

Academia de Buenas  Letras de Granada

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

EN LA INAUGURACIÓN

DEL CURSO ACADÉMICO 2006-2007

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO

DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL DÍA 2 DE OCTUBRE DE 2006

GRANADA

MMVI

Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
Casa de las Chirimías
Carrera del Darro, 16 - 18010 Granada
Imprime: La Gráfica S.C.And. - Granada
Depósito Legal: Gr-1.882/2006
I.S.B.N.: 84-934816-4-5 / 978-84-934816-4-3

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. DON ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Unidades fraseológicas y creación
narrativa en *El mensaje*,
de Francisco Ayala

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. y Sras. Académicos,
Señoras y Señores:

1 RESULTA un hecho insólito que un escritor asista con su viva presencia y plena capacidad a la celebración de su centenario. Es lo que está ocurriendo en este año de gracia, como todo el mundo conoce, con el escritor granadino Francisco Ayala. Los aquí presentes comprenderán la razón de que la Academia de Buenas Letras de Granada tomara la decisión de rendir su particular homenaje al autor de *Muertes de perro* en la solemne ocasión de inauguración del curso académico en que nos encontramos, encargándome a mí tan honrosa responsabilidad, lo que le agradezco a la Academia en la persona de su Presidente.

Pero no vaya a creerse que esta Academia, tan de corta como de intensa vida, se suma coyunturalmente al coro de celebraciones que con tan feliz ocasión están teniendo lugar. No se olvide que esta Corporación acordó por unanimidad en octubre de 2004 nombrar su Primer Académico Honorario al Excmo. Sr. D. Francisco Ayala García-Duarte,

como justo reconocimiento de nuestra institución –se lee en el acta de la sesión– a la figura prestigiosa y venerable de un escritor granadino, español universal, imagen modélica del intelectual crítico europeo con amplia proyección académica, literaria e ideológica en América, narrador de raigambre clásica y virtudes vanguardistas, maestro de una prosa ágil y depurada, capaz de dominar las imágenes más sensoriales como el lenguaje más austero, desplegados tanto en novelas y relatos plenos de con-

temporaneidad, como en ensayos profundos y transparentes sobre la sociedad de nuestra época.

Es más, en marzo del pasado año y por iniciativa del académico don Antonio Sánchez Trigueros, celebramos con una nutrida mesa redonda y el estreno en Granada del cortometraje *1939*, inspirado en el relato ayaliano “Diálogo de los muertos”, su 99 cumpleaños. Y no se olvide tampoco que ya en el año 2002, año de nuestra constitución y del comienzo de nuestras actividades, le dedicamos nuestra atención a esta tan principal figura de nuestras letras a través de mi propio discurso de ingreso que versó sobre *Francisco Ayala: escritura y compromiso*, no cesando aquí el interés académico por nuestro escritor, ya que en el pasado mes de abril don Juan de Loxa leyó en homenaje al Ayala pionero de los estudios sobre cine su discurso de ingreso en esta docta casa hermosamente titulado *Granada en el lienzo de plata*.

Si traigo estos datos a nuestro recuerdo es para subrayar ante ustedes la vocación ayaliana de esta Academia en la presente ocasión y por encima de toda coyuntura y asegurarles que, cuando a estos días de recuerdos sucedan inevitablemente los días de olvidos, nosotros sabremos estar a la altura de nuestra responsabilidad académica en relación con una obra literaria cervantinamente ejemplar.

2. Dicho esto, paso a exponer algunas consideraciones previas sobre el dominio y el subsiguiente objeto de estudio que me he propuesto indagar. El dominio de estudio de mi interés en relación con la plural obra de Ayala es el de su creación narrativa en relación con sus presupuestos teóricos, tanto los propiamente literarios como los de base formal

sociológica, prestando una específica atención a los presupuestos de su poética realista. Así pues, una vez planteadas con vocación de síntesis las más sustantivas ideas acerca de la creación y, muy particularmente, sobre lo que para nuestro centenario escritor pueda ser una ficción realista, me propongo analizar ciertas estrategias de composición presentes en sus textos y los aspectos discursivos que emanan de las mismas.

Por razones de operatividad del análisis, limitado por razones lógicas de tiempo, y como una cala para allegar elementos de comprensión de la lógica que rige ese acto intencional que es una obra literaria, me centraré por vía de ejemplo, y dada la sostenida conciencia metalingüística mostrada en él, en su relato *El mensaje*, que publicara en la bonaerense revista *Sur* en diciembre de 1948 y con el que, en la primavera siguiente, abre plaza a su famoso libro *La cabeza del cordero* que viera la luz de la mano de la editorial Losada en el Buenos Aires de su exilio en 1949. Tan lejos, en varios sentidos por cierto, se publicó el libro de sus virtuales primeros destinatarios, los lectores españoles, que se vio en la necesidad de poner un proemio, como había hecho meses antes con *Los usurpadores*, si bien colocando ahora su propia firma y no la de ese *alter ego* F. de Paula A. G. Duarte, con objeto de facilitar ciertas claves de lectura a sus inmediatos lectores argentinos y del resto de América. En este sentido, nada tiene de extraño que ese mismo año de 1949 Ayala se viera impedido a publicar un artículo de inequívoca dimensión social y política meridianamente titulado “¿Para quién escribimos nosotros?”. Por cierto, no sería hasta los años de la transición política, concretamente en 1978, cuando este libro tuviera su edición completa en España. Antes de este tiempo, el libro y

