo de la obra literaria debe ser formulada en otros términos. Hablamos del *autor* al referirnos a la fase de elaboración de la obra; pero considerada como texto, ésta no reserva lugar alguno a su creador, quien «está» en todo y en ninguna parte. Aun cuando surgiera en ella un personaje llamado Sánchez Ferlosio —o Rafael Soriano Fernández, como de hecho se llama uno de los testigos en *El Jarama*—, la coincidencia onomástica (señal, es cierto, de un sutil juego de ironía) no justificaría la lectura autobiográfica, tanto más desorientadora en cuanto que supone un procedimiento referencial, antiliterario por definición. Lo que sí puede quedar configurado en una obra son las diferentes posibilidades de lecturas y la función interpretativa del lector-enunciatario, cuya intervención en la comunicación textual es imprescindible[13]. La estrategia de descubrir los significados suele estar inscrita en el texto. Por consiguiente, hay personajes y situaciones de especial interés que, además de entrañar una primera significación literal dentro del enunciado, llegan a *configurar* los mismos principios de construcción textual.

2.2. LUCIO Y MAURICIO

A esta clase de personajes pertenecen el viejo Lucio y el ventero Mauricio, cuyas intervenciones abren y concluyen el diálogo[14]. Es evidente que el nombre de Lucio —y el de Lucita— derivan de «luz», lo que relaciona estos dos personajes con la dimensión mítica (sol-tierra, luna-agua)[15]. Lucita es —según se vea— la víctima inocente de un «accidente fortuito» o el chivo expiatorio de un ritual «religioso», susceptible de reconciliar los hombres con los dioses. Lo que implica, claro está, una interpretación mítica del protagonista de la novela, el río Jarama.

Lucio es un sabio, por haber sufrido mucho, y a través de toda la obra da muestras de extraordinaria lucidez. A diferencia del barbero, su

pendant sentimental (el hombre de «los zapatos blancos», otro traumatizado por la vida), él es un contemplativo[16]. Víctima de la guerra civil, en que combatió del lado de los vencidos, se ha retirado de la vida activa y no es ya más que memoria. Su principal entretenimiento consiste en «mirar hacia fuera» desde su sitio en el merendero, y así, en esta beatífica actitud, pasa el día, no sin intervenir de vez en cuando en la charla de los parroquianos. La función primordial de este personaje es la de *mirar*, y su mirada contribuye a *organizar el espacio de la obra*. Desde la primera página (si prescindimos de la introducción geográfica, que contrapone el discurso novelesco al discurso científico), el espacio queda articulado en *perspectividad* (desde el interior de la venta, a través del recuadro de la puerta, hacia el exterior), *lateralidad* (a mano derecha, el respaldo de la silla de Lucio y, a la izquierda, el mostrador), *horizontalidad* (esta y la otra orilla del río, el lado de acá y el de más allá) y *verticalidad* (sol - tierra, luna - agua)[17].

> «Siempre estaba sentado de la misma manera: su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara contra la puerta, *hacia la luz*. El mostrador corría *a su izquierda*, paralelo a su mirada. Colocaba la silla de lado, de modo que el respaldo de ésta le sostribase el brazo *derecho*, mientras ponía el izquierdo sobre el mostrador. Así que se encajaba como en una hornacina, parapetando su cuerpo *por tres lados*; y por el cuarto quería tener luz. Por el frente quería tener abierto el camino de la cara y no soportaba que la cortina le cortase la vista hacia afuera de la puerta.» (p. 9).

Gracias a la perspectiva de Lucio, orientada hacia la luz, se establece la comunicación entre el mundo interior y exterior, donde comienzan a aparecer los excursionistas del domingo y se nos muestra, más allá de la ribera, el paisaje castellano, con sus colinas peladas y sus pobres siluetas (una tapia, la fábrica en ruinas, recuerdo, acaso, de la batalla del Jarama, y unas pocas casas), formas, éstas, susceptibles de cambiar de color bajo la canícula. Es pues la actitud contemplativa de Lucio la que nos hace participar de las diferentes esferas que constituyen la novela, civilizada y natural, social y mítica, mientras que su memoria abre perspectivas sobre el pasado. Justina, la hija del ventero, le compara con un «fakir de la India» (uno de esos hombres «que se mantienen del aire»), signo evidente de su diversidad y de su sabiduría (363). El propio lugar de sus meditaciones, el merendero, situado cerca del puente del ferrocarril, en el kilómetro dieciséis de la carretera de Madrid, a la orilla del río, representa un *cruce* entre la civilización y la naturaleza. Es el punto donde la ciudad y el campo se dan la cita y donde Lucio, el «vidente», conversa con Mauricio.