su autor habían sufrido sonrojantes informes de la censura, alguno de los cuales se ha exhibido en la exposición que bajo el título *Francisco Ayala: El escritor en su tiempo* acaba de clausurarse en Granada.

3. *El mensaje* es uno de los frutos de la escritura de invención literaria que retoma Ayala tras la amarga experiencia de la guerra civil y, como dicho queda, en los años iniciales de su largo exilio americano, cuando estuvo en condiciones de poder hacerlo. Las historias de éste y otros relatos, finalmente recogidos en los dos libros citados, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, se nutrirán tanto de la experiencia de la guerra civil, desprovista de todo elemento anecdótico –tanto es así en el texto narrativo que nos ocupa que su historia transcurre en época anterior a 1936–, como de aspectos de la historia de España sobre los que, a decir del escritor, proyectar las angustias de su tiempo y reflexionar desde el plano estético sobre lo que supone el ejercicio del poder. Todo ello en una escritura reflexiva y responsable, de hondo calado moral por lo que supone de meditación creadora sobre la radical condición humana, muy lejana ya a la de su juvenil momento vanguardista.

Francisco Ayala daba precisa cuenta de *El mensaje* en el prólogo en cuestión en los siguientes términos:

Todas ellas [las novelas agrupadas en *La cabeza del cordero*] contemplan la Guerra Civil española; todas, sí, incluso la primera, *El mensaje*, que no alude para nada al conflicto y que hasta se supone discurriendo en época anterior a 1936. Pues el tema de la Guerra Civil es presentado en estas historias bajo el aspecto permanente de las pasiones que las nutren; pudiera

decirse: la Guerra Civil en el corazón de los hombres. De modo que los personajes de esta primera narración, criaturas vulgarísimas, y que ni siquiera pudieron ventear la futura tragedia, la llevaban sin saberlo escondida dentro de sus vidas rutinarias y grises, en la tensión de la envidia sofocada, de la presunción estúpida, del aburrimiento, y también en el ansia de algo extraordinario, grande, de algún suceso susceptible de apasionar, y arrebatar, y encender a todo el pueblo –con lo que podría sugerirse que, en un sentido remoto, el nunca “descifrado” mensaje anunciaba eso, la Guerra Civil, y no otra cosa.

Dado que, como suele decirse tópicamente -todo tópico tiene una base cierta-, Ayala es uno de sus mejores y primeros críticos, no voy a entrar a discutir ni siquiera a glosar esta aguda interpretación de su relato que, por cierto, construye su historia alrededor de un vacío, el vacío de un manuscrito nombrado *in absentia* y de escritura indescifrable. El vacío existencial de unos personajes, en cuya vida luce la *aurea mediocritas* de los vacíos días sucesivos, de los que se da cuenta en la historia con un recto y aristotélico uso de la lengua a la altura de tales personajes, esto es, un uso coloquial, es todo lo que llena la presente novela corta. Si el aludido manuscrito o “mensaje”, según lo nombrara el personaje de Juana, no tenía, para los personajes del relato que lo vieron y nunca pudieron leer, ni pies ni cabeza, la historia aquí contada tampoco tiene en apariencia ni pies ni cabeza (Morón Espinosa, “De la oquedad como eje constitutivo. *El mensaje*, De Francisco Ayala”, en Vázquez Medel y Sánchez Trigueros, *El tiempo y yo. Encuentro con Francisco Ayala y su obra*, Sevilla, Alfar, 2004, 211-220), constituyendo tal carencia lo que paradójicamente llena de sentido la novela, una novela

que guarda un magistral uso de la intriga, tratándose de, como bien dice Andrés Amorós,

un gran experimento de técnica de suspense sobre nada. Como en *El Hechizado*, el sentido misterioso se aumenta con la meticulosidad en los detalles, que arrastra insensiblemente al lector del laberinto de esta “necia historia pueblerina”, como la califica, burlonamente, su autor. En realidad, está claro que se trata de reflejar “la calma chicha que suele preceder a las tormentas”. (Amorós, “Prólogo” a *Los usurpadores / La cabeza del corde-ro*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 23).

Por las esgrimidas razones de tiempo, no voy a detenerme más en la presentación del relato ni siquiera abundaré en las abiertas y fundamentadas líneas de interpretación que acabo de exponer. Los lectores y demás interesados en la obra de Ayala tienen además, si lo necesitan, donde surtirse en este sentido. Sin embargo, en lo que tal vez no se haya insistido suficientemente sea en el análisis de los mecanismos creadores conducentes a lograr la eficacia de un discurso narrativo que, como el de nuestra pequeña novela, corresponde a unos personajes vulgares y vacíos. Dispongámonos así a dar un paso más en dirección al conocimiento más preciso de los fundamentos de su poética realista. Pero este paso sería dado en falso si desconsideráramos al menos en los aspectos más relevantes lo que nuestro escritor, creador y teórico y crítico literario a un mismo tiempo, entre otras facetas que nutren su insoslayable figura intelectual, ha reflexionado al respecto.

4. Entre las varias facetas de Francisco Ayala la más destacada y la que él aprecia más desde luego es la de novelista,

puesto que a través de la creación de estructuras artísticas narrativas persigue hacer perdurable esas cifras verbales de lo que no es sino su razón del mundo, como tantas veces ha señalado y todos hemos repetido. Ahora bien, será tras su juvenil aventura vanguardista, cuando nuestro escritor oriente su obra narrativa por el camino ético en el que aún sigue y con el cervantino propósito de contribuir con la misma a que ese género resulte ejemplar.

Esto explica que reconozca en la obra de arte una dimensión cognoscitiva y considere que las obras literarias, desprovistas de toda urgencia y aplicación instrumental, puedan cumplir con la función social de buscar la radical autenticidad del ser humano a través de una interpretación directa y sin compromiso de la concreta coyuntura en que se encuentran con vocación, como digo, de perdurabilidad, obteniéndose así en los lectores las consecuencias que fueren, dado que las creaciones literarias juegan un decisivo papel formativo en la realidad de la vida humana, un papel que no se limita en su caso a la introducción de personajes de ficción que encarnan un valor universal, sino que indaga en la condición de la vida humana y busca respuestas acerca del sentido de la existencia.

Si tenemos en cuenta lo dicho, cabe plantear la relación entre literatura y vida en Ayala superando la idea de contradicción o contraste entre las mismas. Es más, su afirmación anterior relativa a que las creaciones literarias deben cumplir la función de indagar en la condición de la vida y buscar respuestas acerca del sentido de la existencia, viene a explicar la efectividad de la ficción y a fundamentar el reconocimiento de su naturaleza ontológica: la ficción literaria es una forma de la realidad. De ahí que suscite emociones estéticas y sumi-

nistre un cierto conocimiento de lo real. En este sentido, si tenemos en cuenta que nuestro autor, con el paso del tiempo y sin que esta afirmación nos conduzca a desconsiderar la complejidad no pocas veces laberíntica y ambigua de sus modos y voces narrativos —el relato del que nos ocupamos y, muy especialmente, *El hechizado* y su célebre novela *Muertes de perro* constituyen suficientes ejemplos de ello-, ha ido estrechando los vínculos entre narración y narrador, comprenderemos no sólo cuánta vida hay en su obra literaria, sino muy especialmente cuánta literatura hay en su vida. Esto explica la preciosa consistencia de sus obras narrativas, la verdad y ejemplaridad de su ficción, así como el difícil equilibrio creador a la hora de fraguar unas obras en las que las estrategias de verosimilitud se multiplican, practicándose un fecundo hibridismo entre lo que llamamos ficción y lo que conocemos comúnmente como realidad. Aquí radica el fundamento de su poética realista.

Así, pues, si la literatura y la vida o, dicho con mayor propiedad, si ficción literaria y elementos de la realidad se relacionan estrechamente, habrá de verse cómo se establece esta relación. Pues bien, según nuestro escritor, la materia prima con la que se elabora una ficción consiste en palabras y frases pertenecientes a la lengua natural, lo que implica operar con una inevitable significación previa, una interpretación de la realidad en suma, que en cualquier caso ha de ponerse al servicio de la verosímil creación literaria para provocar una emoción estética. Todo en definitiva acaba siendo transformado en una ficción real. De ahí que reconozca en una obra literaria tanto la existencia de un ámbito cerrado en sí mismo como el incuestionable hecho de que la misma diga más de lo que se propone decir, reconociendo de este modo la futili-

dad de una literatura pura. Concebir así el fenómeno literario supone comprenderlo como formal concreción histórica con autonomía relativa cuya función social es la de la realización de la belleza. Ahora bien, aunque se trate de un sistema cerrado y autónomo que persigue ser perdurable, eso no impide el reconocimiento de su naturaleza histórica y, en consecuencia, el de que su instrumentación formal y su contenido material provengan de la historia.

5. Veamos ya más en concreto algunas de las estrategias de composición de su ficción realista y, como decía al principio de mi intervención, las consecuencias discursivas de las mismas. Conozcamos, pues, algunos de los instrumentos verbales que toma de la realidad para construir su edificio novelesco, si bien antes me veo en la necesidad de introducir una breve explicación desde la lingüística.