Mauricio es *figura* de otro discurso. Hombre casado, con problemas de familia y de negocios, es un personaje activo, relacionado con el mundo social e incluso con los lados más materiales de éste. Corpulento, de cierta pesadez, parece la imagen misma de la gravedad terrena («El ventero tenía los antebrazos peludos contra el mostrador, y todo el peso del torso sobre ellos»). El es quien, al oír pasar el tren, introduce la noción del tiempo, el del reloj y el de la *realidad,* mientras Lucio evoca (¡tres veces!) el río, y, con ello, la temática *mítica*. La actitud de Mauricio, que observa con gusto las improntas de la madera/materia sobre su propia carne, hace pensar en el *realismo mimético*, que no es sino un discurso entre otros en esta obra. Y, desde luego, no el principal, puesto que está subordinado al discurso de Lucio. «Ya lo veo que a mi padre lo tiene *avasallado* », dice la hija del ventero a Lucio (363).

Mauricio y Lucio, materia y luz; realidad observada de cerca y apertura hacia el mito. Compárese la diferencia con que reaccionan Lucio y el hombre de los zapatos blancos, por un lado, y Mauricio y el carnicero, por otro, a la súbita aparición de una rueda de buitres, que describen sus círculos mientras otean una carroña. Los «realistas» no quieren mirarlos siquiera, considerándolos unos «bichos asquerosos». El barbero, en cambio, parece fascinado; y Lucio comenta, con serenidad irónica, que la diversidad entre los hombres y estos animales es poca, ya que ambos consumimos carne: «Nosotros la comemos dos días antes y ellos la comen dos días después»(47). Más que un chiste, es una de esas sentencias filosóficas que hacen de Lucio el portavoz principal, aunque no único, del mensaje de esta obra, donde tanto se habla, concreta y metafóricamente, de comida y de muerte[18].

2.3. LA INSTANCIA NARRANTE

Pero otra instancia interviene en la primera descripción que vamos a analizar: el narrador anónimo, que evoca la atmósfera dentro de la cual se mueven los personajes. Su lenguaje es intensamente metafórico, tiende a la animación de los objetos y a la metamorfosis de la realidad. Bien mirado, el verdadero actor de estas transformaciones no es él sino *la luz del sol,* gracias a la cual nacen y se modifican las formas. El narrador «poético» no hace sino comprobar los efectos del acontecer cósmico. Su punto de vista puede variar y se eleva con frecuencia hacia lo alto, adoptando una perspectiva aérea, celeste. Fijémonos ahora en esta primera

descripción y especialmente en la manera en que el narrador introduce a Mauricio y a Lucio:

> «Los almanaques enseñaban sus estridentes colores. El reverbero que venía del suelo, de la mancha de sol, se difundía por la sombra y la volvía brillante e iluminada, como la claridad de las cantinas. Refulgió en los estantes el vidrio vanidoso de las blancas botellas de cazalla y de anís, que ponían en exhibición sus cuadraditos, como piedras preciosas, sus cuerpos de tortugas trasparentes. // Macas, muescas, nudos, asperezas, huellas de vasos, se dibujaban en el fregado y refregado mostrador de madera. *Mauricio* se entretenía en arrancar una amarilla hebra de estropajo, que había quedado prendida en uno de los clavos. En las rendijas entre tabla y tabla había jabón y mugre. Las vetas más resistentes al desgaste sobresalían de la *madera*, cuya *superficie ondulada* se quedaba grabada en los antebrazos de *Mauricio*. Luego él se divertía mirándose el dibujo y se rascaba con fruición sobre la piel enrojecida. // *Lucio* se andaba en la nariz. Veía, en el cuadro de la puerta, tierra tostada y olivar, y las casas del pueblo a un kilómetro; la ruina sobresaliente de la fábrica vieja. Y al otro lado, las *tierras onduladas* hasta el mismo horizonte, velado de una franja sucia y baja, como de bruma, o polvo y tamo de las eras. De ahí para arriba, el cielo liso, impávido, como un acero de coraza, *sin una sola perturbación*.» (p. 10).

Llama la atención, por de pronto, la analogía entre la *superficie ondulada* de la madera/materia del mostrador y el aspecto no menos accidentado de las *tierras onduladas*, señal de que media una relación de *afinidad* entre los dos espacios, interior y exterior. En ambos cabe una gran variedad de formas, de líneas, de vida. Y, al quedar grabadas en la piel de Mauricio, podemos asociar las primeras a los «accidentes» de la realidad humana, que acaban asemejándose a la «accidentada dispersión» del mundo natural. He aquí la descripción de ésta:

> «Tierras altas, cortadas sobre el Jarama en bruscos terraplenes, que formaban quebradas, terrazas, hendiduras, desmoronamientos, cúmulos y montones blanquecinos, en una *accidentada dispersión*, sin concierto geológico, como escombreras de tierras en derribo, o como obras y excavaciones hechas por palas y azadas de gigantes.» (p. 198).

A la relación de analogía que se anuncia, desde la primera descripción, en el plano *horizontal*, se contrapone otra, de radical diversidad, en el eje *vertical*, pues las variaciones de las superficies accidentadas contrastan con la impasible serenidad del cielo («liso, impávido, sin una sola perturbación»). El universo mítico es, pues, sólo aparentemente afín al mundo humano; en realidad, es profundamente diverso, siendo imperturbable, eterno, acaso hostil («acero de coraza») y, sobre todo, ca-

paz de unir en síntesis vida y muerte, tiempo y eternidad, que son contrastes irremediablemente antitéticos para los hombres.

2.4. ANIMACIÓN DE LO NATURAL Y NATURALIZACIÓN DE LO HUMANO

Los dos ejes, vertical y horizontal, y las relaciones conectadas con ellos, sirven de modelo para la construcción del mundo novelesco y para la organización de su sentido. El narrador comienza por *animar* el mundo de la naturaleza, haciendo comprender que allí, en la tierra y en el río, hay *vida* (y no sólo objetos inanimados), lo mismo que la hay en el espacio humano. Por eso hace de las «laderas ondulantes» «lomos de animales cansados», jugando con la casi homonimia de «lomas» y «lomos» (18); o bien dice que las colinas tienen «grupas» —al igual que los animales—, que parecen «rebaños»(18) y que su extraña disposición «no parece debida a las leyes inertes de la tierra, sino a remotos caprichos de jayanes» (198). También menciona, con un modo de hablar ya más cotidiano, los «brazos muertos» del Jarama (27), los «ojos del puente» y los «bancos de barro, al ras del agua, como una roja y oblonga panza al sol» (28), llegando a hablar una vez de «los músculos del río» (28). El sol, al acercarse demasiado a la tierra en las calurosas horas del mediodía, muestra su «pie gigantesco que aplasta la tierra» (45); mientras la luna ejerce su magia sobre el río, que es comparado con el «lomo cobrizo de algún pez» (236) o «con un culebrón» (324). El Jarama asume, pues, las propiedades míticas de un animal vivo, y los bañistas que se sumergen en la agradable frescura de sus aguas nocturnas sienten «correr el río por la piel de sus cuerpos como un fluido y enorme y silencioso animal acariciante» (271). Pero la metaforización más importante, estudiada por F. García Sarriá, es la que hace del río un *lobo* y del grupo de jóvenes un *rebaño* del que Lucita es la oveja devorada[19]. Para completar esta significativa metáfora, el narrador introduce el personaje del pastor, que se expresa a su vez en un discurso mítico. Para él «las aguas de este río tienen manos y uñas, como los bichos, para enganchar a las personas y digerírselas en un santiamén» (321). También recuerda la pérdida de alguna oveja suya, arrastrada por la corriente, tal como ha ocurrido con Lucita (323).

> «Vaya si es bravo cuando quiere» —dice el pastor del río Jarama—, «da su guerra para ser ese río que es....Cuando en marzo te dice allá voy, que empieza a revolvérsele la sangre esa que tiene y comienza a crisparse y rebullir como la olla del cocido, y se lía a traer ramas y matorra-

les, que los lleva saltando, en volandas por encima la corriente, y vigas y árboles mediados y animales muertos, perros y gatos y liebres, con la barriga hinchada como un globo...» (322).

Si la naturaleza aparece animada, al igual que el mundo de los hombres, también encontramos el procedimiento inverso, por el que los seres humanos y sus atributos se convierten en vida natural, en la medida en que son deseados, para ser consumidos, por los actores cósmicos (el sol, los buitres, la luna). Ambas técnicas tienen por fin relacionar un espacio con otro, aproximar uno a otro, volverlos permeables. Así pues, mientras los domingueros esperan a que se cueza la paella (44), los buitres dibujan sus vueltas espiando hacia «algo hediondo que freía en la tierra, como en el fondo de una inmensa sartén» (48). Por otra parte, a la multitud que se tuesta a la luz cegadora del mediodía se la compara con una «plancha» donde quien guisa su comida variada es el propio sol:

«Hacinadas, hirvientes, sobre la plancha recalentada, las pequeñas figuras componían una multicolor y descompuesta aglomeración de piezas humanas, brazos, piernas, cabezas, torsos, bañadores, en una inextricable y relajada anarquía» (77).