Si la materia prima con la que se elabora una ficción consiste, decíamos siguiendo las reflexiones de Ayala, en palabras y frases pertenecientes a la lengua natural, lo que implica operar con una inevitable significación previa, el empleo de ciertos elementos fraseológicos que específicamente alcanzan una previa significación alcanza un especial interés por cuanto los mismos constituyen unidades expresivas fijas, privativas de una lengua, que la lingüística sitúa “entre la sintaxis y el léxico, entre la lengua y el habla, entre lo petrificado y lo productivo” (Luque y Pamies, “Presentación”, *La creatividad en el lenguaje: Colocaciones idiomáticas y fraseología*, Granada, Método, 2005: V), unidades en suma de las que, como los modismos, su significado no se deduce de las palabras que lo forman, esto es, se trata de ciertas combinaciones de palabras que poseen un respectivo significado inva-

riante que no puede deducirse del significado de los componentes (Burger, “Aspectos de la vitalidad de los modismos”, en Luque y Pamies, eds., 2005: 15), lo que confirma la evidencia de su intraducibilidad que va ligada a la de su idiomática.

Estas unidades fraseológicas, que constituyen esquemas de pensamiento preconstruidos compartidos por los hablantes, facilitan el entendimiento en situaciones de comunicación generalmente conversacionales –de ahí que suelen emplearse en estilo directo– por compartir los hablantes tales esquemas conceptuales y lingüísticos. Su empleo supone que el hablante deja de expresarse con una formulación lingüística y, obvio es decirlo, semántica propias y que hace un uso coloquial de la lengua al operar de modo escasamente planificado (Herrero, “La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/teoreste.html>). No obstante, aunque tales usos pueden ser interpretados como signos de gregarismo al acudirse a esquemas comunes de indudable simplicidad semántica, será el acto de enunciación en una situación pragmática el que dará la clave para la valoración e interpretación de los usos fraseológicos, pues, en efecto, un hablante puede manifestar un conformismo con tales esquemas, aunque también puede establecer una distancia con los mismos o mostrarlos en sus aspectos contradictorios o vivificarlos a su modo en función del efecto que persiga (Herrero, art. cit. *supra*). Con esta afirmación, trato de prevenir cualquier veleidad determinista a la hora de explicar los usos en cuestión, lo que por otra parte justifica el oportuno título que Juan de Dios Luque y Antonio Pamies acaban de poner a un libro del que son edi-

tores: *La creatividad en el lenguaje: Colocaciones idiomáticas y fraseología* (cit. *supra*).

Ahora bien, estas consideraciones sobre lo que puedan ser tales unidades fraseológicas en la lengua natural no sirven directamente para explicar los usos literarios de las mismas por cuanto su empleo en la elaboración de un texto de esta clase está sometido a unas necesidades expresivas no inmediatamente utilitarias que responden a un acto intencional y obviamente estético, lo que conlleva una revaluación semántica, tal como han teorizado no pocas teorías semióticas al hablar de la literatura como un lenguaje secundario y yo no voy a repetir aquí. Conozcamos entonces qué usos hace nuestro escritor para su narración de los materiales preconstruidos de que dispone el almacén de nuestra lengua y qué consigue con los mismos, si bien antes reproduciré por su útil operatividad para nosotros la tipología de unidad fraseológica que ofrece Ruiz Gurillo:

El término de *unidad fraseológica* (UF) –afirma– alude a complejos sintagmáticos de naturaleza muy diversa que van desde los simplemente frecuentes a los que presentan un grado de fijación mayor y en ocasiones de idiomatidad. Los primeros, denominados *colocaciones*, vienen representados por sintagmas como “rebanada de pan” o “poner a prueba”. Los segundos pueden ser intercambiables por lexemas o sintagmas como las *locuciones* (“caérsele el alma a los pies” [a alguien], “a rajatabla”, “en definitiva”) o equivalentes a enunciados o textos como los *enunciados fraseológicos*. Estos últimos constituyen *paremias* como *citas* (“Sangre, sudor y lágrimas”) o *refranes* (“A quien madruga dios le ayuda”) o *fórmulas pragmáticas*, fijadas por su empleo discursivo (para saludar - *buenos días* - , para

animar - *no te pongas así* -). (Ruiz Gurillo, *apud* Herrero Cecilia, art. cit. *supra*).

Paso a señalar por mi parte las unidades fraseológicas empleadas por Ayala sin especificar sus tipos, pues trato de hacer antes un estudio literario que lingüístico. Lo importante en mi caso es saber el uso que hacen los personajes de tales unidades, independientemente de que se trate de colocaciones, locuciones, paremias o enunciados rutinarios, y cómo sirve tal empleo para lograr el abierto propósito estético y moral que nuestro autor se propuso con esta obra.