Sufren una transformación análoga, desde lo humano a lo vegetal, esas letras que los excursionistas del domingo suelen grabar en los árboles:

«Los troncos estaban atormentados de incisiones, y las letras más viejas ya subían cicatrizando, connaturándose en las cortezas; emes, erres, jotas, iban pasando lentamente a formar parte de los árboles mismos; tomaban el aspecto de signos naturales y se sumían en la vida vegetal» (28).

2. 5. LA AFIRMACIÓN DEL MITO

La mitificación de la naturaleza alcanza su grado máximo al convertirse el río en fiera hambrienta que pide su víctima (236, 324). La muerte de Lucita, lejos de ser casual, representa el ápice de la narración, que en una segunda lectura se revela bastante más dramática de lo que parecía en un principio. La joven, «la más inocente de todas», ha sido preparada para su papel de víctima: ha bebido el vino que embriaga «inaugurando la tarde» (134), ha cosechado piropos, liberándose de su innata timidez (180) y ya está todo dispuesto para que se ofrezca en holocausto. Su pureza virginal llega a constituir un *leitmotiv*, quedando simbolizada por la blancura de la coneja, que se esconde «debajo de la rueda de su bici» (262).

Cumplida su muerte, en la que se han conjurado la luna y el río, el mundo de arriba y el de abajo vuelven a separarse. Acaban los procedimientos analógicos y se imponen otra vez los opuestos, manifestando la *inconciliable diversidad* entre cielo y tierra. Una luna mítica, homicida, «muestra su gran cara muerta y sus facciones *eternas*» (276), mientras el Jarama, como una gran culebra que se alejara, «reaparece más lejos, adelgazándose hacia el sur, hasta perderse al fondo, tras las últimas lomas, que cerraban el valle al horizonte» (295). Ya anteriormente, al referirse a los astros, el narrador ha hecho sentir la radical *otredad* de éstos, característica imprescindible desde el momento en que se quiere introducir la idea de *divinidad* mítica. Hablar de lo divino no está fuera de lugar en una obra que hace de un «accidente fortuito» un sacrificio y un ritual de reconciliación cósmica. Lector de Schopenhauer y de Nietzsche, Sánchez Ferlosio sabe que los sacrificios propiciatorios de los hombres, en la antigüedad, «creaban», esto es, hacían existir a los dioses, y que «no fueron los dioses los que impusieron sacrificios a los hombres en la tierra, sino los sacrificios de los hombres de la tierra los que pusieron dioses en el cielo»[20].

En *El Jarama*, la muerte de Lucita pone ante nuestros ojos al río en toda su mítica fuerza, evocada religiosamente por las palabras del pastor. Según éste, «da su guerra, *para ser ese río que es*»; «quita y pone y forma el estropicio y se organiza su propia diversión» (322). También piensa Amalio que desgracias semejantes, como la que le costó la vida a Lucita, han de ocurrir cíclicamente, siendo «casi una costumbre», y añade que «si un día se negara la gente a meterse en el río, saldría él a buscar a la gente» (324). La naturaleza, de vez en cuando, reclama sus derechos, el de dar y el de quitar la vida, y sería un error concebirla solamente en relación con el hombre, desde un punto de vista antropocéntrico, utilitario o pragmático[21]. Es verdad que el sol, el astro diurno, comienza por ostentar unas características antropomorfas, al «beber el hielo» y al «embeberse en las copas de los árboles» (101). Pero es ésta una estrategia textual para sugerir la sed de los elementos, sed propia de las fuerzas que determinan el acontecer cósmico. No olvidemos que quien actúa en este drama es ese «*cáustico* sol de verano» que quema y aplasta las diferencias, «espachurrando contra el suelo relieves y figuras» (45), y que uniforma «en un solo ocre sucio todas las variaciones de la tierra» (18). Este sol anula los contrastes, incluso los más irreductibles: vida y muerte dejan de formar una oposición dentro de este universo, que se inscribe —como toda realidad mítica— en el orden cíclico.