6. Si, como he dejado dicho, *El mensaje* muestra una conciencia metalingüística puesta, en clave irónica desde luego, en boca del narrador en primera persona que es Roque cuando dialoga con su primo Severiano sobre las dificultades a la hora de descifrar el consabido y misterioso manuscrito, dicho relato es consecuencia efectiva del profundo conocimiento que posee Ayala de esta lengua nuestra, en sus variantes de uso peninsular y americano, y en efecto de su alta conciencia metalingüística.

De ahí que cargue las grises tintas de un uso, esta vez gregario, lo que va en detrimento de un personal y creativo empleo de las posibilidades de la lengua, de elementos fraseológicos a la hora de conseguir que sea el mismo narrador en primera persona, Roque, el que se caracterice en su grisura, inanidad y vacío interiores, a pesar de presentarse en su relato como persona viajada, entendida y muy superior a su pueblerino y vulgar primo Severiano. Con la paremia *por la boca muere el pez*, podríamos decir nosotros ahora que Roque logra dar de sí la imagen contraria a la que

persigue ofrecer en su narración de unos hechos acontecidos en la visita a unos familiares en su pueblo natal tras unos ocho años de ausencia. Este procedimiento y el de la sabia articulación de planos narrativos –Roque, el narrador; su primo Severiano; Antonio el dueño de la fonda, etcétera– a la hora de contar la hueca historia de un ausente manuscrito indescifrable, nos confirman la recia estirpe cervantina de nuestro escritor granadino, tal como subrayaba en uno de sus trabajos Mariano Baquero Goyanes (“El arte del relato breve: Cervantes y Ayala”, en *Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*, Barcelona, Anthropos, 1989, 105-121). No olvidemos que Cervantes fue el primer novelista en el cultivo de la objetividad de la narración al no implicarse en lo narrado y, en consecuencia, al otorgar a los personajes independencia narrativa, lo que posibilitaba la creación de la historia desde ellos mismos, además de que supiera presentarse como un ente de ficción él mismo, lo que también hará Ayala aunque en otros relatos suyos posteriores.

Pero la estirpe cervantina no se limita a este sustantivo aspecto, ¿quién no recuerda los usos fraseológicos sanchopancescos? ¿quién puede olvidarse del uso que hace Sancho Panza de refranes, frases hechas, modismos y lugares comunes en su inacabable y pragmático diálogo con su señor don Quijote? Pues bien, los personajes de nuestro relato, por su mantenido diálogo y por sus usos de ese material lingüístico común pueden soportar en una determinada y cualitativa parte la caracterización de sanchopancescos, además de, en el caso de Severiano, por contar “la historia con muchas idas y venidas, con una locuacidad digresiva casi calificable –afirma Baquero

Goyanes (art. cit., 108-109)– de sanchopancesca”. Así es, en efecto.

He adelantado algunas de las conclusiones extraídas de mi lectura del relato con objeto de que vayan haciéndose una idea precisa de lo que supone el empleo de tales recursos de nuestra lengua en el doble plano de su consideración: en el caso del autor y en el del narrador y personaje central. Así comprenderán las estrategias de Ayala a la hora de componer su texto y dotar de la mayor eficacia posible a su narración realista con respecto a los virtuales lectores.

En definitiva, si toma esos elementos de nuestra lengua y hace penetrar así unos cortes de lo que no es sino la realidad de una común visión ságnica del mundo, entre otros aspectos recogidos y literariamente elaborados, es con el propósito de embaucarnos, esto es, de hacer aparecer como real y realista lo que es una pura invención literaria. Ésta es consecuencia de la aplicación de los recursos de la mimesis y su limpia evidencia, dice Ayala, persuade

de una realidad superior, más perfecta, ideal en suma. Por eso la creación artística pide verosimilitud, condición que no puede exigirse en cambio a la cruda realidad de la vida práctica, que tantas veces resulta inverosímil, pese a su factualidad incontestable. La obra de arte lograda hace creer al espectador que esa ágil liebre –cuando no ave fénix o unicornio- sacada del sombrero por la magia del prestidigitador sigue siendo el mismo animal, perezoso y desabrido felino doméstico o insípida paloma, que él había metido antes. (Ayala, *El tiempo y yo o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza, 1992: 143-144).

Paso a exponer ya, siguiendo esta línea de interpretación, los usos fraseológicos que van empleando los personajes en el curso de su intervención en el relato, lo que nos va a permitir conocer de paso su historia, relato que comienza ni más ni menos con uno de estos usos –*La verdad sea dicha*– en boca de Roque que se dispone a contar en primera persona su historia del manuscrito, aprovechando para mostrar superioridad con respecto a la situación y resto de personajes. Sólo en el primer párrafo emplea tres más: *sin pies ni cabeza* cuando se refiere al manuscrito; *vida y milagros* al aludir a su peripecia vital; y *sin mover un dedo* cuando alude al modo en que obtuvo su trabajo Severiano. Poco más adelante le reprochará a su primo que no lo hubiera visitado antes y aprovechado para que se *hubiera limpiado el moho* de ese pueblo. A lo que, en el curso del diálogo, contesta Severiano que sí le hubiera gustado *echar una cana al aire*. Luego, en un monólogo interior siguiente, en el que comienza el lento proceso narrativo de desdibujamiento de su aparente superioridad, Roque repetirá el anterior modismo y ensartará nuevas expresiones fraseológicas con obvio valor metafórico tales como *morirás en este agujero, atado al pesebre y no es oro todo lo que reluce*. A Severiano por su parte *no le cabía en la cabeza* lo que le contaba su primo de sus falsos viajes por el extranjero y del esfuerzo que había que hacer –*tienes que sudar le dice*- para aprender inglés y alemán frente a la facilidad del italiano que “es el español, hablado a lo marica”. Y mientras Roque *hablaba en broma* y se disponía a *seguirle la corriente*, Severiano lo *tomaba en serio*. Después, Severiano, sacará a relucir la historia del manuscrito ante la oportunidad de que ese conocedor de lenguas que es Roque pudiera descifrarlo, ya que él no conoce sino el español y no se va a *rom-*

per la cabeza tratando de descifrar, como hace en su almacén de maquinaria agrícola, las instrucciones de las máquinas si vienen en gringo cuando puede *leerlo en cristiano*. No hay idioma tan rico como el español, dice a continuación, por lo que todos los demás tienen que *echar mano* de sus vocablos.

Un nuevo personaje entra en la narración a través de Severiano, Antonio, quien, en nuevo plano narrativo, seguirá el curso de la historia del “mensaje” en su rememorado diálogo con aquél. Así, tras *mil rodeos*, le narra lo que su mujer le contó de la llegada del forastero, su comida con todo y, en apariencia, innecesario detalle y que se había encerrado en su pieza *sin abrir el pico* no pudiendo *echar un párrafo* con el huésped, como él solía hacerlo. A la mañana siguiente *voló el pájaro* sin que Antonio hubiera conseguido *echarle la vista encima*.

Con un Roque cada vez más interesado y atrapado por el asunto del manuscrito, Severiano continúa su narración de los hechos, con la descripción que le habían contado de la letra y de los renglones que “*se veían*” y que no podían leerse, ya que era imposible *sacar nada en limpio* de lo escrito, por lo que Antonio pidió ayuda a un inspector de contribuciones que estaba en el pueblo, un *mal bicho*, pero que, después de examinarlo, no tenía tiempo de *ponerlo en claro*. Así, hasta que recurre el dueño de la pensión a Severiano, amigo de la infancia, que se queda con el papel para estudiarlo despacio pues la cosa, le dice a Roque, *tiene sus bemoles* y, aunque le *importaba un bledo*, ya se había picado. Le cuenta después que el huésped se había esfumado, sin que Antonio le hubiera podido ver la jeta y que no sabía responder a la pregunta de qué *especie de pájaro* era. Su mujer, tampoco, ya que *se le escapan las mejores*. Esta afirmación, oída por la

mujer en el transcurso de la conversación de Antonio con Severiano ahora recordada generó una disputa entre marido y mujer pues aquello se enredaba *sin ton ni son*, pues estaba arrebatada y *echando chispas* por los ojos.

A Roque le parecía todo esto muy raro, pensaba para sí sin decir *esta boca es mía*, si bien le sugiere a Severiano la malicia de que entre viajero y patrona hubiera sucedido uno de los episodios que en las fondas y pensiones *son el pan nuestro de cada día*. Pero Severiano continúa contándole a su primo que a la mujer hubo que *dejarla en paz* pues no le *daba la gana* de decir nada. Luego cuenta que entraron en liza el boticario, quien pudo deletrear el manuscrito, aunque tampoco *entendía ni una jota*; el cura, al que de nada le sirvieron los latines para leer el manuscrito. Así fue creciendo en la tertulia y en el pueblo el interés por el misterioso texto y las afirmaciones de quienes vieron al raro visitante, lo que generó discusiones como la que se dio entre el boticario y Antonio, *sacando a relucir* éste la dignidad de su oficio ante una soflama del primero.

Roque, quejándose de oír tanto detalle y cada vez más deseoso de conocer el “mensaje”, le pide a su primo que le cuente si al final pudo averiguar lo que el papel decía. Éste entra en nuevos detalles. Por ejemplo, la investigación del telegrama que el visitante parece que puso, que no apareció, por lo que quien lo viera poner dijo que entonces sería una carta y *se queda tan fresco*. Le cuenta otras hipótesis que se barajaron, siendo la que *batió el record* la del boticario: que era propaganda comunista, *señor mío*. También, la suya misma: que se trataba de un loco y que ese papel no significaba nada.