Lo mismo que la obra literaria, podríamos concluir. De hecho, la afirmación del mito acaba por justificar las obras de arte y la necesidad de

crearlas. El escritor es un *vidente* que abre perspectivas desde la realidad inmediata hacia las lejanías del mito, donde acontecen los dramas originarios de nuestro existir. No cabe duda de que la estructura de *El Jarama* es circular, al abarcar su historia la extensión de un día y una noche. Hacia el final, se repiten los mismos comentarios sobre el campo y la capital (18, 358) y se nos da, una vez más, la indicación exacta de la hora («la una menos diez», dijo Mauricio). Se cumplen los mismos gestos y ademanes de costumbre («Mauricio hinca sus codos en la madera del mostrador», mientras que Lucio «alza los ojos al amarillo cielo raso»). Vuelve a aparecer Justina, que presenció la tertulia durante las primeras horas de la mañana. Se habla del día siguiente, se proyectan las incumbencias de la semana y, al enmudecer definitivamente el diálogo de los personajes, sigue aún por un rato el discurso del geógrafo con su descripción científica del río Jarama, que «entrega sus aguas al Tajo, que se las lleva hacia Occidente, a Portugal y al Océano Atlántico» (365).

NOTAS

1. Las narraciones principales de SÁNCHEZ FERLOSIO son: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ahora en *Alfanhuí*, Barcelona, Destino, 1961 (primera ed., 1951), con dos cuentos incluidos: «Y el corazón caliente» y «Dientes, pólvora, febrero»; *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1956, y *El testimonio de Yarfoz*, Madrid, Alianza, 1986. A estas obras se les suman todavía unos cuentos —tres más, en los años cincuenta— y una abundante producción de ensayos, casi todos recientes. Otra obrita valiosa es «Personas y animales en una fiesta de bautizo», publicada en Revista de Occidente, 39, junio de 1966, núms. 364-369.
2. *El testimonio de Yarfoz, cit.*, especialmente los cap. XXXVIII-XXXIX. Cfr. también: F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches*, I, 147, «Die Kunst als Totenbeschwörerin» (El arte como nigromancia), en *Sämtliche Werke*, II, Berlin, De Gruyter, 1980.
3. Consúltese a este propósito el ensayo: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, Madrid, Alianza, 1986.
4. «Dientes, pólvora, febrero», en *Alfanhuí, cit.*, p. 219.
5. *Ibíd.*, p. 219.
6. *Ibíd.*, p. 223.
7. *Ibíd.*, p. 223.
8. De entre los volúmenes de ensayos recordamos: *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado, cit.*; *Las semanas del jardín, Semana primera*, Madrid, Nostromo, 1974; íd, I y II, Madrid, Alianza tres, 1981; *Campo de marte* - 1. *El ejército nacional*, Madrid, Alianza, 1986; *La homilía del ratón*, Madrid, Ediciones El País, 1986. Cabe añadir a estos libros el importante estudio *O religión o historia*, publicado en *El Urogallo*, sep. de 1988, 44-58.
9. Ejemplos de esta incomprensión se encuentran citados en el estudio de Darío VILLANUEVA, *El Jarama de Sánchez Ferlosio*, Santiago de Compostela, Universidad, 1973, especialmente pp. 52-53. En los años cincuenta, hubo varias reacciones negativas: la de J. L. ALBORG, quien considera *El Jarama* «una epopeya de la vulgaridad» y piensa que la muerte de Lucita no es sino un pretexto para romper la monotonía del relato (en *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 305-320) o la de F. QUIÑONES, «El Jarama de R. Sánchez Ferlosio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 80, agosto de 1956, pp 138-142. Es muy limitado también el juicio de José ORTEGA (en *Ensayos de la*

novela española moderna, Madrid, Turanzas, 1974), quien concluye su lectura con estas palabras: «Si se excluye el aspecto lingüístico de El Jarama la significación literaria de esta novela —sin interés argumental y con una acción espacial y temporalmente limitada— radica en la precisión arquitectónica que regula e integra tanto las intervenciones de los personajes como el enlace entre los distintos episodios» (p. 58).