A continuación, Roque, ya plenamente absorbido por lo narrado, le pide a su primo que *–vamos a cuentas*, le dice— una recapitulación y aporta su razonable, *corriente y moliente*, interpretación de la salida del extraño huésped frente a la cómoda solución que acababa de escuchar, fruto de ese modo perezoso y *encogerse de hombros* de Severiano, *genio y figura*, que así se revelaba *de cuerpo entero* como cuando eran jóvenes y tenía que, para avivarlo, *sacudirlo un poco*, lo que explicaba ahora que se hubiera quedado en el pueblo *muerto de ganas* de ver mundo, aunque aceptando esa vida. Por eso, quiso *salir al paso* de su teoría, sin que Severiano le pusiera objeciones y *se saliera por la tangente*. A Roque *–¿qué quieres que te diga?*, afirma— no le parecía descabellada la hipótesis de la propaganda soviética. Si fuera así, *la cosa podría traer cola*. Muy orgulloso de su interpretación, Roque piensa para sí en los ditirambos que pudieran dirigirle, en el fondo inmerecidos pues no le había costado ningún trabajo, salvo el de ir tomando nota como cuando a los raros clientes no hay que *sacarle con tirabuzón* sus pedidos. Y Severiano concluye diciéndole a su primo que no sabe más y que las opiniones se dividieron y que llegaron a la conclusión, *a punto fijo*, de estar sin saber nada como al principio.

Roque se interesa vivamente por el papel que, a la espera de que alguien pueda *procurarnos un poco de luz*, lo tiene guardado su prima Juanita, según le dice Severiano. Tan interesado se muestra en él que, aun siendo de madrugada cuando mantienen esta conversación en el dormitorio que comparten ambos primos, y dado que esta idea seguía trabajando en su cabeza como si *le hubiesen dado cuerda y, en una palabra*, estaba desvelado, se niega a *echarse a dormir a pierna*

suelta para seguir *atando cabos* sobre la personalidad del viajero. Severiano le vuelve a contar con detalle lo que sabe de su estancia en la fonda, lamentándose Roque de que nadie más que la dueña lo hubiera visto, cuya versión le parece la que más *sentido común* tenía por apuntar a que no se trataba de ningún extranjero, por lo que deduce que el manuscrito no está escrito en lengua extranjera. No podía tratarse tampoco de que el mismo contuviera palabras sin sentido de un loco, pues ninguno puede inventarse *de pe a pa* sus palabras. Roque le aporta la solución a su desconcertado primo, una solución que *es el huevo de Colón*: se trata de escritura cifrada.

Roque, tras *tirarse de la cama*, le explica a su primo, bastante *duro de mollera*, en qué consistía tal tipo de escritura, aunque –dice– *me hice un lío y no di más pie con bola* ante la incomprensión de Severiano, quien se pregunta *para qué diablos* iba a dejar el viajero algo que no se puede descifrar, a lo que responde Roque que *ésa es otra canción*. Este personaje continúa su larga conversación con Severiano sobre las causas de que apareciera el manuscrito, entrado en un preocupado silencio y ahora con multitud de ideas inasibles y poco claras frente a lo que le ocurría al principio. En todo caso, *había que ponerle la vista encima* al manuscrito e intentar descifrar su clave. Le pide que, *hombre de Dios*, le traiga inmediatamente, a esas horas de madrugada, el papel, *poniéndolo así en un brete*. Severiano se niega a ello y le cuenta *en tono grave* los *quebraderos de cabeza* familiares que el dichoso manuscrito le ha traído. Las *idas y venidas*, su hermana Águeda y, especialmente, sus problemas con Juanita quien gustaba de emplear palabras como “*mensaje, misión, holocausto*” y que le pidió el mensaje, por lo que *echó mano a la cartera*, se lo dio y se lo llevó, *dejándolo con*

dos palmos de narices. En resumidas cuentas, que la hermana se quedó con el papel y que no se lo pidió directamente porque no era cosa de armar un zipizape.

Ante tal situación, Roque piensa que el absurdo le *hace perder a uno la cabeza*, pero su impaciencia por ver el manuscrito es tal que piensa la posibilidad incluso de retrasar su temprano viaje de la mañana siguiente que tan importante era para, fingiendo una coincidencia con unos clientes, *sorprender a estos pájaros*. Roque, que había estado toda la *santa noche* sin dormir, levanta a su primo para que, aprovechando que su hermana se levantaba muy temprano para ir a la iglesia, le pidiera el “mensaje”. Tras su encuentro con Juanita y *cerrarle la retirada*, ésta le adivina lo que quiere y le lanza unos reproches en presencia de Roque: que si le *tiraba indirectas*, que si había aprovechado la llegada de quien había estado tantos años *sin acordarse del santo de nuestro nombre* para pedirle el papel, etcétera, pero que de nada le iba a servir, que *a otro perro con ese hueso*. Así, la hermana *se iba subiendo a las nubes* hasta que, entre sollozos, los autorizó —si les *daba la gana*— a registrarle todos sus papeles, dejándoles la llave de la gaveta y saliendo para misa como *alma que lleva el diablo*.