10. Una bibliografía detallada (hasta 1972) se encuentra en el libro de Darío VILLANUEVA, *cit.*, que representa una aportación fundamental a la crítica ferlosiana. De cierta importancia nos parecen los siguientes estudios: J. M. CASTELLET, «Notas para la iniciación a la lectura de *El Jarama*», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 2, mayo de 1956, pp. 205-217; E. GARCIA DE NORA, *La novela española contemporánea (1927-1960)*, II, Madrid, Gredos, 1962; Edwald C. RILEY, «Sobre el arte de S. F.: aspectos del *Jarama*», *Filología*, Buenos Aires, 1963, IX, pp. 201-221; Gonzalo SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo*, 2ª ed., Madrid, Ed. Prensa española, 1970, pp. 223-240; Pedro CARRERAS ERAS, «Lo concreto y lo mágico en *El Jarama*», *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 265-272; José BERRAQUERO, «Los objetos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 88, 1972, pp. 560-571; Melardo FRAILE, «El Henares, el Jarama y un bautizo», *Revista de Occidente*, 122, mayo de 1973, pp. 125-147; Antonio RISCO, «Una relectura de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 96, 1974, pp. 700-711; Ricardo GULLÓN, «Recapitulación de *El Jarama*», *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 1-23; F. GARCÍA SARRIÁ, «*El Jarama*. Muerte y merienda de Lucita», *Bulletin of Hispanic Studies*, 53, 1976, pp. 323-335; J. L. ARANGUREN, *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 238-247; Manuel CASADO VELARDE, «Modo y modalidad verbales en la configuración narrativa», *Revista de literatura*, 40, 1978, pp. 7-29; María VITTORIA CALVI, «Funzione e significato del fiume ne *El Jarama*» di Rafael Sánchez Ferlosio», *Annali* (sezione romanza), 23, 1981, pp. 283-508; F. Z. S. MEDENDORP, «*El Jarama*, sus símbolos e imágenes», *Neophilologus*, 65, 1981, pp. 62-67; Alberto GIL y HANS SCHERER, *Physis und Fiktion*, Kassel, Reichenberger, 1984; Luis Alberto HERNANDO CUADRADO, *El español coloquial en El Jarama*, Madrid, Nova Scholar, 1988.

11. Una lectura histórica de *El Jarama* propone el estudio de F. GARCÍA SARRIÁ, *cit.* Su enfoque es interesante aunque quizás algo exclusivista.

12. Santos SANZ VILLANUEVA, «El *conductismo* en la novela española reciente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 88, 1972, pp. 593-603.

13. Para la terminología («enunciador», «enunciatario», «figura») consúlsese: A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

14. Siendo la estructura de la novela circular, se deberían comparar estas «entradas» de Lucio y Mauricio con las últimas intervenciones de los mismos personajes. Asimismo convendría contraponer la descripción de p. 358 con la primera (p.10).
15. Cfr. F. GARCÍA SARRIÁ, *cit.*, p. 329.
16. Concordamos con la interpretación que propone de este personaje F. GARCÍA SARRIÁ, *art. cit.*, que escribe: «Si Lucio representa la claridad de juicio propia del intelectual, el h. de los z. b., que aparece ligado a Lucio completándole, manifiesta la reacción de la sensibilidad.» (p. 334). Apoyamos también la observación de M. VITTORIA CALVI de que el color blanco (de los zapatos, de la coneja y de Lucita) debe interpretarse como signo de inocencia, cfr. «Funzione e significato del fiume...», *cit.*, p. 501. El barbero es un hombre acostumbrado a «donner patte blanche» a la loba-vital, como la cabra del cuento de hadas, lo que le aproxima al camionero sentimental del cuento Y el corazón caliente. (cfr. *Alfanhuí*, *cit.*, pp. 195-207). Pero precisamente en ese cuento surge otra instancia, que, aun cuando simpatice con el héroe sentimental, adopta una actitud irónica hacia él y todos los demás (es ese «otro», en el bar, que «se ríe de todo»). Esta combinación del sabio y del sentimental vuelve a producirse en El Jarama, con Lucio y el hombre de los zapatos blancos, que se oponen al grupo de los «realistas» constituido por Mauricio y el carnicero.
17. Para definir la organización del espacio hemos utilizado la terminología del trabajo de J. GENINASCA, «Prolégomènes a une construction des espaces naturels», *Actes du Colloque de Genève sur l'espace*, 1992 (en prensa).
18. F. GARCÍA SARRIÁ, «*El Jarama*. Muerte y merienda de Lucita», p. 334. No hablaríamos, sin embargo, de «una personificación del autor» sino de una función textual relacionada con la enunciación.
19. F. GARCÍA SARRIÁ, *cit.*, p. 330. Pero no nos convence, en este interesante estudio, la tesis de la identificación del río «con la historia de España».
20. *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, *cit.*, p. 35.
21. Cfr. el ensayo *Personas y animales en una fiesta de bautizo*, *cit.*, p. 387.