A Roque le *daba lástima* ver a su primo después de este encuentro e incluso había llegado al convencimiento de que a su prima se le *había ido la chaveta*. Pero después de comentarios tales como *¡Qué barbaridad!* y *Eso es de lo que se ve y no se cree*, propone registrar el mueble de aquella mujer que *no estaba en sus cabales*. Abre el mismo Roque el mueble y, *chiste de mal gusto*, no había nada, quedándose agitado, *con el corazón en un hilo*. Por último, aunque de buena gana *la hubiera emprendido a coces*, Roque irritado y

ya aburrido se prepara para escapar de esa situación y emprender su temprano viaje de trabajo, despidiéndose de su primo que allá *se quedó como un pasmarote* haciendo adiós con la mano y concluye pensando: “¿Qué se me daba a mí con toda aquella absurda historia del manuscrito? Ni siquiera estoy seguro de que todo ello no fuera una pura quimera.”.

7. Hasta aquí la historia de esta pequeña novela contada al hilo de la presentación de los usos fraseológicos más importantes empleados en la misma. Se trata ni más ni menos que de 93 usos, sin contar repeticiones y sin que los mismos hayan sido agotados. Pues bien, si tenemos en cuenta este casi centenar de unidades fraseológicas más otros rasgos coloquiales y vulgares de estilo presentes en el relato -por ejemplo, el empleo de artículo delante de nombre propio, al que hay que sumar la presencia de un abundante léxico coloquial, la total ausencia de elementos culturalistas e intertextuales, frente a lo que ocurre en otros relatos suyos, obvia consecuencia de haber entregado el autor los hilos a los personajes para que tejan su propia y vulgar historia, al tiempo que dan la medida de lo que son-, podemos confirmar con los mismos que Ayala ha logrado su propósito estético de dejar que el vacío, el absurdo y, en definitiva, la nada hablen por sí mismos encarnados en unos entes de ficción que, en el caso que nos ocupa, lejos de contar una historia, acaban contándose a sí mismos, esto es, acaban hablando de su mezquindad, vanidad, envidia, vulgaridad, tiranía y estulticia, un modo de indagación estética en la condición humana. Y de eso se trataba.

Por otra parte, estos rasgos lingüísticos que, en el plano de la escritura, suponen cristalizar lo que no es sino un lengua-

je directo, espontáneo y, a la postre, oral, constituyen el tejido con el que ha elaborado su “trampa” verbal con la que atrapar a los lectores en el verismo de su ficción y lograr así su embaucamiento, pues en el proceso de la lectura literaria operamos con una convención de recepción estética que, aunque suprime, como expone J. S. Schmidt, los criterios de verdad / falsedad y de utilidad / inutilidad presentes en los procesos comunicativos no literarios, nos conduce al juego de la verdad lectora. De ahí, las calculadas estrategias de composición de su ficción realista que sigue Ayala y de ahí sus filigranas creadoras que le llevan, en cada caso, a adaptar su estilo a la materia narrativa, llegando a componer en este caso su texto con materiales de la lengua como los descritos que, así revaluados y vivificados, se muestran flexibles en su inflexibilidad para decir más de lo que nos dicen en nuestros usos cotidianos. El empleo de estas estrategias por parte de Francisco Ayala confirma, además, su ironía, mordacidad y capacidad de sutilísima caricaturización, que no cae en deformaciones esperpénticas para no quebrar bruscamente su proyecto realista, lo que aplica con inteligente maestría en el trazo de los personajes de su relato. Esta manera de creación de sus artefactos literarios confirma la recta aplicación estilística que impone el decoro retórico, la agudeza de su escrutadora mirada sobre lo real y el profundo conocimiento sociológico que posee de la realidad social, conocimiento que, como ha dejado dicho en más de una ocasión, está presente en sus obras de invención literaria, si bien pudorosamente disimulado.

Y termino. Nuestro cervantino escritor es, como dijera Antonio Machado precisamente de Cervantes, “un gran pescador de lenguaje, de lenguaje vivo, hablado y escrito; a

grandes redadas aprisionó Cervantes -dice el poeta- enorme cantidad de lengua hecha, es decir, que contenía ya una expresión acabada de la mentalidad de un pueblo”. Así es, en efecto, aunque en nuestro caso es expresión en un doble plano: el de unos usos fraseológicos de esta lengua nuestra que, con esa suerte de estanqueidad y simplicidad, nos ponen sobre la pista de ciertos comunes valores ideológicos; y expresión del potencial creador de un escritor como Francisco Ayala y, en él, de la creatividad de nuestra lengua.

Muchas gracias.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada,
el 21 de septiembre de 2006,
fecha del CIV Aniversario
del Nacimiento del Poeta
Luis Cernuda,
en los Talleres de La Gráfica S.C. And.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. Pedro Enríquez,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMVI