

LO RITUAL EN EL UNIVERSO MÁGICO
DE
INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUÍ
DE RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO¹

© Autor del presente texto de investigación: **Alberto Omar Walls**

¹ Este trabajo de investigación se presentó como Memoria de Licenciatura en Junio de 1974, y cuando escribo en alguna parte el momento en que leí *Alfanhuí*, me refiero al curso 1969-70. Todo este texto ha dormido olvido durante treinta y ocho años, siendo ahora cuando el ancho mundo de Internet, a través de mi web, propicia su publicación. Y lo doy para que sea leído y usado.

SUMARIO

- 1- CÓMO ANALIZAR ESTE MÁGICO UNIVERSO
- 2- INCLUSIÓN DE *ALFANHUÍ* EN LOS CUENTOS MARAVILLOSOS
- 3- MIRADA INFANTIL
- 4- RITOS INICIÁTICOS
- 5- UNIÓN DE SUJETO Y OBJETO
- 6- EL HORARIO DE LAS MUÑECAS
- 7- LO ANIMADO Y LO INANIMADO
- 8- LA TRASGRESIÓN DEL GÉNERO
- 9- LA FUNCIONALIDAD DEL *ÉRASE UNA VEZ*
- 10- EL CONTAR Y EL ESCUCHAR
- 11- EL ALFARERO MOLDEA FORMAS
 - 11.1. EL MAESTRO Y EL BAUTIZO DEL NIÑO
 - 11.2. DE LA EXTRAÑA ESCRITURA DEL NIÑO
- 12- AYUDANTES Y Oponentes (VALOR DE PERSONAJES)
 - 12.1. VIGILANCIA E ILUMINACIÓN: EL GALLO
 - 12.2. ESPACIO DE PURIFICACIÓN: LA CASA DEL TAXIDERMISTA O REINO DE LOS MUERTOS
 - 12.3. LA CRIADA: ABNEGADA Y SILENCIOSA
 - 12.3.1. MUDEZ DE LA CRIADA
 - 12.4. ANIMALES DISECADOS EN EL REINO DE LOS MUERTOS
 - 12.5. EL NÚMERO TRES: LOS TRES REINOS
 - 12.6. LOS DOS LADRONES
 - 12.7. EL MAESTRO
 - 12.7.1. DE LOS CUENTOS QUE NARRA EL MAESTRO
 - 12.7.2. CARACTERÍSTICAS DEL MAESTRO
 - 12.7.3. EL TRAVESTISMO DEL MAESTRO
 - 12.8. DON ZANA
 - 12.9. DOÑA TERE Y LA SEÑORITA FLORA
 - 12.10. LA NIÑA DEL SERRANO
 - 12.11. DEL GIGANTE
 - 12.12. LA ABUELA
 - 12.13. DE LOS ALCARAVANES
13. DEL EXTRAÑO NOMBRE DE ALFANHUÍ
14. DESCRIPCIÓN INTERNA DE OBJETOS Y PERSONAJES
 - 14.1. EL MAESTRO
 - 14.2. LA PUERTA
 - 14.3. EL ÁRBOL
 - 14.4. DON ZANA
15. DEL IMPORTANTE ASUNTO DE LOS COLORES
16. CUENTOS DENTRO DEL CUENTO
17. EL ESPACIO O GEOGRAFÍA
18. OBRA CERRADA, OBRA ABIERTA
19. EL TIEMPO
20. LO TESTIMONIAL
21. A MODO DE RESUMEN
22. BIBLIOGRAFÍA

1- CÓMO OBSERVAR ESTE MÁGICO UNIVERSO

Rafael Sánchez Ferlosio abrió todas las cajas mágicas de los universos literarios allá por 1950. Quizá por eso se tardó tanto en comprender el maravilloso mundo que en su libro se mostraba. Debemos aceptar que con mentalidad realista no podemos iniciar la lectura de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, pero para quien quiera iniciarse en la lectura de la literatura mágica esta obra es sumamente valiosa, por las múltiples significaciones hacia donde se dirigen cualquiera de los personajes y situaciones en que nos sitúa su autor².

Qué duda cabe que la pieza narrativa nos entusiasmó desde el primer momento de su lectura, pero tuvo que pasar cierto tiempo hasta que salió a la superficie el deseo de abordar un estudio. Maduran los deseos como las frutas, como cuando aparece el rojo que colorea los verdes y nos llenamos de vívido deseo por las cosas, y nuestra ansiedad de búsqueda se va fraguando desde lo profundo. Lo primero que se observa es que la mayoría de sus detalles no manifiestan correspondencia lógica con la *realidad* literaria a la que se está acostumbrado. Pero yendo más lejos de lo que la primera vista pudo habernos propuesto, sabíamos que no había estructuras aparentemente conocidas que nos abrieran y mostraran pistas de indagación. Pero he aquí que nuestro tiempo acumulado, sedimentado en las insondables capas de las relecturas juveniles tuvo que sacarnos a la luz, atraídos por los golpes de la intuición, a nuestra amada *Alicia en el país de las maravillas*, o a la misma *Alicia a través del espejo*, también al propio *Pinocho*, y a muchos de los personajes y situaciones de *Las mil y una noches*, ¡y por qué no!, también los relatos maravillosos de las tantas historias, como por ejemplo *La bella durmiente del bosque*, *Pulgarcito*, *La cenicienta*...

Todo cuento popular contiene en sí mismo su moraleja o aprendizaje. Se dice que *El gato con botas* y *Pulgarcito* poseen el poder de la astucia, *Los tres cerditos*, la previsión de futuro en vez de la improvisación, *La cenicienta*, la recompensa a la sencillez, *El Patito feo*, la solidaridad, el respeto a la diferencia. Hoy tendría una

² Baquero Goyanes, M., *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, 1970, p. 72. c.: “En autores como estos, Albèrés, la realidad novelesca se vuelve mítica por estar sobresaturada de *significaciones*. Todo lo que sucede tiene un sentido oculto, más o menos oculto. Todo hecho realista se articula allí a un contexto simbólico, y la intriga se confunde con una leyenda tácita.”

gran misión en las escuelas para inspirarle al niño el conocimiento del multiculturalismo, el respeto a los compañeros o el aceptar la igualdad por encima de las diferencias de raza o estado social, y cultivar la tolerancia tomando la conciencia de que el racismo no aporta nada provechoso para la humanidad. Desde luego, el aceptar la diferencia en los demás compañeros y valorarlas positivamente: la igualdad como motivo de felicidad.

No todos los relatos forman parte de la misma tipología, pero sí que en todos ellos subyace un interés por adiestrar al que escucha con el aprendizaje o el conocimiento de algunas virtudes o utilidades sociales. Aunque se trate de cuentos muy distintos, *Alicia en el país de las maravillas*, *La bella durmiente*, *Pinocho*, *El principito*, *El príncipe valiente*, *Caperucita Roja*, *La bella y la bestia*, *Blanca Nieves y los siete enanitos*, *Ricitos de oro y los tres osos* o el propio *Platero y yo*, pues en todos ellos se habla del reconocimiento moral entre los opuestos, el actuar mal o bien.

Hay muchos aspectos que están presentes en todas las culturas. El cuento popular, más bien rural, o el cuento de invención familiar, usa esas argucias en todas sus versiones. Ahí estuvo contándose hasta hace muy poco en La Palma (Canarias) el cuento inacabable de los dos compadres (uno rico y otro pobre). Eran cuentos de la astucia y la supervivencia. Pero quienes los contaban están ya desapareciendo. Tuve la suerte de poder recabar uno de esos cuentos de manos de un compañero mío a quien su abuela, María Jurana, le contaba los cuentos porque guardaba buena memoria antigua de ellos. Me dijo su nieto que son los cuentos de María Jurana, de La Palma, que trascendió hace de esto unos cuatro años, una vez que ella había cumplido ya los 100. Relatos que como en *Las mil y una noches* se empatan unos con otros usando la técnica de las cajas chinas, dándose continuidad. Como he dicho, su nieto, Alfonso Serio (Chicho), me contó uno de ellos más o menos así: Dos compadres, uno rico y otro pobre, siempre se estaban haciendo pillerías. Un día el compadre pobre quiso reírse del compadre rico y hacerse rico a su costa (en esas estaban siempre). Y se puso un sombrero nuevo que el compadre rico no le había visto nunca. Se fueron a un bar y allí dijo el compadre pobre que él le invitaba al compadre rico a lo que quisiera pero con su sombrero, porque su sombrero era mágico, que nada más levantarlo un poco de su cabeza el camarero aceptaba lo que él pidiera. Pero había ocurrido que, antes, por la tarde, el compadre pobre se había acercado a hablar con el camarero y le había ofrecido dinero diciéndole que durante tres veces que él levantara su sombrero él dijera que estaba todo pagado y que no habría problema. Pues así lo hicieron. El compadre pobre le dice al compadre rico "te invita mi sombrero a lo que tú quieras beber". Y el compadre rico dijo: ¡Pues quiero un güiski doble! Entonces el

compadre pobre levantó su sombrero y el camarero dijo que sí, que no había problema. Así lo hicieron tres veces. Entonces el compadre rico se dijo para sí: bah, esto es un chollo. Yo me tengo que hacer con ese sombrero. ¿Cuánto quieres por él? ¡Tú tienes que darme ese sombrero! Pero el otro le contestó: Sí, pero te va a costar mucho, mucho... Y el compadre pobre le pidió caro, muy caro... Pero el compadre rico se lo compró, pero cuál sería su desconsuelo, cuando en el siguiente bar de al lado fue a hacer la prueba y comprobó que el camarero no le hacía caso ninguno; ni en el otro, ni el otro... Así que se dio cuenta de que el compadre pobre le había hecho una jugarreta y prometió romperle o rajarle la cabeza por sinvergüenza; aunque no se sabía bien quién era más sinvergüenza si uno o el otro. Y agarró un hacha y tiró para dar a casa del compadre pobre. Pero éste que suponía cuáles iban a ser las intenciones del compadre rico, se había preparado antes en su casa. Cuando llegó a su casa se puso de acuerdo con su suegra: le había dicho que el compadre rico lo estaba buscando para cobrarle la boda de su hija y que estaría dispuesto a matarlo si no le pagaba. Por eso le dijo: usted coge las tripas del cochino y se las pone debajo del vestido, en la barriga. Y cuando él venga a exigirme que le pague, yo me hago como que estoy loco y me lío a dar tajos de un lado para otro. Y así pasó. Cuando el compadre rico llegó allí dando gritos y amenazándole con matarlo, él le quitó el hacha y empezó a dar hachazos a diestro y siniestro y le clavó el hacha en la barriga de la suegra y he aquí que todas las tripas del cochino salieron para fuera, con lo que el compadre rico le cogió miedo y se dijo que lo esperaría en el puente que estaba encima del río y que allí le daría una buena tunda cuando lo viera pasar. Así ocurrió a las pocas horas. Pasaba el compadre pobre cavilando de cómo le podría sacar las perras al compadre rico, cuando sin poderlo evitar le calló encima el compadre rico con un saco entre las manos, y tras una larga pelea logró meterlo dentro. Lo ató y le dijo a grito pelado: vaya, hombre, ya estás encerradito y seguro que ya no te vas a poder escapar nunca más. Ay, sácame de aquí, yo te prometo que no te volveré a hacer ninguna pillería más. No, le dijo el compadre rico, te voy a tirar al río, pero antes te quedas aquí esperando, encerrado en el saco, que me voy a la taberna de al lado a tomarme unos vasos de vino para coger fuerzas. Y así lo hizo, pero no contó con la buena suerte y la astucia del compadre pobre. Ocurrió que por allí pasaba cada mes Jenaro, el pastor de cabras, y vio removeirse aquel saco, lo abrió y encontró dentro al compadre pobre a quien no conocía de nada y le preguntó: ¿pero qué hace ahí dentro, hombre de Dios? ¡Ah!, le dijo el compadre pobre, si supiera mi desgracia... Mis guardianes han entrado en esa taberna y pronto volverán. ¡Me llevan a la fuerza porque me quieren casar con una princesa a la que no quiero!

¡Ella es bella y poderosa, pero yo estoy ya enamorado de otra con la que sueño noche y día! Y si usted quisiera sustituirme y meterse en el saco, yo me quedaría con sus cabras a cambio. Al cabrero, que era joven y ambicioso, le gustó la propuesta del trueque y ni corto ni perezoso se metió en el saco, el compadre pobre lo ató y se marchó con su nueva propiedad de ciento veinte cabras para su casa, contento como unas Pascuas. Cuando llegó el compadre rico, hartado de vino y borracho como una cuba, agarró el saco y arrastras lo acercó al río y lo tiró al fondo. A los tres días el compadre rico vio al compadre pobre con las ciento veinte cabras y sin salir de su asombro le dijo: ¿Pero qué haces tú aquí? A lo que el compadre pobre le dijo: ¿sabes lo que te digo?, ¡que me hiciste un favor cuando me tiraste al fondo del río! Aquel río no era un río cualquiera, era un río por el que corría leche y oro, era el río de la abundancia, y por eso estoy aquí nadando en la abundancia. ¡Fíjense que tal corajina cogió aquél hombre, el compadre rico contra el compadre pobre, que aún en aquel valle se están oyendo los griteríos contra el cielo y su mal destino y que no haya podido verse libre del individuo que más odiaba en el mundo: el compadre pobre. Y este cuento se acabó y unos comieron perdices y otros no...

Hay que tener en cuenta que aunque el cuento de lo maravilloso nos presente una acción basada en lo cotidiano, sus aspectos formales son genéricos, ya que el tiempo en que transcurre es abstracto y el espacio sólo tiene un valor simbólico. Los héroes y personajes que los ayudan o combaten sólo pueden tener los valores propios de la funcionalidad arquetípica simbólica. Ese es el terreno movedizo en el que nos moveremos a la hora de analizar las significaciones profundas de esta obra. Claro está, si bien *Industrias y andanzas de Alfanhuí* participa de algunos de los elementos formales, no podrá ser entendida desde la misma dimensión estricta que aquellas producciones cuentísticas que indudablemente hallaron sus raíces en las fuentes del patrimonio anónimo cultural y artístico de las culturas tradicionales. Precisamente porque el cuento maravilloso halla su razón de ser en la memoria colectiva, nosotros lo hemos aceptado igualmente en *Alfanhuí*, porque había algo que los generalizaba desde las profundidades. Las superficies cobran los tornasoles estilísticos propios de cada autor, mientras creamos para nuestros adentros que en el fondo gravita un algo muy especial que los hace hermanables. Y en ese punto, entramos. Sin pedir permiso, pero con humildad y mucho temor. Era un camino que la gran Ariadna nos presentaba muy enmarañado. Lo que hayamos conseguido sólo hay que debérselo a la propia pieza narrativa, nunca a que insistiéramos tanto en las relecturas. Ha sido un andar por el territorio de las estructuras profundas, y todas

ellas entremezcladas. Anduvimos unas veces deshaciendo hilos y otras reconstruyendo los telares. La sobresaturación de significaciones tuvo la facultad de abrirnos un sugerente mundo quizá no muy abordado hasta aquel momento para la investigación de los hechos narrativos. Pero insistimos en intentar hacer una investigación muy totalizadora. Pensamos que al menos apuntaríamos algunas ideas para tener en cuenta en futuros desarrollos y hallazgos. Cada obra narrativa, de cualquier tipo que tratemos, es una pieza individual. La nuestra lo es personal e intransferible. Desde ella misma hemos tenido que ir sacando sus entretejidas significaciones. Nuestras apoyaturas, como era lógico, han sido algunos de los mitos y los ritos, las constantes de las lecturas de novelas de lo maravilloso, y nuestra intuición... El producto está en las páginas subsiguientes.

Industrias y andanzas de Alfanhuí es una pieza narrativa de otro mundo, del trasmundo o intramundo. Para su comprensión hay que salirse de uno mismo, adentrarse en otras galaxias, no temer los riesgos de la aventura. ¿Pero qué posee *Alfanhuí* para que nos haya movido a hacer un estudio profundo? ¿Solamente aquella fuerza eléctrica que nos ocupó años atrás? Quizá en un principio tuvo que haber un algo de enamoramiento. Por supuesto, el enamoramiento de la obra literaria nos movilizó a abrir un capítulo que se llamaría investigación. Nos hacemos indagadores de una pieza narrativa para dilucidar algunas de sus claves pero, aún, ¿por qué hacerlo? Creemos, al menos en nuestro caso, que pretendíamos revelar unas supuestas claves que creíamos haber hallado y quisimos ofrecérselas a los demás. Y precisamente porque se trata de un mismo autor, que hasta ahora ha escrito dos obras narrativas tan opuestas en sus planteamientos, sobre todo conocido por su técnica realista, conductista, cinematográfica o fotográfica, depositada en *El Jarama*. Ya es muy significativo, cuando no asombra, que usara en *El Jarama* esa posición formal aparentemente externa, como observador de las conductas y transcriptor de ellas, mientras que en la otra, con nuestra *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, se fuera al otro extremo.

¿Pero es que una obra, *El Jarama*, plantea mundos reales y la otra, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, sólo muestra un juego infantil que pinta monstruos de la imaginación, delirios que escapan a la realidad, ocultos deseos de rehuir compromisos? Creemos que esta visión se tuvo durante tiempo respecto de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, siendo su propio autor uno de los que inspiraron esa manera trivial de ver su primera obra. Romper con esta confusa idea fue otra de las razones que nos movió a sumergirnos en la indagación sobre la realidad aparentemente hostil del libro. Igualmente, ¿qué podríamos pensar de *El proceso* de Kafka?, ¿que no le interesó la *realidad* del hombre concreto y su situación en el

medio? Por el contrario, lo evidente es que su autor testimonia el sistema judicial checoslovaco. No es el caso de nuestro *Alfanhuí*, pero si nos muestra, entre otras cuestiones, que la figura del niño en nuestro país, como elemento social con todos sus derechos, es un *invento* muy reciente y las pedagogías de la época apenas superaban las pruebas del hazte pronto mayor niño....

Cada uno es representativo, como nadie, de su propia realidad, y Sánchez Ferlosio lo ha sido en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Ha representado *su realidad* y ha llegado, a través de ella, a alcanzar el testimonio de las regiones más profundas de la condición humana. Ahí está el gran valor de una obra creativa, sea de la condición que fuera. He pretendido, en suma, revalorizar, situándola en su lugar y rescatar lo que para muchos mantiene oculta, su mágica quintaesencia. Y nuestro acicate ha sido el de cualquier indagador medianamente consciente, ir en busca de la verdad.

2- LO MARAVILLOSO DE ALFANHUÍ

Quien lea *Industrias y andanzas de Alfanhuí*³ no podrá hacerlo pensando en simplificarla en un significado único. Si así lo hiciéramos sólo veríamos en la pieza narrativa una gran acumulación ininterrumpida de situaciones que rompen con lo normal, muy cercanas a lo absurdo. Por ejemplo, los gallos de veleta hablan y cazan lagartos, los lagartos muertos sienten rubor, se hacen injertos de huevos de pájaros en árboles, y nacen pájaros vegetales, los muñecos -Don Zana- conviven con los humanos, las viejecitas de Moraleja no mueren nunca, las sillas hechas con madera de cerezo dan cerezas y matan de hastío a las mujeres... Claro está, nos encontramos ante un texto narrativo que se incluye más en lo fantástico que en lo puramente realista, más, si se quiere, en lo metafórico, pero, desde luego, en lo ritual.

Partiendo de que un texto literario es una ficción, y por tanto habrá de ser interpretado, nos ha interesado aquí ir abriendo puertas al conocimiento y destejiendo tejidos enmarañados, muchas veces sólo en apariencia, para ir al encuentro de los símbolos que *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, como lenguaje literario, nos propone. Ficción dentro de la ficción que nos muestra un mundo, para la relectura, repleto de insinuaciones. A través de estas múltiples insinuaciones, como si se tratara de una suerte encantamiento mágico que

³ Sánchez Ferlosio, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Hemos usado dos ediciones: Salvat Editores. Madrid, 1970, y Ediciones Destino, Taller 62, Barcelona, Mayo, 1961.

realizara el autor sobre el lector, hemos ido trazando hilos que nos condujeron hacia las profundidades de lo ignoto.

El mundo que nos plantea Sánchez Ferlosio tiene que ser interpretado a través de los mismos elementos que él nos proporciona. *Industrias y andanzas de Alfanhuí* nos adentra, desde sus primeras líneas, en el mundo de lo maravilloso. Aquí, irrealidad se enfrenta a realidad. Si nos presenta elementos irreales, hemos de penetrar en su narración por medio de las posibles claves que apuntan a ese mundo. Pero serán claves igualmente reales como cualquiera otras. Las claves nos las proporcionarán los mitos, los símbolos, los ritos... que a lo largo de la historia de los hombres y de la literatura perviven. Pero nunca pretendimos afrontar este tema desde la perspectiva filosófica. Si irrealidad se opone a la realidad, tomada aquella única y exclusivamente como anomalías frente a la realidad literaria en la que se cuentan cosas creíbles, nosotros sólo intentaremos movernos en el plano de la primera. Fuimos a la búsqueda de esas sustanciosas *anormalidades* e intentamos desentrañar sus significados para, al final, ofrecer, si no una nítida y meridiana comprensión de la obra en estudio, sí una aproximación al mayor desvelamiento de las oscuridades. La *comprensión absoluta* sería asunto de lo imposible, pues siempre en este mundo de las sombras que es la ficción, y en nuestro caso ficción dentro de la ficción, las significaciones se entremezclan haciéndose más honda e inextricable su genuino principio; y además ¿cuál habría de ser el único y prístino inicio, madre de una obra de ficción?

Para indagar contamos con la meridiana simplicidad de saber que *Industrias y andanzas de Alfanhuí* no es una narración que pueda ser situada fuera del género de los llamados relatos, novelas o cuentos maravillosos y de aventuras. Más adelante veremos en qué momentos y de qué manera es más o menos fiel a algunas tipologías del género al que se ha querido sentir más próximo, y en qué medida se rebela contra sus estructuras.

Mucho se parece este tipo de literatura a la que pudiéramos entender como específica de aventuras y viajes a lugares y geografías desconocidas y exóticas. Porque todo rito de iniciación implica un viaje, una traslación de un estado a otro, tanto interior como exteriormente. Aunque en un sentido amplio, todos los libros sean en sí mismos viajes ejercidos por multitud de viajeros que son sus autores. Viajeros que circulan a través de la memoria para dejar testimonios de sus vivencias o las de los seres que han observado a través del vivir diario. En esa concepción abierta, amplia, los libros de las iniciaciones serán todos los libros de ficción, cuentos y relatos de todas las épocas, que hunden sus raíces en la búsqueda del individuo, niño, hombre y mujer inmersos en la vida y sus

circunstancias. La vida misma, la existencia de cualquier mortal, es ya un viaje, un rito iniciático en el que se conjuga el presente más absoluto como condición primera del vivir. Timoneados por los recuerdos junto al pasado, las esperanzas adelantándose al futuro y el deambular entre la realidad y el deseo, entre los sueños y su realización... Ese maravilloso viaje del gran héroe griego, quien vagara durante años por el mundo de entonces de las costas mediterráneas, mientras su esposa lo esperaba haciendo y deshaciendo una interminable tela, o como en *Las mil y una noches* la bella Zahrazad (*La mil y una noches*, Planeta, Barcelona, 1979) se vio impelida por su astucia a tejer verbalmente cada noche una nueva historia sobre otra para salvar la vida. Ambas, Penélope y Zahrazad, usaron la misma técnica para intentar alcanzar parecidos resultados: darles esquinazo tanto a la muerte como a la claudicación. El maravilloso y terrible Ulises antiguo sería el gran inaugurador de todas las obras posteriores donde el héroe va salvando los escollos que bien la naturaleza, el destino o la mala fortuna, le van poniendo delante para impedirle que consiga sus fines: alcanzar a pesar del ansia el objeto buscado. Todos los libros sabios se asemejan al uso del mismo proceso de un rito de iniciación similar a esos grandes relatos de toda la gran tradición universal: relatos fantásticos plagados de hadas buenas, de hadas malas, de monstruos, de ayudantes del héroe, de bosques encantados que se animizan representando lo mejor y peor de la vida, lo oculto del alma humana; brujas con patas desconchadas siempre hambrientas de la carne inocente y aliadas permanentemente con el mal; espejos que hablan y a través de los cuales puede el héroe penetrar en el mundo interior de los sueños o los deseos o en el abismal universo del inconsciente. Todos los cuentos, relatos y novelas del género de lo maravilloso tienen algo de esa sustancia ritual y de trascendencia que todo gran libro conlleva. El placer de gozar con los avatares, con el riesgo, y la necesidad u obligación de superar todas las pruebas para crecer interior y exteriormente junto con el beneplácito que se recibe de la sociedad creadora de los grandes enigmas una vez que se superan. El goce del lector al llegar sano y salvo al final del libro, junto con el héroe que ha superado todas esas terribles pruebas, es una de las mejores compensaciones que nos proporcionan los personajes. ¡Junto al miedo, la camaradería, el ver, sentir y presentir a través de todos los sentidos múltiples tan grande mundo o universo sin salir de casa, mirando a través de la imaginación y experimentando en la carne de otro, en la carne vital del héroe aquello que él, lector de bibliotecas de provincias, no será capaz de acometer por sí solo!

Por eso, uno de los elementos más claros, desde la perspectiva del uso del lector de este tipo de libros, es la transferencia y la catarsis. Como con las novelas

y películas de aventuras, la preceptiva literaria no es muy comprensiva ni generosa (igual que casi todas las leyes y preceptivas, que son rígidas) a la hora de situar, definir y prestigiar el género de esta literatura. Lógicamente, no sólo existen los viajes geográficos por el exterior de los pueblos: la literatura moderna experimenta el viaje hacia el interior del ser humano ahondando en la condición humana, y por eso le exigimos a toda literatura que nos distraiga trasladándonos por los caminos inimaginables, pero que también nos sumerjan en el interior del dolor y las pasiones de los seres.

Entendemos el viaje iniciático como un recorrido que un individuo realiza desde que sale de su casa para vivir desolado el ancho mundo desconocido, al tiempo que buscará la manera y ayudas necesarias para superar todos los impedimentos y las pruebas, y tornar al lugar de partida revitalizado, transformado física y espiritualmente, cargado de conocimiento, robustecido con nueva madurez... Venimos refiriéndonos a la literatura que aún nos sigue conmoviendo, a esa literatura que pervive y pervivirá siempre: Ulises y su tremendo viaje por el Mediterráneo, *Tirant lo Blanc* de Joan Martorell, a quien Cervantes consideraba el escritor del mejor libro del mundo, el propio *El Quijote* de don Miguel, en su deambular espiritual y social por una geografía específica, pero cuya significación se agranda y trasciende, se alarga a través de los siglos; también *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift o *Caperucita roja* atravesando el terrible bosque de todas nuestras infancias; los maravillosos viajes que se adelantaron a toda una época de avances tecnológicos, en Julio Verne (*Cinco semanas en globo*, *La vuelta al mundo en ochenta días*); o Antoine de Saint Exhupéry (*El Principito*, *Vuelo nocturno*); la gran escritora Selma Lagerlöf, autora de *El maravilloso viaje del pequeño Nils*; el mismo Ernesto Hemingway con su *Viejo y el mar* o Juan Ramón Jiménez con *Platero y yo*...

El genial Saint Exhupéry usó el cielo, en donde entregó su vida en un último vuelo sin retorno, como significación de las aventuras y el infinito como el límite del ser. En ese concepto se alía con la literatura de honduras humanas y psíquicas representada en frases que han dado la vuelta al mundo en todas las generaciones que le siguieron. Frases como "Lo esencial es invisible a los ojos", o "El hombre se descubre cuando se enfrenta al obstáculo". Aunque, por otro lado, al margen del valor universal que adquirió tras su misteriosa muerte el autor de *Vuelo nocturno*, todas estas ideas y conceptos son muy propios de las novelas y escritos de lo maravilloso.

3- MIRADA INFANTIL

Hemos dado a entender ya que Rafael Sánchez Ferlosio *casi sin saberlo ni creerlo* había cogido una varita mágica y escribió *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Y se tuvo que haber provisto de un ojo nuevo, un ojo limpio. Se abre la pieza narrativa con una cita muy significativa referida a la mirada⁴. Si la manera propia de mirar se hace inocente, limpia, todo el ser se ilumina, alcanza Conocimiento. Aunque ya veremos más adelante, cerrando el triángulo de la obra, la máxima apetencia significativa de esta cita con que comienza el libro, podemos decir que el autor nos sitúa en un mundo de visión sincrética, y nos obliga, para entender la lectura, a aunar los planos en dos dimensiones. Se ha descoyuntado la realidad adulta, porque los dos ojos nos da la perspectiva y un sólo ojo aglutina, para así acercarnos a otra realidad supuestamente tenida por inferior, la del niño. Doblamos la página primera del libro y ya entramos en la acción: “El gallo de veleta, recortado en una chapa de hierro que se cantea al viento sin moverse y que tiene un ojo sólo que se ve por las dos partes, pero es un ojo sólo, se bajó una noche de la casa y se fue a las piedras a cazar lagartos. Hacía luna, y a picotazos de hierro los mataba”. Es una manera fantástica de concitar la cita con la que se abre el libro con el primer personaje con quien entramos en la narración. Así pues, cita y narración ya están en un continuo. Luego será un niño, elemento narrativo aún no personalizado por el nombre, quien entre en relación con el gallo de veleta de un solo ojo. Como en los bautizos, el nombre del niño se lo proporcionará el autor a través de otro personaje. El niño hablará con el gallo, y le castigará por sus fechorías hechas a los lagartos. Tenemos desde la primera página de la narración un conjunto de rasgos que nos apunta hacia lo sincrético, hacia la unión del sujeto y el objeto, hacia el mundo de lo maravilloso infantil (Ehrenzweig, Antón, *El orden oculto del Arte*, Labor, Barcelona, 1973).

Todorov sitúa las narraciones de lo maravilloso frente a las de lo fantástico y lo extraño, precisamente en esa unión tan infantil en la que sujeto y objeto se hallan en un mismo plano. Se trata de la mirada infantil. Sánchez Ferlosio parte de ese tipo de mirada para escribir su obra, y todo el mundo que en la narración se nos vaya presentando responderá a la presencia de una de

⁴ San Mateo (6, 22): “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio todo tu cuerpo será luminoso.”

las variantes del tema de la mirada⁵. A partir de la mirada infantil el lector podrá prepararse a ver pasar ante sus ojos todos los elementos casi habidos y por haber. Dice también Louis Lambert que los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver. Aunque para ello deberá proveerse de un “ojo limpio, un nuevo ojo”. Recordemos que Alicia, en *A través del espejo*, utiliza un espejo por donde puede *mirar* o sumergirse en un mundo diferente: en el mundo de lo maravilloso, en donde lo abstracto deja paso a lo concreto⁶.

El ojo limpio de la cita de San Mateo nos permite recordar de nuevo a Todorov cuando se refiere a La Princesa Branbilla de Hoffman: “Así, el charlatán Celionati arenga a la multitud, después de haber anunciado que la princesa está presente: ¿Podrías reconocer a la ilustre princesa Branbilla cuando pase delante de vosotros? No, no lo podréis, sino empleáis los lentes fabricados por el gran mago hindú Ruffiamonte... y el charlatán abrió una caja de la cual sacó una prodigiosa cantidad de enormes lentes.”⁷ Sólo los lentes permitían el acceso a lo maravilloso. Las imágenes de la vida cotidiana así vistas a través de un nuevo ojo, a través de otra mirada que no sea la nuestra natural, nos abre un enriquecido abanico de múltiples significaciones. Podría decirse que es la mirada de la polisemia. Si en la narración de lo fantástico (por ejemplo el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*), se plantea la duda de lo que le está sucediendo tanto al lector como al propio protagonista, es en ese propio rasgo, ¡la duda!, donde se marca su deslinde con los temas de lo maravilloso y de lo extraño (quizá algunos cuentos de horror). En lo maravilloso ya no se duda, todo está ahí, y sin que sea posible que cualquier anormalidad, más o menos sobrenatural, suponga alguna reacción por parte de los personajes. Porque toda duda obliga a adoptar la situación trágica, llevada al límite de las posibilidades de la razón, hasta el punto que algunos personajes se confiesan en la *duda* de estar locos.

Como es lógico en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* se observan ciertos rompimientos con la *realidad de lo maravilloso*, como cuando las gentes de Guadalajara adoptan para sí la posibilidad de extrañamiento y prenden fuego a la casa del maestro de Alfanhuí. Se evidencia el contraste entre dos mundos bien diferenciados: de un lado, el maestro con el alumno en posesión de esa mirada infantil, y, de otro, la ramplona la población compuesta por gente

⁵ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972, p. 183: “Los temas de la mirada se apoyan en una ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico; pero esta observación podría volver a ser formulada desde el punto de vista del lenguaje.”

⁶ Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*. Alianza Editorial, 1973.

⁷ Op. cit. p. 145.

inculta, dolorida y rencorosa. En cualquier caso, el poder de sublimación que encierra el fuego nos proporciona un valor añadido en las significaciones⁸.

Naturaleza y personaje asisten al mismo concierto. Habrá que creerlo todo, o mejor, admitirlo todo, de la misma manera que hay que admitir que Remedios la Bella, en *Cien años de soledad*, ascienda a los cielos. Es y será el tributo que debemos pagar al tema de la mirada, porque esa es la condición primera que nos marca el autor. Y que él se marca así mismo. Indudablemente el proyecto del autor está mediatizado desde ese punto de vista. Si no fuera así todo pasaría a ser meridiana realidad y por tanto desprestigio de lo imaginario. Junto a la imposibilidad de coherencia referencial en los asuntos que ocurren en el mundo de lo maravilloso, donde no se habla simplemente en metáfora (como en las narraciones poéticas), se contará allí una realidad literaria que posee sus propias claves, tremendamente poderosas, y que desbaratarían intentos de argumentar significados de los supuestos juegos metafóricos.

Así verá el autor, como nosotros, que su varita mágica va escribiendo mundos en los que los cinco sentidos sean uno sólo: la facultad de ver. Y para reafirmarnos en esa su mirada tan especial nos sitúa desde el comienzo en una prueba de credulidad, plasmada en el personaje de la madre del niño (futuro Alfanhuí a ojos de su maestro), credulidad que de un plumazo, y en la misma línea descarta: “Y se pasaban el día y la noche hablando, y el gallo que era más viejo, enseñaba, y el niño lo escribía todo en el rasgón de camisa. Cuando venía la madre, el gallo se escondía porque no querían que ella supiera que un gallo de veleta hablaba”. Un mismo signo, *El gallo se escondía porque no querían que ella supiera que un gallo de veleta hablaba*, que nos apunta hacia dos sugerencias; la primera, por la que ya deslindamos el mundo sincrético del niño, y la otra en la que se nos inicia en el significado de los ritos. El adulto occidental *sabe* que naturaleza y persona son dos elementos diferenciados, si no opuestos.

Esta visión sincrética a la que nos venimos refiriendo, en la que objeto y sujeto se aúnan, se nos antoja muy cercana a la concepción de la naturaleza que posee tradicionalmente el arte del hombre japonés⁹:

Para el hombre occidental existe la posibilidad de un hombre frente a la naturaleza. Para el oriental tal posibilidad no existe; en

⁸ Crf. Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*. Fahrenheit 451 hace referencia a la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde (233° C). La historia fue llevada al cine en 1966 por François Truffaut y la novela se publicó en 1953 para criticar la censura de libros en Estados Unidos, como resultado de la Caza de brujas del senador McCarthy.

⁹ González de Zarate, Roberto Miguel, “El japonés y el arte”, *Revista de ideas estéticas*, nº 104, 1968.

otras palabras, el hombre es un estar en la naturaleza. Él se siente dentro de ella; la razón fundamental: el sentimiento de inmanencia, por tanto, siente su unión a ella; no analiza, sino que se deja en ella. Ante una flor, el japonés sentirá antes la unión que la desunión. Nosotros nos separamos de ella por el análisis para luego sentirnos con ella, en el goce de su belleza. El afirmar que el occidental es analítico y el oriental sintético sería un apriorismo lamentable, si no estuviese basado en lo antes expuesto... El zen, para Suzuki, se puede resumir en tres palabras: disciplina estricta, silencio y una espiritual unión de lo objetivo y subjetivo. Habla Suzuki del alto grado de sensibilidad del hombre japonés hacia la naturaleza. Y especifica tres cuestiones: la atracción por la belleza, el animismo y el hecho de que mira a la Naturaleza como un todo que tiene una misión. A propósito de esta misión dije cómo es la del ser humano, que al sentirse en ella realizando sus escondidas posibilidades, se realiza no como persona, sino como alguien dentro de la Naturaleza.

Observamos una coincidencia muy curiosa entre el sincretismo del tema de la mirada con la concepción del arte japonés. Teniendo bastante que ver con el asunto que nos ocupa, nos duele pensar que en esas ciudades japonesas superpobladas, y con una concepción de la vida tan aparentemente equilibrada, podrían acabar los niños japoneses como nuestro Alfanhuí, es decir solos, abandonados en un mundo de estructuras estereotipadas, de moldes sociales marcados por el poder, donde las reglas de lo abstracto sirve tanto para conocer una botella como un tonel.

¿Es aún tan diferente el concepto de soledad para el hombre Occidental frente al Oriental? Hoy día observamos que las antiguas filosofías han ido dejando paso al poder del consumo y la adquisición del ocio. En una de las sociedades más modernas, Japón, conviven en soledad perpetua más de un millón de *hikikomori*. Esa extrema contradicción se produce porque han cambiado por completo las formas de relación familiar y social. Sabemos que no se da sólo ese caso en el Oriente de la economía a escala. Son los *hikikomori* unos jóvenes especiales que se aíslan voluntariamente del mundo y se quedan a vivir en una habitación de la casa paterna, donde apenas se relacionan con nadie. Encerrados en un cuarto como si esperaran que el aburrimiento los barrera de la vida. Así dejan pasar las horas con la única compañía de los muchos artilugios electrónicos que la industria del ocio ha creado para ellos. No esperan nada ni a nadie, y están dejándose vivir con la misma parsimonia

que una cajetilla de tabaco vacía cae al asfalto y espera moverse para cuando un mal viento peregrino barra las solitarias calles al amanecer.

4- RITOS INICIÁTICOS

Pero volviendo a *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, la madre del niño había de ser salvaguardada de la *escucha* de la voz de un gallo. Si tal cosa ocurriera, peligraría su vida. El gallo enseña a Alfanhuí conocimientos que sólo a través de lo mágico se pueden conseguir, conocimientos que no se deben contar, misterios que hay que guardar con el celo de las urracas. Más adelante tocaremos la mudez en las narraciones de lo maravilloso y de qué manera es tratado por el autor de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Bástenos por ahora saber que el tema de la mirada invalida de alguna manera la utilización de lo acústico (por asumirlo para sí). Los cuentos que un personaje narra a otro individuo tendrán que ser guardados en el más absoluto de los silencios. Nos hallamos ante una realidad literaria que habiendo aunado para sí todas las posibilidades de los sentidos en la mirada, se reserva aún la posibilidad de concederle al oído un carácter supremo de mágico. Porque el relato popular nace de la invariable relación habla-escucha. Ojos que oyen, oídos que ven...

Lo mágico, una realidad literaria que concierta otro mundo mágico en su propio seno: las profundidades se agrandan. En cierto modo estamos ante la técnica de las muñecas rusas, pero en realidad esto sería decir poco si estamos en la búsqueda de significados más profundos. Recordemos que en la mayoría de las civilizaciones tribales los cuentos, sus ritos, sus mitos, tienen que ser silenciados por el muchacho iniciado: es la fuerza de la que se vale esa sociedad para continuar existiendo. Lo que se aprende es recibido por las fuerzas sobrenaturales. Y para ello se realiza el rito de la iniciación. Si se infringe esa ley puede sobrevenir la destrucción del individuo, cuando no su castigo o quizá la pérdida de lo ya sabido. Es curioso observar que hasta nuestros días, y en esta civilización occidental, el silencio de lo contado aún mantiene su carácter de sacralizado. Sobre todo en los niños.

Un niño le da mucha importancia al hecho de “guardar un secreto”. Por tanto, Sánchez Ferlosio ya nos ha situado con el personaje de la madre de Alfanhuí en dos órdenes de estudio: en el de la mirada, técnica a la que habrá de responder el continuo del libro, y en el del rito y mitos a través de los cuales hemos de ir sacando los hilos enmarañados del significado, desde un profundo mágico.

Queremos ver, a través de la mirada, lo que el autor nos ha querido decir directamente, y de la manera que nos lo dice. Queremos ver, a través del oído, aguzándolo hasta el silencio, todo aquello que el autor no nos ha querido decir pero que sin embargo ahí está, en el propio librito.

5- UNIÓN DE SUJETO Y OBJETO

Es significativo que la cita con la que se encabeza el libro pertenezca a los Evangelios. Lo religioso más prístino nos advierte: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio todo tu cuerpo será luminoso”. Pongámoslo al lado de las comparaciones orientales: “...la estética japonesa exige algo tanto del autor como del espectador de la obra de arte. Esta exigencia supone la pureza de corazón, no hablamos en el sentido moral, por supuesto. (...) El espejo refleja lo que se pone delante de él. Cuanto más puro, más perfecto y más limpio sea, tanto más limpio y más perfecta será la imagen reflejada»¹⁰.

Nos incomoda profanar la obra de arte concebida para ser leída en un estado de inocencia total, con el supuesto bisturí de lo analítico, cuando precisamente la obra pide para sí un estar, no un distanciamiento. Aunque si no, dígasenos como leer a Lovecraft. Creemos que no bastará la admiración estética que nos produce *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, por el contrario ya hemos entrado en una acción de relectura, que es lo mismo que decir de violencia. Y en este estado de violencia observaremos el tono personal con el que está escrito tan bello libro. Cuando Sánchez Ferlosio narra en tercera persona, se aleja. Parece que lo hiciera para ser un espectador de su propia obra. La narración en primera persona es típica en los relatos fabulosos de viajes y milagros¹¹. En Ferlosio es un supuesto alejamiento, un simulacro adulto de infancia, un ardid estilístico tras el que se oculta el propio autor. Quizá por dos razones: para dar mayor ilusión de credulidad, veracidad, de la historia contada (como la verosimilitud barroca), y para justificar su huída oculta hacia el niño, hacia Alfanhuí¹². Un sí propio que fue anteriormente. Aunque no es una pieza narrativa típicamente autobiográfica sí lo es en cuanto el autor tiende a ver lo mismo que ve el héroe. Si el autor, aunque esté escudado, se halla muy cerca de Alfanhuí, el narrador también lo está. El autor, al situarse en la mirada

¹⁰ González de Zárate, R. M. Op.cit. p. 338.

¹¹ Todorov, T. Op.cit. p. 183.

¹² El tú y los temas del tú tienen su base en el discurso. *Industrias...* es un discurso hecho a modo de narrador omnisciente (con supuesta mirada infantil, representante del tema del yo, con la que se rompen los límites entre el sentido propio y el sentido figurado).

infantil, con la que sabemos ya que todo asunto narrativo es posible, se acerca al objeto. La descripción del mundo que plantea no está esencialmente basada sobre la psicología de los personajes, sino en una actitud de ver esa psicología, y la inclusión de estos en un mundo desdiferenciado obliga al autor a adentrarse en una postura más cercana, como de 'tú', que es de facto el 'yo' primera persona.

A pesar de que Rafael Sánchez Ferlosio utiliza la tercera persona, su actitud es integradora. En el caso de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* hemos observado una aglutinación de las tres formas personales del singular. Sería una postura *multiesquizoidea* a través de la cual quizá el autor pudiera perpetrar esa conjunción entre realidad e irrealdad, sin unos linderos demasiado nítidos. Todo esto se justifica en la confección de una pieza narrativa de lo maravilloso, aspecto que reafirma T. Todorov¹³, porque desde la adopción del tema y el punto de vista se nos plantea que se han desdibujado las distancias y diferencias entre el sujeto y el objeto buscado en toda acción dramática:

...se trata de la desaparición del límite entre sujeto y objeto. El esquema racional nos representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o cosas exteriores a él, y que tienen un status de objeto. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta. Se oye una música, pero ya no existe el instrumento música emisor de sonidos y exterior al oyente, por una parte, y el oyente por otra. Gautier escribe: "Las notas vibraban con tanta potencia que penetraban en mi pecho como flechas luminosas; poco tiempo después, la melodía interpretada me pareció salir de mi mismo (...); el alma de Weber se había encarnado en mí" (p. 203). Lo mismo sucede en Nerval: "Acostado sobre un catre, oía que los soldados hablaban acerca de un desconocido; detenido como yo, y cuya voz había resonado en la misma sala. Por un singular efecto de vibración, me pareció que aquella voz resonaba en mi pecho" (p. 258). Se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto, con sus formas y colores, y el observador. Veamos otro ejemplo de Gautier: "Por un extraño prodigio, al cabo de algunos minutos de contemplación, me fundía con el objeto fijado, y me convertía yo mismo en ese objeto. Para que dos personas se comprendan, ya no es necesario que se hablen: cada una de ellas puede convertirse en la otra y saber lo que esta otra piensa."

Advertimos una vez más la proximidad entre esta constante temática de la literatura fantástica y una de las características fundamentales del mundo del

niño. También se confirma que ocurre esa desdiferenciación con el uso de las drogas, ya que el organismo, y lo que lo rodea, conforman un universo integral, donde han desaparecido tanto el sujeto como el objeto. Lo maravilloso es pues el género donde sujeto y objeto se hallan juntos. Es decir, donde sus diferencias no son pertinentes. “En la base de la evolución mental no existe con seguridad diferenciación alguna entre el yo y el mundo exterior”, nos comentaba Piaget¹⁴. El diferenciarlos sería la mirada adulta; la mirada infantil, de la primera edad de Alfanhúí, es desdiferenciada. La postura del autor, al situarse en la tercera persona también viene dada por su deseo de mantenerse libre a la hora de manipular el texto narrativo. ¡Libre en el mundo de lo fantástico!

El tú englobado en la tercera persona para nosotros vendría a ser todo el discurso narrativo contado desde el autor al héroe. El tú supone acción hacia el exterior, obliga a un movimiento del autor hacia Alfanhúí, quizá su propia figura infantil; el yo a una actitud pasiva. Por tanto, yo y tú entran en acción a través del otro (quien escribe). El autor, como un patriarca, se ha erigido en intermediario entre el tú y el yo: ahí ha nacido la tercera persona, y porque yo y tú son lo mismo, aunque mantienen diferentes posturas.

Si antes habíamos visto la desdiferenciación del objeto y el sujeto, la tercera persona acaba transformándose en hablador y escuchador (es el auténtico discurso) de sí mismo, y por tanto en la simplificación abstracta de un teorema como el de Pitágoras (dándose sólo en este caso y en esa dirección). En este caso, fábula (lo que se cuenta), ficción (la situación del narrador con respecto a lo narrado) y escritura se han situado en ese triángulo creado por *La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso*. Ya es, para nosotros, muy significativo que la lámpara, en tiempos de San Mateo, tuviera una configuración triangular. Tres lados del triángulo, una geografía triangular, tres reinos, tres edades del ritual...

6- EL HORARIO DE LAS MUÑECAS

Hay un horario en que las muñecas hablan. Cuando los muñecos se levantan, desentumecen sus miembros de madera o de trapos. Para entonces, los mayores yacen en sus sueños profundos. O andan despiertos creando los mundos de lo tenebroso. La soledad o intimidad del niño crea mundos simbólicos en el que no funcionan demasiado los tiempos y espacios: una cara monstruosa, pero que le recuerda a su madre, le hará reír; el gallo de veleta

¹³ Op.cit., p. 140 y ss.

¹⁴ *Seis estudios*, p. 20.

sólo a él le hablará y enseñará, como es el caso de un auxiliar del héroe, sus conocimientos. Y el eterno Peter Pan, el niño que no quiso metamorfosearse por querer ser fiel a sí mismo, hará su entrada triunfal en el habitáculo infantil...

Es en su habitación, inmerso en su intimidad, a falta de conciencia suficiente del yo, donde se produce más profundamente la asimilación entre lo externo y lo interno. Y realmente las muñecas hablan y los gallos y los niños recogen las sangres que se destilan en forma de lluvia desde las nubes. En la intimidad del adulto se crean los monstruos de la razón. En el niño, él y naturaleza son un continuo vivo. El niño abre los ojos para ver, el adulto los cierra, mentaliza.

El niño seguirá viendo en la silla, hecha con la madera del cerezo, el árbol que daba frutos. Y los verá. Y el árbol dará frutos. El adulto sabrá que la silla es para sentarse y con pie, al margen de su materia. Para el niño, el mundo del adulto estará plagado de monstruos, de miedos, peligros y negaciones. Para el adulto el mundo del niño será un absurdo completo. El niño, antes de adentrarse en el mundo de las percepciones adultas, sufre un periodo de desadaptación respecto del medio, y para cuando al fin se produce el equilibrio¹⁵ el niño tendrá ya *licencia* para adentrarse en el mundo de monstruos de los adultos.

La actitud del narrador frente al producto de la escritura es la misma que la de Alfanhuí frente al mundo que ve. Sabemos que aunque Ferlosio adoptara la tercera persona distanciada en tiempo y espacio, no obstante su mirada es la misma que la de Alfanhuí. Va llevando de la mano al héroe a través de la selva de su niñez, salvando las mismas distancias que tiene que ir salvando el protagonista.

Si el principio es una visión sincrética, el final será una visión de agrupamiento (7-8 años) muy cercana a la del adulto. Aunque el narrador narra en tercera persona, su postura, en las descripciones, se asemeja a la del propio niño, por lo que con ello enmascara un yo del autor quien si no aparece es para dar mayor credibilidad a la fábula.

Sánchez Ferlosio nos habla de un lugar geográfico en el que el niño ha de hacerse mayor antes de tiempo. Pues rito de iniciación (a partir de 14 años) y progresión normal psicológica ascendente del niño, a través del mundo de la fábula, no conciertan. Tristemente, el niño, aún sin madurar, tiene que enfrentarse con un mundo que sin haberlo hecho ni querido estaba ahí cuando

¹⁵ Piaget, Jean, *La formación del símbolo en el niño*, FCE, Buenos Aires, 1961.

él llegó, listo para vivir en él. En estas tierras el niño tiene que llegar antes a ser mayor, porque el medio se lo impone, y el desequilibrio entre la acomodación (el medio sobre el sujeto) y la asimilación (el sujeto sobre el medio) aún continúa. Es una geografía que crea hombres-niños. Hombres frustrados. Por eso hay que ir hacia Alfanhuí, por eso el autor corre hacia ese final de su ciclo, en el que se miran frente a frente objeto y sujeto, para rescatarlo. Para Alfanhuí, el texto narrativo es su propia historia del rito de iniciación; el objeto en el autor, será el hallazgo del niño en ese momento mágico, prealfabético. Rafael Sánchez Ferlosio correrá adentro suyo, hacia el niño, para socorrerlo, siendo esa actitud suya el mismo hecho que deviene en escritura. Muestra un producto, pero en él se produce catarsis.

7- ANIMADO E INANIMADO

Industrias y andanzas de Alfanhuí empieza metida hasta sus tuétanos en el mundo de trasgresión de la ley natural, y se solaza en todas las posibilidades de lo sobrenatural para, al final, terminar en el mundo de lo aparentemente natural.

La mirada de Sánchez Ferlosio está condicionada por el asunto que cuenta. Pero en este condicionamiento no ha desprestigiado el autor las posibilidades oníricas, míticas, rituales y simbólicas necesarias para cualquier inmersión en el relato. Decíamos que el niño, elemento aún no nominalizado, aprende industrias del gallo de veleta.

Los conocimientos o secretos que le son confesados por este elemento zoomórfico animizado se centra en la posibilidad de aislar la sangre de las nubes: "...que se derramaba a esa hora por el horizonte, para madurar las frutas, y, en especial, las manzanas; los melocotones y las almendras. Esto fue lo que el niño más le gustó de cuantas cosas el gallo le enseñaba, y pensó como podría tener de aquella sangre y para qué serviría."

Bachelard, en *El aire y los sueños*¹⁶ nos habla sobre la concepción onírica de las nubes:

Las nubes son una materia de la imaginación para un amasador perezoso. La ensoñación –como hace con frecuencia el niño– gobierna el fenómeno mudable dándole una orden, ya ejecutada, ya en vías de ejecución. (...) Para dar cuenta de la importancia de la nube en los temas religiosos de la India, Bergaigne (*La religión védica*) escribe muy justamente: "La nube que contiene esas aguas, la nube no sólo mugiente y chorreante, sino además móvil, parece brindarse por sí misma a los

¹⁶ Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 1958.

juegos del zoomorfismo". Si el zoomorfismo de la noche se establece en las constelaciones, el zoomorfismo del día está en constante transformación en la nube. La nube nos ayuda a soñar la transformación. Esta ensoñación trabaja con la vista. Considerándola a fondo puede revelarnos las estrechas relaciones que existen entre la voluntad y la imaginación. Ante este mundo de formas cambiantes, en el cual la voluntad de ver sobrepasando la pasividad de la visión, proyecta los seres más simples, el soñador es amo y profeta. (...) Pero es precisamente en la relación con las nubes cuando esta tarea es a la vez grandiosa y fácil. En este cúmulo globuloso, todo gira a placer, las montañas, se deslizan, los aludes caen y luego se aquietan... todo el mundo se ajusta a la voluntad y la imaginación del soñador.

Alfanhuí (aún no nombrado por su maestro, aunque se cuidará bien de bautizarlo en el capítulo III) viene a ser un modelador de nubes con voluntad declarada, siendo un especialista de las materias aéreas. Las nubes son elementos inductores del movimiento. Lo inanimado está presente, allí el gallo de veleta, aquí las nubes domeñadas por las manos de Alfanhuí. Ellos nos hablan de esa unión del niño con la tierra, y de su posible dominio sobre ella. Sabemos que Alfanhuí ya está en movimiento y su capacidad de andar será un dinamismo difícil de parar. Sigue diciendo Bachelard: "Al principio del sueño las nubes; al final, los peces y los pájaros son inductores del movimiento".

Alfanhuí domeña las nubes, no sólo porque Piaget nos advierta que los niños en la fase de los 5 años creen ser los motores que mueven a los vientos, porque el movimiento del aire viene capacitado por el movimiento de sus manos, sino porque luego Alfanhuí será un pájaro ya con movimiento propio, un pájaro como el mismo alcaraván.

Cuando sea necesario saberlo, se descubrirá que el nombre propio de Alfanhuí le vendrá dado por la onomatopeya con la que los alcaravanes se valen para llamarse los unos a los otros. Color amarillo los ojos de Alfanhuí, color amarillo los ojos del alcaraván... Paralelismos connotados imposibles de desoír.

También amarillo es el rubor de los lagartos: "Cuando los lagartos estaban frescos todavía, pasan vergüenza, aunque muertos, porque no se les había aún secado la glandulita que segrega el rubor, que en los lagartos se llama amarillor, pues tiene una vergüenza amarilla y fría". (p. 21).

Sabemos que a medida que se avanza en las experiencias, habrá también un movimiento desde fuera adentro. Alfanhuí ha domeñado las nubes, con su dinamismo, las ha encerrado en tinajas y ha *aprendido su secreto*. Alfanhuí le

pedirá a su madre “ser disecador y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista” (p.26). Eso estará bien para el decurso normal de nuestra historia porque de no haber existido el taxidermista, con todas sus cualidades y circunstancias, el rito no se habría podido llevar a cabo. Pero sólo comienzan las auténticas, *verdaderas industrias*, de Alfanhuí, tras la enseñanza y adopción del conocimiento de lo dinámico.

8- LA TRASGRESIÓN DE LOS GÉNEROS

De la tierra a los astros el camino no es fácil.

Shakespeare

Hemos situado la novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí* entre las variantes de nueva formación de los cuentos maravillosos, donde sus elementos no se centran sistemáticamente, como era de esperar, en la distribución de las funciones de los personajes que nos lega Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* a través de sus treinta y un tipos¹⁷. Pero sí podemos observar que muchos de los personajes y sus funciones, aunque no están encorsetados en una estructura similar al cuento maravilloso de tipo clásico, encuentran sus interpretaciones a través las claves o funciones, estudiadas y sistematizadas por el genio indagador de Propp. Es absolutamente imprescindible tener en cuenta a este investigador, en especial en su *Raíces históricas del cuento*, para cualquier estudio de todo lo concerniente a los aspectos de lo maravilloso. Sitúa sus fuentes en los ritos, y su paso a los cuentos en el momento de la desacralización de aquellos:

El rito ya no se celebra, pero las representaciones de la muerte continúan vivas, se desarrollan, se modifican sin tener ya ninguna conexión con el rito mismo. La desaparición del rito está relacionada con la desaparición de la caza, como único o fundamental recurso de subsistencia. Acerca de la ulterior formación del tema, en base a lo que se ha dicho, debemos imaginar que, una vez formada, esta trama absorbe en sí algunas nuevas particularidades o complicaciones derivadas de una realidad nueva y más tardía. Por otro lado, la nueva vida crea nuevos géneros literarios (el cuento novelado), crecidos sobre un terreno distinto ya del terreno de la composición y de los temas del cuento maravilloso. En otras palabras, la evolución tiene lugar mediante

¹⁷ Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971. Vid. del mismo autor *Raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974.

estratificaciones, sustituciones, transposiciones de sentido, etc., y, por otro lado, mediante nuevas formaciones.

Con el cuento se profanan los ritos y los mitos, produciéndose una traslación de lo religioso, nacido en regímenes de clan, a lo puramente artístico. Hay por tanto un desfase de tiempo y espacio, y un cambio de costumbres, por eso el tiempo y espacio concreto no les será exigido. El cuento aparece en el momento que los ritos y mitos ya no son funcionales, transformándose en narraciones artísticas. Estas narraciones toman de la realidad lo que el estilo propio del autor les sugiere pero, según Propp, estas variantes no pueden, o no deben influir en exceso, sino mantener un continuo puro, a pesar de las metamorfosis en las funcionalidades de los personajes, y ello para poder ser situado el cuento maravilloso en su espacio morfológico. Propp propone un esquema, aunque amplio, y cualquier cuento que se sitúe en estos linderos podrá ser reconocido como cuento maravilloso. Partíamos de saber que *Industrias y andanzas de Alfanhuí* mostraba una libre compostura con los elementos apuntados por Propp, pero ahí está su genial estilística y lo justifica su adhesión sustancial.

En el rito de la iniciación los más viejos de la tribu *narraban* al neófito una serie de mitos, celosamente guardados por los más ancianos, y que no podrían ser contados. En ello iba la vida de la tribu. Rito y relato estaban apareados, en actitud sincrética. Sánchez Ferlosio adopta para su *Alfanhuí*, como base argumental, la narración del rito y nos lo presenta adobado a manera de las antiguas narraciones causas del cuento maravilloso. Es decir, la relación mito-cuento y antecedente-descendiente queda rota en *Alfanhuí* por la supremacía del ritual, donde las narraciones de lo mítico se desarrollaban junto con el rito. Se transgrede la supremacía de la evolución mito-cuento, por la de permanencia de lo ritual, aunque en presencia de lo mítico. En esto justificamos el respeto del triángulo ritual, o geografía cerrada. Sabemos que *Alfanhuí* parte de una situación sobrenatural para desembocar en otra natural, postura que se puede observar a lo largo de la narración, y que conlleva un dinamismo descendente en oposición con el dinamismo ascendente que implica el cumplimiento del ritual: a medida que lo ritual se desarrolla, lo sobrenatural se mengua.

La forma (el relato *Industrias y andanzas de Alfanhuí*) aglutina el contenido total de rito y mito, pero dándole supremacía a lo ritual. Lo ritual hará entrar en dinamismo a *Alfanhuí*, creará la obra cerrada (fuera de ese

cuento único con el que sistematizaríamos todos los cuentos de Propp), mientras lo mítico no estructurado, pero sí acompañante de lo ritual, pululará a lo largo de la obra dando aquí y allá pistas, pincelazos, cercanos al cuento maravilloso. Son pistas, símbolos, para indagar en el contenido. Será el rito la trama argumental de la ficción de nuestro *Alfanhuí*, serán los mitos la representación acústica de lo narrado en el transcurso de lo ritual, pues rito y narraciones siempre irán unidos.

Veremos a través de la mirada lo que el autor nos ha querido comunicar; veremos, a través del oído, lo que el autor no nos ha querido decir, pero que alude a la significación. Pero el camino del ritual de *Alfanhuí* es descender de los astros a la tierra. Tampoco le será fácil.

9- EL ÉRASE UNA VEZ...

El “érase una vez”, “en los tiempos antiguos”, “una vez había”, “se cuenta”, “había una vez”... Érase una vez en el tiempo en que todo el mundo hablaba, es decir, y con toda probabilidad, el tiempo mítico en que los animales hablaban¹⁸, viene sustituido en *Alfanhuí* por la presencia, desde las primeras líneas, del gallo de veleta que actúa y habla desde su natural animismo.

Sánchez Ferlosio no necesitará decirnos la dimensión temporal lejana en que discurrirá la acción. Aunque más adelante veremos que nos facilita indicios reales para su situación temporal, será en el tiempo en el que los animales hablaban, que es lo mismo que decir, en nuestro caso, que es el tiempo en el que el niño está en situación sincrética respecto del mundo que lo rodea. El tiempo no será objetivamente tan lejano (antidiluviano), será un tiempo cualitativo más que cuantitativo. Es el tiempo de a la vuelta de la esquina de la niñez. Pero sustituye al érase una vez de los ritos de entrada que, como es muy bien sabido, en cualquier cuento aparece a modo de frontispicio. Al usar el “érase una vez,” o “en un reino muy lejano...”, también aquí la lejanía geográfica abundará sobre la lejanía temporal. Hasta tal punto el érase una vez implica una convención normativa del cuento maravilloso que hasta los propios espectadores (lectores) se hallaban en situación integradora. Así lo podemos comprobar abiertamente en *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi¹⁹, cuando el narrador, haciéndose pasar por un personaje más, se mete a dialogar

¹⁸ Gil, Rodolfo, “Observaciones en torno a los ritos de entrada y salida en la narración oral norteafricana occidental”, *Almenara*, nº 3, Madrid, 1972.

¹⁹ Collodi, Carlo, *Las aventuras de Pinocho*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 34. [precisamente con prólogo de Rafael Sánchez Ferlosio, aunque el título original de Carlo Collodi era *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*].

con el conjunto supuesto de sus pequeños lectores con el pedagógico ánimo de implicarlos en la narración y hacerlos partícipes del tema propuesto:

- Érase una vez...

- ¡Un rey! – dirán enseguida mis pequeños lectores.

- No, muchachos, os habéis equivocado. Érase una vez un pedazo de madera. No era una madera de lujo, sino...

Una convención y, en este caso una original utilización de esa convención. Si por un lado Collodi utiliza o caricaturiza una norma (lo que es sistema para Propp), Sánchez Ferlosio enmascara, metamorfosea, esta condición narrativa (frontispicio del cuento maravilloso; comienzo, rito de entrada o fórmula inicial en la narrativa oral) en manos de un a modo de elipsis: si el gallo de veleta baja de la casa, mata a picotazos unos lagartos y luego es capaz de hablar con el niño... es porque eso ha ocurrido hace mucho, mucho tiempo, en el tiempo lejano en que los animales hablaban. Y el que hayamos traído a colación a Pinocho, no es sólo por deseos comparativos, sino por la creencia, casi segura, de que la infancia generacional de Ferlosio fue la gran lectora de este cuento. Pero el pinocho de Salvador Bortolozzi Rubio.

Observemos que en *Alfanhuí* el único animal que habla es el gallo de veleta, quien aparece ya en el primer capítulo. Todo ese capítulo, aunque polisémico, es la entrada del cuento, no tratándose aún del esperado rito de iniciación que comenzará en el tercero, y sólo allí cuando el maestro taxidermista tenga la feliz ocurrencia de bautizar al niño (quien hasta entonces ha sido sólo un genérico) con la voz, el verbo, de Alfanhuí. Ya ha empezado para la tipología de Propp el cuento maravilloso, pero si en el principio y final, huida y vuelta a casa, hubiera que situar el ciclo de abrir y cerrar en *Alfanhuí*, según el investigador ruso, nuestra narración hubiese tenido que concluirse cuatro líneas antes de finalizar el capítulo segundo. Ya hemos advertido que la base de la narración está situada en el rito de la iniciación (ese principio supuesto en el que se dan las narraciones orales, míticas) y que éste aspecto sustancial en *Alfanhuí* convive con lo caótico de la utilización de lo mítico (lo que llamamos trasgresión del género). En una sociedad donde aún se hallan apegados a sus fuerzas tribales atávicas, los viejos cuentos no son relatos desfuncionalizados, sin que aún son mitos religiosos. Lo lineal ordenado es el rito, lo no absolutamente formal es lo mítico. Aunque rito y mito coexisten²⁰, en

²⁰ Propp, en *Raíces Históricas del cuento*, constata en la página 532, que: “El estudio de las colecciones de cuentos indios (americanos) lleva a la conclusión de que se trata de materiales

cualquier caso el mito es narración abstraída de un anterior rito ancestral simbolizado. Lo ritual supone tiempo, principio y fin, y un espacio, pero lo mítico los desprecia (tiempo y espacio no le son funcionales). Pero andanzas para Alfanhuí suponen igualmente andanzas de Don Quijote. Existe un espacio por el que se deambula y se transitan las experiencias, buena y malas. De ahí que exista novela en nuestro libro *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, pues tanto el tiempo como el espacio son rasgos distintivos que coadyuvan a que los personajes experimenten sus conflictos.

Por otro lado, Vladimir Propp sitúa el principio de desencadenamiento del cuento maravilloso en la reclusión de la muchacha, la princesa, y en su trasgresión de la prohibición y su consiguiente huída, o bien el rapto. Su final, después de las peripecias del héroe, quedaba cerrado por la vuelta a casa y el matrimonio y los deseos o esperanzas de prosperidad. Nuestro niño se pasa todo el tiempo trasgrediendo y se da su *reclusión* en el primer capítulo en el cuarto de arriba (recuérdese que casa de dos plantas es para hombres) y no como advertencia sino como castigo. En el segundo capítulo, el niño se escapará con el gallo de veleta y, al final de este mismo episodio habrá vuelto del niño a casa. Allí pedirá perdón a su madre y será perdonado. Apenas en las dos líneas finales del segundo capítulo el niño manifestará su deseo de andar los caminos: “y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista” (p. 26).

Desde nuestra perspectiva comprobamos cómo en sólo 940 palabras el personaje inicia y cierra todo un cuento de lo maravilloso. Esto nos hace abundar en la idea de que el autor crea una distinción entre rito de iniciación y mito y su producto (cuento maravilloso), que los acepta como influyentes.

Quizá Rafael Sánchez Ferlosio nos quiso decir por lo bajo a los lectores de hace años algo así como: La realidad del niño es tan fuerte, tan dura, que cualquier tipo de fidelidad a un producto dado desvirtuaría el camino que me he trazado. Sí que mito y rito irán vinculados, pero hay algo que me interesa como autor por encima de todo: el niño-personaje haciéndose mayor por las tierras, los caminos de las eternas andanzas de Castilla y Extremadura.

En el tercer capítulo de *Alfanhuí* se abrirán las puertas al rito de iniciación. La separación de lo mítico del rito, por desacralización de aquel, hace del relato mítico un desembocar en el cuento contemporáneo de lo

exclusivamente rituales, es decir, que en los indios es aún desconocido el cuento en el sentido que nosotros le damos a la palabra”.

maravilloso. La permanencia de Ferlosio en un territorio arcaizante, no evolucionado narrativamente, también nos parece significativo.

Creemos que guarda una gran relación con la geografía que entra en el relato, esencialmente referida a su condición agrícola, rural.

10- CONTAR Y ESCUCHAR

De la misma manera que el rito de iniciación va acompañado de la narración de mitos ancestrales y por tanto implica la presencia de escuchador o escuchadores, por eso todos los cuentos populares engarzan directamente con los significados míticos, y el texto narrativo *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es un producto evidente de este contar y ese escuchar. Se suponen dos interlocutores y que el producto es lo narrado. Las narraciones míticas debían de hacerse lo más distanciadas posibles del que las narraba, pues nos afirma Rodolfo Gil que el ser que fuera nombrado por parte de alguien que poseyera una capacidad mágica vendría a ser tanto como el evocar su esencia misma.²¹ Nos recuerda Rodolfo Gil que "Nombrar es tanto como crear. La voz, el 'verbo', crea al nombrar los seres. En una mente mágica, por consiguiente, el llamar a algo por Su nombre es evocar su esencia misma. De aquí la razón del 'nombre oculto' de tantos dioses, en las religiones, del 'nombre escondido' de demonios, genios, ogros y magos en la narración oral maravillosa; del segundo nombre, verdadero e ignorado, que parece haber existido en muchas sociedades. La posesión del nombre implica la posesión del ser, o, al menos, la actuación sobre el ser. En magia, un ser nombrado responde a su nombre y viene a quien le nombra. Un ser nombrado se siente poseído por otro. De Aquí uno de los grandes peligros de la narración maravillosa, en la que se nombra continuamente a personajes extrahumanos o sobrehumanos. El narrador, y los oyentes como copartícipes, deben tomar sus precauciones, al igual que se hace cuando se pronuncia un conjuro, por ejemplo."

La personalidad del narrador muy pocas veces hacía acto de presencia, pues imputaban sus contenidos a la tradición o bien a otras personas desconocidas que, por supuesto, no se hallan presentes.

²¹ Gil, Rodolfo, Op. cit., p. 6, nota 4.

Al parecer, es práctica y dominio entre los contadores el uso de esa fórmula cristalizada en la manera de comenzar, por muy funcional, pues creían que evitaban las presencias de los posibles maleficios y la limpieza *a priori* de cualquier tipo de riesgos en la suerte del narrador (v. *Las mil y una noches*²²). Sánchez Ferlosio habla al realizar su narración, pero ese su hablar está obligado a ser ocultado. Imaginemos que el autor hace las veces del más anciano de la tribu, y por eso es el relator de lo que le había sido contado, y él había vivido, y a través de lo cual adquirió sus conocimientos. Esos, sus conocimientos, son los que narra en *Alfanhuí*. Narrador y autor se confunden en función de un diálogo implícito con el propio personaje-Alfanhuí, y lógicamente a través del *corpus* de la escritura. Si toda pieza narrativa implica un lector general, o un lector-concreto (escuchador de la voz del narrador), en este caso de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* será el propio personaje Alfanhuí la referencia. El escuchador virtual (posibles lectores) poco importa: a él no va destinado lo contado (lo escrito).

Esta es la razón por la que la mayoría de los lectores de *Industrias...* han situado la pieza narrativa en el estanco de obra poética. Nos parece una falacia si se refiere al concepto extendido de narración poética, aunque verdad si con ello se abundara en lo profundamente poético, en el gran sentido de la *poiesis* que contiene. Deben advertir que la pieza narrativa tiene un valor interno, no externo. Es decir, no subjetiva (tópico de poesía), sino dinámica de sujeto (autor) a través de lo narrado (narrador) hacia el objeto (Alfanhuí: hacia autor-niño). El autor narra para sí en un alarde de objetivismo supuesto yendo a la búsqueda del niño (Alfanhuí) que está o que ha quedado aislado en el tiempo. El tiempo, como parte de la forma, distancia del narrador a través del enmascarado érase una vez (el tiempo en que los animales hablaban), que se significa en una huida hacia el niño. Al niño huye (polisemia: del niño huí, al hacerme adulto; al niño ahora, narrando, vuelvo). La actitud del autor testimonia un ciclo vital (de 4-5 años a 7-8), pero a su vez implica un desdoblamiento para el rescate. Al tiempo que testimonia escribe de sí y para sí. Para su reencuentro. Si Marcel Proust agujonea su memoria a través de reflejos de lo externo logrando adoptar una conciencia de sí y un análisis exhaustivo de su medio, Sánchez Ferlosio apresa la geografía, (las andanzas de Alfanhuí) como sustancia característica del personaje para ir penetrando a través del túnel del tiempo. Autor, a través del narrador tercera persona, medio

²² *Las mil y una noches*, traducción y notas de Juan Vernet, Planeta, Barcelona, 1970. "Se cuenta que...", "Me he enterado que...", es la fórmula general para distanciar responsabilidades.

omnisciente, medio equiscente²³, se encontrarán definitivamente con Alfanhuí en una isla de la ciudad de Palencia... mirando, los tres, hacia otro pasado, que es también otra geografía: Guadalajara.

Se ha tratado de resolver la cuestión mediante el recurso a la forma personal del relato: narración en primera o en tercera personal. Pero prontamente surge la insuficiencia o el error de esta caracterización, cuando menos abusiva. Pues hay formas de curioso entrecruzamiento. En efecto, una narración puede asumir la forma de cabal relato en tercera persona, correspondiendo, no obstante, a la más estricta conciencia de la primera. Tal el caso de *El viejo y el mar* de Hemingway, donde la tercera persona del protagonista no es más que un calco de su visión absolutamente personal: la novela podría ser reescrita en primera persona sin que la merma (desde el punto de vista lógico, naturalmente) fuese apenas perceptible.²⁴

Aceptando que una novela es tanto un modo de contar como una manera de ver, y teniendo en cuenta nuestra plena aceptación o incursión en este trabajo en el tema de la mirada, nos agradecería hacer unas observaciones: si el punto de mira, o ángulo de enfoque en el behaviorismo para la novela busca reciprocidad entre el ojo cinematográfico y la conciencia narradora²⁵, y en el *nouveau roman*, procura un esfuerzo de visión, una mirada no inocente, dando lugar a un movimiento estetizante donde forma y construcción mantienen interés en sí mismas²⁶; en nuestra novela del tema de la mirada infantil se produce una técnica de visión sincrética, en que los sentidos están representados en uno solamente, aunque todos coexistan en un hallazgo simultáneo.

Entonces no bastará decir que es una obra imaginativa, pues cualquier obra de arte, o intervención artística, implica una irrealidad, tanto la del punto de vista conductista, la omnisciente, como la omnipresente. Y, por tanto, una actividad de lo imaginario. Oponemos la mirada infantil, al igual que en los casos anteriores, a ese forzamiento de mirada que realiza el hombre del renacimiento, con quien se inaugura, oficialmente, la entrada en lo abstracto. La mirada infantil, técnica de la mirada sincrética es muy anterior (o más profunda) que todo esto. A través del tema de la mirada, que defendemos aquí,

²³ Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973.

²⁴ Tacca, Óscar, Op. cit. pp. 24-25.

²⁵ Tacca, Óscar, Op. cit., p.30: "De allí proviene el carácter frío y distante del mundo desolado e irrescatable de Dos Passos."

²⁶ Sanz Villanueva, Santos. *El conductismo en la novela española reciente*, C.H., 203-264.

se oye, se escucha, se palpa y se ve²⁷. Se tratará de una mirada caliente, hiperestésica, semántica. Es la mirada propiciadora de las sinergias y que puede aprehender al individuo en situación analfabeta porque “en las culturas desconocedoras del alfabeto, todos los niveles del significado son simultáneos”²⁸). No obstante, desde siempre el trato de los ojos por parte de los poetas ha situado el mirar en un valor de sinérgico con los otros sentidos (ojos, tacto, gusto, oídos...) que nos ayudarán a comprender el sentido abstracto con el que son capaces los artistas de unificar elementos que entre sí no son nada similares. Así hallamos unos significativos ejemplos en Angel J. Battitessa (1970)²⁹, donde nos muestra a Gustavo Adolfo Bécquer, en sus Rimas, siendo capaz de dotarle a la mirada las argucias del besar a través de los labios:

Sabe, si alguna vez tus labios rojos
Quema invisible atmósfera abrasada,
Que el alma que hablar puede con los ojos
También puede besar con la mirada.

Se puede besar, desde luego con los labios, y con la mirada, si en ella el deseo amoroso se hallara contenido, pero también se puede escuchar con los ojos cuando la libertad se encuentra cejijunta y constreñida. Así le pasó a Quevedo en su ostracismo vivido en la Torre de San Juan:

Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.³⁰

En este juego somero de testimoniar tres ejemplos literarios de una época lejana, donde sí que les importaban esos asuntos a los creadores, y que novedad fuera el intervenir un sentido sobre el otro o practicar las sinergias oyendo con los ojos y con ellos medir del amor su arrojó, veámoslo también en Shakespeare:

Lee el silente escrito sin sonrojos,
Que es amoroso ingenio oír con los ojos.³¹

²⁸ McLuhan, Marshall, *La Galaxia Gutemberg*, p. 109, Aguilar, Madrid, 1969.

²⁹ Los tres autores (Bécquer, Quevedo y Shakespeare), y sus poemas, son citados por Battitessa en *Oír con los ojos*, La Plata, 1970, pp.13 y 18.

³⁰ Op.cit., p. 13.

³¹ Op.cit., p.18.

Hemos traído a colación estos ejemplos por las sinergias que el reconocimiento y comprensión de las metáforas nos propician. Pero es evidente que son muy distintas las intenciones del uso del lenguaje en el decurso narrativo de *Industrias y andanzas de Anfanhuí.*, teniéndose en algunos aspectos, con mucha razón, por poético, y, en otros, por juegos caprichosos, hechos por un primo del autor, trastocadores de contenidos caprichosos. La técnica de la mirada sincrética no se preocupa sólo del objeto viéndolo desde fuera sino que va a lo profundo, que es lo mismo que tomarle en todas sus posibilidades, no excluyendo ninguna de las facetas de la experiencia. Por eso en *Industrias...* no nos puede bastar, una vez reconocida esa mirada, lo que el narrador nos dice en el cómo de la escritura sino aquello a lo que nos remite ese cómo lo dice. Hasta podríamos decir que es la mirada del caleidoscopio, por utilizar un símil que es todo y uno a un mismo tiempo.

Si ampliáramos nuestro símil al infinito, diríamos que se trataría de la mirada de quien a través del Tao imita los poderes de la idea que se tiene de Dios (“Ver con los oídos y oír con los ojos” se encuentra en muchos relatos de Lie Tse, *Guía taoísta sobre el arte de vivir*). Sin medianías: la mirada divina, y no me refiero a la omnipresente mirada narrativa decimonónica que, a pesar de sus altas cotas, no supo de humildades. La técnica de la mirada lo faculta al narrador de *Industrias y andanzas de Anfanhuí* para ejercer un simulacro de visión infantil, con aproximación a lo sincrético, para introducirse en los mitos y comprenderlos, y poder ofrecernos la mayor cantidad de significados. Pero la mirada del narrador irá también paralela a la evolución normal del niño-Anfanhuí. Avanzará como lo hace el niño. Y asistiremos a una clara visión sincrética en la primera y segunda parte que irá debilitándose a lo largo de la tercera y última, para terminar -al par que *ve* el niño- en una actitud inauguradora de lo abstracto. Tres parte, tres etapas infantiles del ritual, tres reinos... los juegos de lo mágico continúan.

Etapas en la vida de un ser humano habrá cuantas quieran verse, y oiremos o no al observador o a quien las exponga. Siempre ha existido el niño, pero la niñez, como estatus social, con toda su amplia y conflictiva complejidad, no deja de ser un invento relativamente reciente.

Pueden hablarse de tres etapas en la vida del hombre, cuatro o hasta siete, como aseguraron en sus respectivos momentos los poetas Keats y Shakesperare³².

³² Battistessa en *Oír con los ojos*, La Plata, 1970, p. 63: “Mientras Keats en su melancólico soneto reparte la edad del hombre en adolescencia, juventud, madurez y ancianidad, en etapas que

Este punto de mira que el autor adopta a través del narrador debilita cualquier postura distante y se obliga a acercarse narrador y personaje. Pide los ojos prestados, no al niño, sino a lo sincrético que en el niño se produce. Ya dijimos que este narrador ocultaba un yo. Pero la perspectiva y su amplitud de alcances se lo cede la tercera persona: le obliga el tema de la mirada. El narrador verá colores orgánicos, olfativos, táctiles... o gustativos. Sus palabras, narrando, tendrán el significado propio del discurso y no encerrarán aún abstracciones, o al menos las dejará para luego. Las tenemos que hacer nosotros a la hora del análisis, pues hemos de poner en relación no sólo al verbo sino sus contenidos, también las muchas connotaciones y por supuesto las interpretaciones míticas y subconscientes: acto reversible que retroalimenta la relación lector-autor. Pero ya sabemos que la obra de arte es una ficción y no el objeto concreto, en este caso ritos y mitos en actos presentes extendiéndose en el pasado y futuro, por lo que tenemos que recurrir a un análogo que será el más cercano al utilizado por el autor para componer el de la visión sincrética. Veremos lo que el autor haya querido decirnos, y veremos de oír aquello que no haya querido (o podido) contar. Pero sabemos que todo el proceso se conforma en el acto de contar (narrando). De contar lo completo. Une lo oral o sacro y lo visual o profano. Si a través de un punto de vista conductista el tiempo es marcadamente corto -tenemos un ejemplo en *El Jarama* del mismo autor-, de lenta transcendencia, casi hasta plomizo, en nuestro caso, y tras situarse el narrador en una perspectiva lejana del “érase una vez” propia del cuento maravilloso, se produce una aparente desfuncionalización de la cuadratura temporal. Es decir un simulacro de que tiempo y espacio no existen. Pero en nuestro caso sólo es una ficción, pues a través de cortas pinceladas irán funcionando. ¡Pero es que la apariencia de intemporalidades se la exige el autor al adoptar el modelo de lo maravilloso! Deberá hacerle honor a la funcionalidad temporal del cuento maravilloso desde que entra en la pieza narrativa, pero a medida que avanzamos comprobamos que el tiempo se hace cercano, más real, y de qué manera su utilización puede llegar a darnos pistas absolutamente reales y localizables. Es su visión infantil pura la que tiende a engañarnos a primera vista, pero ya sabemos que el autor no quiso expresamente narrar una historia de lo maravilloso (ni siquiera un simple

correlaciona con las cuatro estaciones del año, Shakespeare sincopa el discurso de nuestra vida en no menos de siete tiempos: la infancia apenas vegetativa, la puericia regalona, la inflamada adolescencia, la juventud emprendedora, la madurez pacata y epicúrea, la senectud avariciosa, y la regresión y el anonadamiento de los años caducos.”

cuento de hadas), sino utilizar sus formas para evidenciar unos hechos claramente temporales y espaciales.

11- EL ALFARERO MOLDEA FORMAS

11.1. EL MAESTRO Y EL BAUTIZO DEL NIÑO

*Y somos sólo barro
con el que el alfarero moldea formas*
Badr Sakir al-Sayyab

Posiblemente sin saberlo las usó, pero a Sánchez Ferlosio le fueron válidas las formas del rito de iniciación para crear en la narración tanto un orden como un universo de lectura. Un autor no ha de saberlo todo a la hora de escribir, basta que esté conectado con la sabiduría cósmica que le da razón de ser, que se ejerza en su creatividad si pudiera hasta niveles geniales, y que se ponga a escribir... Lo demás vendrá dado por añadidura. El rito de iniciación juega una acción doble, porque funciona en dos planos. Así comprobamos que las honduras de contenido se agrandan. Como en el caso de Alicia que cae al pozo y entra en un mundo en que el tiempo no funciona, o funciona como imagen, en vacío; o se mete a través del espejo donde lo que funciona es el movimiento, como en el ajedrez, adelante o atrás, a derecha o izquierda, pero sin que el tiempo sea, estrictamente, funcional..., así en la lectura más superficial de *Industrias y andanzas de Alfanhui* tampoco el tiempo había de funcionar, pues todo aparenta ser como en un sueño lejano.

Cuando hemos hablado de dos planos, también deberíamos decir dos tiempos, dos personajes-héroes (o antihéroes-Alfanhui); aunque un mismo espacio (misma sustancia para ambos planos) y dos acciones. Son dos planos simultáneos, ahí de nuevo el tema de la mirada sincrética. Los dos planos, en el discurso narrativo, empezarán y terminarán igualmente, pero en diferentes tiempos, con distintos rostros infantiles y con variado resultado.

Vayamos con el análisis del primer plano, el que sin tiempo ni espacio por lejanos, nos proporciona a su pesar información. El secreto en Sánchez Ferlosio está en que nos cuenta una cosa para que *comprendamos* otra; ese comprender nos será dado gracias a las claves temporales que no existen en el primer plano. Es decir, lo que le falta a uno, lo posee el otro. En este poseer está la clave del magismo de la sorprendente realidad de *Industrias y andanzas de Alfanhui*.

Ferlosio nos cuenta o narra el rito de iniciación. Lo ritual y lo mítico se entremezclan en quien cuenta, dándole primacía lineal al argumento ritual. Lo sagrado, lo mítico, pululará a lo largo de lo contado, como fantasma caprichoso, como *metamorfoseamientos* intrincados, pero formando parte integradora del hecho ritual. Los significados radicarán única y exclusivamente en lo verbal, porque no serán elementos significativos (McLuhan, M, Op. cit., p. 109) , pero el que se nos permita entrar en esos significados es gracia y obra de no precisamente nuestra mente desacralizada, sino por el esfuerzo de acercarnos a ese mundo que la obra nos propone. Sin embargo muy evanescente quedará nuestra interpretación de lo sagrado, pero más claro el hecho ritual, que es sagrado también. El rito se ha quedado detenido en el tiempo lejano, aunque hoy nuestra cultura occidental adopta para sí muchos otros ritos, tenidos por naturales, y que harían reír a cualquier hombre de la vieja sociedad tribal, a diferencia de los mitos que han evolucionado a fábula y a narración maravillosa. En esas narraciones igualmente se dan las yuxtaposiciones de mitos y rito. Sánchez Ferlosio se hace más severo en la adopción del rito como más prístino, como principio primero de los cuentos maravillosos. Alfanhui, niño aún no bautizado, sin nombre por tanto, pide a su madre, al final del capítulo II, p.26, *que quería ser disecador*. Y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista.

En el capítulo III, el maestro recién asumido, el Taxidermista, mirará al niño de arriba abajo con ojos muy serios y le espetará, sin haberle preguntado antes si poseía nombre alguno:

-¿Tú? Tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré Alfanhui, porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros.

Es tremendo comprobarlo, pero con ese acto y nominación asistimos al bautizo del niño: Alfanhui. El maestro le ha dado un nombre, y Alfanhui acaba de nacer. Alfanhui ya no es aquel elemento anónimo expresionista que a lo largo de los capítulos I y II el narrador lo llamara con el género extensivo 'niño', ahora es un elemento creado. Porque nombrar es tanto como crear. La voz, el verbo, crea al tiempo que nombra los seres³³. Recordemos, por paralelismo, el caso de Alicia quien siempre se olvidaba de su nombre. Pero no es que se olvidara, sino que no había sido bautizada en el trasmundo en que se hallaba. Su castigo, y su enfado, era tener que ser denominada 'niña', o que su nombre tuviera que significar algo:

-Mi nombre es Alicia, pero...

³³ Gil, Rodolfo, Op. cit., nota 4, p. 6.

-¡Vaya nombre más estúpido! -interrumpió Zanco Panco con impaciencia - ¿Que es lo que quiere decir?
-¿Es que acaso un nombre tiene que significar algo necesariamente? - preguntó Alicia nada convencida.
-¡Pues claro que sí! - replicó Zanco Panco soltando una risotada: - El mío significa la forma que tengo... y una forma bien hermosa que es. Pero con ese nombre que tienes ¡podrías tener prácticamente cualquier forma!³⁴

El personaje de Carroll, el curiosísimo Zanco Panco, al hacer alusión a la forma personal pretende decir que el nombre de la persona es su significado totalizador, es decir, visual, gustativo, olfativo, acústico y táctil. Como si las palabras implicaran tanto la apariencia física como el alma de lo nombrado. Nada más lejos de lo posible en nuestra meridiana realidad cotidiana, pero en este mundo de lo maravilloso todo es motivado, nada es convencional. Léase a este respecto el interesante libro de A. R. Luria, *Pequeño libro de una gran memoria*³⁵:

... En cambio "holz" - "leño" - no le correspondía en absoluto. "Holz" tiene luminosidad, viveza... Y a un leño no le va... ¡Era un error!. Y también la palabra "svi-nia" (en ruso cerdo). ¿Cómo podría significar eso? Svinia era algo fino, elegante... Otra cosa es "javronia" (otra denominación de la palabra cerdo) o bien "hazer" (en yiddisch puerco). La "j" y la "h" recuerdan, en efecto, la grasa, una tripa gorda, pelo áspero, sucio de barro seco... ¡"a hazer"..."!. Tengo cinco años... me llevan al "heder"... El maestro había estado una vez en mi casa. Cuando me dijeron: Irás a la escuela de Kamerazh, adiviné que se trataba de ese hombre; tenía una barba muy oscura, llevaba chaqueta negra y bombín. Era, indudablemente, Kamerazh. Pero no le cuadraba la palabra "maestro". Maestro es algo blanco y él era oscuro. O bien otra palabra, "Nabucodonosor" (en yiddisch es "Nabujadneizer"). Debe ser un error... El es tan feroz... Puede destrozar a un león. Tiene que llamarse "Nabujadreitser"... ése nombre sí le va... El nombre de "spitz" (perro de Pomerania) está bien, porque es enjuto y punzante... y también "dogo". Le corresponde ese nombre... Es grande y así debe llamarse...

³⁴ Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Alianza Editorial, Madrid, 1973., p. 111.

³⁵ Luria, A. R., *Pequeño libro de una gran memoria*, Taller Ediciones J.B., Madrid, 1973, p. 91.

Alfanhui sí que ha sido bautizado con todas las de la ley. Su nombre tiene el significado onomatopéyico desde el sonido que emiten los alcaravanes y la relación semántica viene marcada por el color de sus ojos: el amarillo. Pero en realidad el nombre le viene de la naturaleza. Como sostiene Gastón Bachelard, todos los sonidos proceden de la naturaleza que nos rodea, incluso el lenguaje de los humanos (Bachelard, Gastón, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, París, 1947, p. 259):

“Tout est écho dans l'Univers. Si les oiseaux sont, au gré de certains rêves, les premiers phonateurs qui ont inspiré les hommes, ils ont eux-mêmes imité les voix de la nature”.

Aún estamos todos inmersos en el sonoro mundo de lo sincrético, en el que los seres se nominan, casi se hablan, imitando voces elementales, como el sonido de los ríos, tan presentes en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, donde compite con el viento...

Alfanhui nos remite a una forma de relación específica: la de los pájaros. Esa facultad le capacitará más aún para su dinámica andariega, y le dará un amparo mágico. El reptil más el pájaro, dará lugar a la serpiente. El lagarto en el capítulo primero, tiene una vergüenza amarilla y fría, "pero el niño era más hermano de los lagartos que del gallo de veleta". El reptil sumado al pájaro (alcaraván), dará lugar a la serpiente (míticamente alada) que a su vez representa el alma.

El alma de Alfanhui es alada, urgente, rápida, como rápida y urgente es la niñez.

Pero sabemos ya que Alfanhui tiene nombre propio. Acababa de ser creado. Comienza entonces el rito de iniciación, que se celebraba al llegar la pubertad. Con este rito, el joven era admitido en el seno de la tribu, siendo miembro activo y adquiriendo el derecho a contraer matrimonio. Esta era su función social. Se creía que durante el rito el joven moría y al final resucitaba como un hombre nuevo. Se creía firmemente que se moría, porque el neófito entraba a vivir sus peripecias en el reino de los muertos. Esta entrada en el reino de los muertos era simulada construyéndose cabañas especiales (que semejarían el vientre de algún dragón), se les hacían a los jóvenes torturas físicas, se les enseñaban las artes de la caza, se les contaban mitos y ritos ancestrales. Y se impartían grandes relatos sobre el primer ser divino que lo había realizado. Cuando el rito deja de cumplir su función social basada en la economía del clan, el primer mito ritual sigue su camino en la fábula. Se le enseñaban las leyes de la tribu y sus aspectos históricos. El joven hacía un

aprendizaje largo y duro. El muchacho preparado para entrar en el rito de iniciación, es ya casi un adulto. Su visión es abstracta, y ya ha pasado dos grandes crisis de la personalidad. Serán los 14-15 años. El joven estará preparado para ingresar en la sociedad, para ser órgano útil en ella y ésta para aceptarle. Ha entrado en la destructora crisis de la pubertad, fase en la que las fantasías sexuales desbordan al joven, y es el momento para aprovechar a este individuo con toda su potencia. Esta será domeñada y canalizada para el bien del clan; la libido se situará en el matrimonio. El rito tendrá una funcionalidad crucial, y final, para cuando devenga en utilidad para la productividad tribal. Cuando existe la circuncisión, es un elemento importante en el rito, y hay culturas en que ella misma es tenida en sí un rito.

Hasta aquí, y a muy grandes rasgos, el primer plano: el del rito de iniciación como argumento en *Alfanhui*. Vayamos al segundo plano: Alfanhui ya tiene un nombre propio. Ha entrado en el rito de iniciación. Pero Alfanhui aún es un niño. Nuestro Alfanhui del relato no tiene 14-15 años, por el contrario, sólo tiene 4-5 años. ¿Qué de común tienen el Alfanhui del primer plano y el Alfanhui del segundo plano? Vayamos por partes: el Alfanhui del segundo plano (para nosotros el Alfanhui del autor; el del primero es el Alfanhui referencial: el del narrador) es un niño que se halla, como ya hemos dicho, en un mundo de visión sincrética, en el que los objetos son vistos en lo concreto, no en lo abstracto. Será el niño en edad casi preescolar, prealfabética ("y con el negro, tinta, para aprender a escribir. La madre se puso muy contenta al ver las industrias de su hijo, y en premio lo mandó a la escuela"); en la edad en que sus garabatos, grafismos o dibujos serán unos absurdos para la mentalidad conceptual, abstracta, del adulto: "Pero el niño aprendió un alfabeto raro que nadie le entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo" (p. 22).

Decíamos que el Alfanhui del primer plano, el referencial del ritual, es un niño de 14-15 años, pero que igualmente se halla como el Alfanhui-segundo plano, el infantil, en un orden de urgente libido que busca lo concreto y no esquemas abstractos.³⁶ A ambos planos, a ambos Alfanhuis, les separa un estado de latencia de la libido que se inaugura a los 7-8 años, y que se caracteriza por el surgir de la visión analítica (antisincrética) y el advenimiento del poder abstractivo con la consiguiente pérdida de interés por los objetos concretos. ¿Qué de común tienen el Alfanhui del primer plano y el Alfanhui del segundo plano? Una misma potencia de la libido que bañará todos los objetos, un mirar no abstracto. ¿Qué les separa?:

³⁶ Ehrenewéig, A., *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973, p. 160

el primero ya ha pasado el primer trauma evolutivo (7-8 a 13-14) y ya ha conocido una conciencia analítica y además está preparado fisiológicamente para ingresar en un clan estructurado por relaciones de parentesco. El Alfanhui del segundo plano, con violencia y urgencia volanderas huye de sus 4-5 años (visión sincrética) para andar, a grandes zancadas hasta las lindes del mundo de lo analítico (7-8 años) donde la conciencia abstracta encuentra su despertar. Pero su despertar (hipnótico) con, al parecer, la supremacía de un solo sentido sobre los restantes, será doloroso y cruel, trágico, como el rito de la iniciación.

11.2. DE LA EXTRAÑA ESCRITURA DEL NIÑO

Antes que las experiencias con el maestro Taxidermista (capítulo III) están las dos primeras industrias. En realidad son tres: la creación de los tintes al recoger el destilar del rubor amarillo de los lagartos; la creación de grafismos propios, y el domeñar de nubes. Continúa el valor numérico del tres en las experiencias y aprendizajes que Alfanhui realiza en los capítulos I y II. Nos interesa ahora la recogida del zumo de los lagartos:

Un niño puso un bote al pie de cada reguerillo, y al cabo de las lluvias había llenado los botes de aquel zumo y lo juntó todo en una palangana para ponerlo seco. (...) Volvió el niño a su palangana y vio cómo había quedado en el fondo un poso pardo, como un barrillo fino. A los días, toda el agua se había ido por el calor que hacía y quedó tan sólo polvo. El niño lo desgranó y puso el montoncito sobre un pañuelo blanco para verle el color. Y vio que el polvillo estaba hecho de cuatro colores: negro, verde, azul y oro. Luego cogió una seda y pasó el oro, que era lo más fino; en la tela de lino pasó el azul, en un harnero al verde y quedó el negro. De los cuatro polvillos usó el primero, que era el de oro, para dorar picaportes; con el segundo, que era azul, se hizo un relojito de arena; al tercero, que era el verde, lo dio a su madre para teñir visillos, y con el negro, tinta, para aprender a escribir (p. 22).

Hasta aquí la primera industria. Después, en la página siguiente, la madre lo mandará a la escuela: "Todos los compañeros le envidiaban allí la tinta por lo brillante y lo bonita que era, porque daba un tono sepia como no se había visto. Pero el niño aprendió un alfabeto raro que nadie le entendía y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo.

Cada industria le significará a Alfanhui un nuevo conocimiento. Y la aplicación de esa industria un mayor profundizar en el mundo de la naturaleza. Pero hemos dicho que nos interesa el zumo de los lagartos porque éste le proporcionó una tinta prealfabética, cuando no un alfabeto hacia la trasgresión de lo previsto. Pero antes de esta trasgresión nos encontraremos con la dicotomía *saber por los libros* (idea nacida, supuestamente, de la distinción medieval entre clérigo y seglar) y *saber natural*, la astucia o posesión del ingenio.

Alfanhui no está situado en la escritura ni en los libros impresos, todavía se halla en el mundo audiotáctil sacro, con un saber parecido a una astucia, quizá comparable a la del viejo Ulises. Aún a su pesar, Alfanhui creará una tinta para la escritura (para nosotros este hecho es producto de la mimesis infantil) con la que no se escribe como *los demás* lo hacen (p. 23). Es decir como los adultos y como los libros. Aquí nuestro aserto de la trasgresión como segundo punto significativo. Ya sabemos por qué Alfanhui no sabe escribir, por su ubicación en una estructura intelectual prealfabética, pero no sabemos el porqué el niño se tiene que empecinar en su hallazgo creativo. "Y le dijo (su madre) que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás. Pero el niño, cuando se veía sólo, sacaba el tintero y se ponía a escribir en su extraño alfabeto, en un rasgón de camisa blanca que había encontrado colgado de un árbol" (p.23).

Cuestión curiosa, ni siquiera en un papel (que representaría la industria) sino en un rasgón de camisa (acto artesanal) que colgaba de un árbol (naturaleza que habrá, posteriormente, de ser transformada en papel). Alfanhui lucha contra lo impuesto, enfrentándose a un orden preestablecido. Este niño era diferente, pues necesitaba imponerse, no que le igualaran a través de esquemas únicos. En la trasgresión, Alfanhui es él mismo.

Cierta similitud encontramos con las expresiones lingüísticas nacidas al socaire de algunas intimididades. Se crean palabras que sólo la pareja entiende y puede utilizar. Así, también, en grupos o pandillas de hace años (supongo que ahora también) se imponía una forma especial para transgredir el habla normal. El hablar al *vesre* era una travesura, cuando no una repulsa o mofa de los mayores. Pero a lo menos cohesionaba a un grupo, le daba individualidad. Ahí hay una intención rebelde; es una venganza contra los moldes que no pueden ser rotos, pero no deja de ser una lucha ingenua, débil, porque Alfanhui, al final, tendrá que aprender a escribir. Pero ese camino hacia la alfabetización es el camino de los XXX capítulos. Sólo en la página 69 nos cuenta el narrador:

Mientras contaba su historia, hacía dibujos con las semillitas (de las lentejas) y los volvía a desbaratar. Luego puso su nombre, y dijo:

- Madre, llámame Alfanhui.

Alfanhui hace dibujos con las semillas, y como un dibujo sabe escribir su nombre. Era antes más o menos fácil comprobarlo en algunas áreas rurales asuntos como por ejemplo: ¿Sabe firmar? Sí. ¿Y leer? Pues no... Pero dibujar un nombre no es escribir ni leer. Sólo dibuja representando un objeto. "En un estante se veían los tarritos de las especias, con sus letreros: Pimentón, Azafrán, Pimienta Negra, Anís, Comino..." (p. 70).

Se veían, dice el narrador, no Alfanhui leyó. "Alfanhui estaba solo todavía. En la caseta vio un letrero: PASEO DE LOS MELANCÓLICOS" (p. 85). Vio un letrero, no leyó el letrero, o lo que en él se decía. "Al lado de una ruina había una venta baja: EL CORTIJO. VIUDA DE BUENAMENTE. Vinos y meriendas decía en la pared" (p. 85). Decía en la pared, y de nuevo no nos dice leyó Alfanhui en la pared. "También había en la puerta un rótulo de esmalte donde ponía PENSIÓN TERESA. Viajeros, estables" (p. 96). "Sobre la chimenea había un libro traspasado de carcomas. Lo abrió, en la portada decía: Abbe Lázaro Spallanzani. Expériences pour servir á l'histoire de la génération des animaux et de plantes. Genève 1786³⁷ abrió la primera página. Si Alfanhui hubiera sabido francés, en la primera línea hubiera entendido: "Llamo verde a la rana de que voy a hablar... y se hubiera quedado con el libro" (p. 106). El narrador nos dice claramente que Alfanhui no sabía francés (el niño francés puede saber francés sin saber leer y escribir... igual que cualquier otro niño) pero de nuevo evita utilizar el verbo *leer*.

Hemos visto la Primera y Segunda parte. Ahora entramos en la Tercera (si un libro se hace dividir en partes será porque éstas son funcionales, y en las edades rituales lo es): "Quitó la nieve (Alfanhui) y leyó: La monja Susana. Y en el otro: La bruja Edelmira" (p. 124). El narrador ya nos dice que Alfanhui leyó, no que veía. De nuevo en la página 154: "Alfanhui leyó en una que tenía apenas un par de celemines de tierra: CAMPO DE ROQUE SILVA", Sólo faltan tres capítulos para cerrar la pieza narrativa y cualquier "vio", "se podría leer" que nos proporcione el autor referente a Alfanhui, ya serán entendidos como "Alfanhui leyó".

³⁷ Abbe Lázaro Spallanzani (1729-1799) es un biólogo italiano que existió y que se nombra en la ficción. S le debieron trabajos acerca de la circulación de la sangre, la digestión, la generación y los animales microscópicos. Lo mismo ocurrirá más adelante con Gardel.

Al finalizar la Tercera Parte acaba Alfanhuí por entrar totalmente en el mundo de representación conceptual de orden operatorio³⁸. Ya no es sólo la lectura, sino hasta otra visión mucho más abierta del mundo que no sólo las palabras le proporcionarán: "Porque el nombre que se dice no es el nombre íntimo de la hierba, oculto en la semilla, inefable para la voz, pero ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y tiene a veces un eco cierto de aquel otro nombre que nadie puede decir" (p. 157)³⁹.

Y es que la lectura, el saber leer, no deletrear, disocia el objeto del sujeto. Su mundo egocéntrico, lleno de juegos imitativos e intuiciones queda lejos. El ojo sincrético ha dejado paso al ojo analítico. Alfanhuí llegó por fin a los siete años y despierta a otra visión. El rito termina. *Industrias y andanzas de Alfanhui* es el tiempo del aprender a leer con todo lo que conlleva: es el tiempo del paso de una visión sincrética a otra abstracta, es el tiempo del crecer, es el tiempo del aprender a vivir y caminar en el mundo. Paradójicamente *Industrias y andanzas de Alfanhui* adopta para sí la forma y claves del rito de iniciación que le emparentó con el cuento maravilloso, en el que tiempo y espacio no cuentan. Donde el tiempo se halla situado, como ya hemos dicho, en otro estadio superior del pensamiento (14 años). Este hecho enfrenta a dos *Alfanhuis*, a dos tiempos que se tendrán que resolver en tragedia íntima. En soledad.

12 – LOS PERSONAJES Y LOS ELEMENTOS FUNCIONALES

Hemos partido de admitir que *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es una pieza narrativa que se alimenta de muchas de las claves que subyacen en los cuentos maravillosos. Y aunque no responda estrictamente a las tipologías tradicionales marcadas por Propp en su *Raíces históricas del cuento*, sí que se vale de una buena serie de elementos funcionales que actúan en su contexto –como es el caso evidente de algunos de sus personajes. Propp localiza las fuentes del cuento maravilloso en los ritos y mitos, Sánchez Ferlosio narra su singular historia desde los ritos y mitos al margen de Propp. Suponemos del conocimiento del autor no solo de los ritos y mitos sino también de un gran conjunto de lecturas de cuentos maravillosos. El autor parte de una geografía o espacio de la narración muy conocida, absolutamente real: Guadalajara, Alcalá de Henares, Madrid, Moraleja... No cabe duda de que es una geografía propicia para el contar cuentos,

³⁸ Piaget. Jean, *La formación del símbolo en el niño*. FCE. México. 1967, p. 389: "esto significa un desplazamiento hacia el equilibrio de la acomodación y la asimilación."

³⁹ ¡Con qué belleza nos habla el narrador del "despertar" de Alfanhuí! Es una quejumbre de altísima sensibilidad de alma. El Tiempo Bello, sin espacio ni tiempo... ya se ha ido.

supersticiones, mitos, pervivencia de costumbres. Se trató entonces de un ambiente rural en el que la realidad e irrealidad se confundían en un todo. Son tan importantes los elementos de la tradición, míticos o rituales como la propia realidad mediata en la que se halla el hombre inmerso. Se dice que el hombre lucha contra la realidad de su ambiente haciendo poderosa su alma: el poder se lo da lo mítico, lo ritual... en fin, lo religioso.

Los personajes narrados serán personajes del espacio. El tiempo de lo sagrado se ha transformado en espacios circulares⁴⁰, personajes dinámicos, en continua metamorfosis. Nos valdrá cualquier elemento de lo narrado para la consideración de personaje: así el gallo de veleta, la criada disecada, las viejecitas de Moraleja que nunca mueren, la serpiente, el muñeco de títeres Don Zana, la abuela, los dos ladrones, el maestro taxidermista, la misma doña Tere, la de la pensión, la madre de Alfanhuí, el niño Alfanhuí...

12. 1. VIGILANCIA E ILUMINACIÓN: EL GALLO (RECORDAR LA FILOSOFÍA ZEN)

Aunque hemos hablado ya del gallo y lo hemos hecho como apoyatura para la técnica y no como personaje en el continuo narrativo, digamos que el gallo de veleta es un animal agradecido, un auxiliar del héroe nos dirá Propp. El gallo de veleta había bajado del tejado de la casa y se había liado a matar lagartos (animal beneficioso en la agricultura). Este hecho disgusta al niño, porque los lagartos son más amigos suyos que el gallo de veleta, y decide castigar al gallo echándolo a la fragua. Un día el "pobre gallo, con la boca torcida, le dijo que sabía muchas cosas, que lo librara y se las enseñaría" (p. 24); el niño le libera, y el gallo agradecido le enseña el arte de coger los colores de las nubes.

Por supuesto que el gallo funciona como auxiliar del héroe, porque posee poder, y también como mediador entre los dos mundos. Para Cirlot⁴¹ el gallo es un símbolo solar, sanador de enfermos y alegórico de vigilancia y resurrección. No es causal que el gallo, en la simbología constatada por Cirlot, posea el significado de claridad, de primera luz de la mañana, iluminador y anunciador de lo nuevo⁴². Es la luz que viene del Este, la iluminación que habla no sólo de lo físico sino de lo espiritual. Nos mostraría que desde el primer momento a Alfanhuí le asiste la

⁴⁰ Van der Leeuw, G., *Fenomenología de la religión*, Fondo de Cultura Económica, México. 1964, p. 369 y ss. El segundo tiempo de Alfanhuí, un segundo plano, tiene un tiempo concreto.

⁴¹ Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, 1969.

⁴² Op. cit., p. 223. Al citar a Davy, en su simbología cristiana, en relación con la función de resurrección, nos recuerda su función de saludo "al sol (Cristo) antes de su salida por Oriente (iluminación)."

necesidad de entrar en el proceso de un conocimiento muy poderoso a través de la iluminación interna.

12.2. LUGAR DE PURIFICACIÓN

La casa del taxidermista o reino de los muertos es un lugar de purificación. Cuando ya hemos hablado de la funcionalidad del personaje de la madre del niño, al igual que la del gallo de veleta, debemos ahora hacerlo con el maestro Taxidermista y los elementos que en su casa encontramos. Alfanhuí pide ser disecador, y es enviado a casa de un maestro taxidermista que vive en Guadalajara. Hemos dicho que en el primer encuentro del maestro y niño, este último adquiere el valor de nacimiento por su nominación: Alfanhuí. Dice G. Van Der Leeuw, en *Fenomenología de la Religión* (p. 190):

Sabemos cómo los que han muerto sin bautizar, según la doctrina de la Iglesia, van al limbus infantium, no al infierno, pero tampoco al cielo... La suerte de los niños que han muerto sin bautizar es triste porque no tienen nombre. No pertenecen propiamente a ninguna parte: no pueden entrar justamente en la existencia ni aquí ni allá. Un campesino tirolés ve, en una de las Doce Noches, cómo la Perchta pasa con un cortejo de niños no bautizados. El último niño pisa una y una vez su camisa demasiado grande y no puede seguir bien el paso. Entonces, el campesino exclama: "cuidadito, por atrás. Camina, yo te arremangaré tu vestidito". Pero el niño dice: "te lo agradezco, ahora ya tengo nombre", y desaparece". El niño ya tiene nombre se llama "Cuidadito, por atrás". El niño sólo necesitaba el "verbo".

Como nuestro Alfanhui también tiene su nombre, pertenece a un sitio específico, a un lugar, una geografía que le va a servir a lo largo del rito. Pertenece al espacio sagrado en donde ha sido nominado. Son obstatante su adscripción a ese lugar será transitoria, porque ha entrado en el país de los muertos. Todo rito de iniciación implica un pasar por la muerte. Para nacer en *algo superior* antes hay que morir. El espacio sagrado que rodea al maestro taxidermista es el espacio de la purificación, que toca a la más honda idea de la muerte y la resurrección. Es un rito de nacimiento pero también de muerte. Alfanhui ha entrado en el espacio de la muerte y a través de él habrá de ir encontrando el poder. Todo rito implica el acceso a un poder superior. El hacerse con éste es la razón de la prueba, de la entrada en el reino de los muertos.

Vayamos al aserto del espacio *reino de los muertos*, que lo entendemos como la casa del maestro taxidermista. Comprobemos primero los elementos que en ella

habitan. Veamos después al personaje Maestro, como tema y como técnica; el primero, el tema, el personaje ligado a lo que se cuenta; lo segundo, a cómo se cuenta. La casa del maestro taxidermista está plagada de elementos disecados, por tanto elementos que simulan vida. Elementos muertos. Pero descubramos cómo es esta muerte. La criada silenciosa y abnegada nos servirá de apoyatura. Algo muy concreto ocurre en Melanesia, comenta Leeuw⁴³ respecto del hombre muerto:

...el hombre muerto vale tanto como el que vive; no se le escapan ni lo dado ni lo posible... La muerte no es un hecho, sino un estado distinto a la vida. En Melanesia, mate es el estado en que empieza con enfermedad o debilidad senil; la pervivencia después de la muerte es, empero, tan real como la existencia que llamamos vida. El estado anterior a la muerte no se distingue de modo más sorprendente de la supervivencia, que la existencia anterior a la iniciación de la pubertad, de la edad adulta. (...) Pero por esencia, la muerte es un mero paso como otro cualquiera y el hombre muerto no está tachado de la lista, ni siquiera es un reencarnado (¡la reencarnación presupone un dualismo de alma y cuerpo!) sino, a lo sumo, uno que ha regresado y que, según la regla, está presente.

12.2. LA CRIADA: ABNEGADA Y SILENCIOSA

El narrador de *Alfanhui* nos presenta a la criada de la siguiente manera: "En la casa vivía también una criada, oscuramente vestida y que no tenía nombre porque era sordo-muda. Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando". (p.30)

La criada es sordo muda y no tiene nombre. De nuevo nos encontramos con lo acústico y el verbo. Es sorda y no ha podido oír a nadie decirle su nombre. No ha sido creada, aunque se mueva y pueda ser vista a través del nombre. Y, claro, al ser sorda invalida la necesidad de ser nominada. Su estancia en el espacio referido a la casa del taxidermista es un pasar, al igual que *Alfanhuí*, por la región de los muertos, con la diferencia de que la criada aún está en el limbo. Su descanso, como en el caso de los niños que siguen a la *Perchta*, acontecerá cuando se le ponga un nombre. En su tumba, *Alfanhuí* y el taxidermista, pondrán: ABNEGADA Y SILENCIOSA. Los dos rasgos que la individualizan, conformarán su auténtico nombre. Por otro lado lo acústico, ausente en la criada, no le es funcional y por tanto, de rechazo, la sitúa en un plano alejado de los conocimientos mentales que

⁴³ Op. cit., pp. 203-204.

adornan a su sociedad narrativa. Sánchez Ferlosio permite a la criada acompañar al maestro en su narración de cuentos en relación con el fuego. No nos extraña su sordera en relación con lo que se inventa pues ello abunda en el carácter sagrado de lo mítico. En este caso, mudez de lo mítico, obligada para salvaguardarse, va apareada como producto de la sordera. Nos extraña que el narrador diga "La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer;" (p. 30). Quizá el narrador se refiriera a la gran capacidad que tienen los sordomudos para *leer* en el movimiento de los labios, o simplemente porque ya *las sabía* dado su alto nivel de conocimiento. Por supuesto que la supremacía de un sólo sentido relega al individuo a un estado de hipnosis, pero potencia las posibilidades y uso del que prevalece.

Indudablemente la criada está muerta, pero nos puede más en este asunto su funcionalidad temática. Está muerta y está en el reino de los muertos, pero su no tener nombre la sitúa en un pasar, igualmente, de la iniciación. Nos interesa, en este caso, la funcionalidad del personaje en el relato, no su funcionalidad de lo psicológico, silenciosa y abnegada, por lo que nos haría ver algunas otras muchas significaciones como es el dominio de lo femenino y obstrucción de su libertad, tomando como base el viejo aforismo referido a la mujer española de con la pata quebrada y en casa, hasta después de muerta. Pero en este proceso de indagación hemos preferido dilucidar las significaciones simbólicas antes que las sociales, dejándolas a un lado para otro tipo de indagación. En el espacio casa-taxidermista se unen todos los elementos. Lo celeste y lo terráqueo. El sol y la luna. El oro y la plata. El fuego y el agua. El árbol en donde crecen los niños. Los ladrones del bien, auxiliares igualmente como el gallo de veleta. La fuerza del fuego...

Rasgos de la criada: está disecada. Es sordo muda. Hace labores de la casa y a veces sonríe. Está disecada: está muerta pero coexiste. Espera un nombre, porque es sordomuda y recibe el nombre pero en la tumba: al fin ha alcanzado su paz.

Veamos un detalle narrativo sorprendente que la reafirma en sus dotes más definitorias, 'silenciosa y abnegada':

Una noche entró un gato blanco en la casa y se coló en la bodega. Empezó a dar vueltas por la oscuridad y no encontraba la salida. Se puso a gatear por la pared y tropezó con el primer despojo. Al sentir tacto de plumas lanzó un maullido y un resoplido que despertó al maestro y a Alfanhuí. Ambos bajaron a la bodega con un farol, y encontraron al gato, que tenía en la boca un cuello de cisne, con la cabeza y todo. El cuello de cisne hacía contorsiones como si *estuviera*

vivo y tiraba picotazos contra la frente del gato porque éste le apretaba por los tendones, y como le daba miedo no sabía soltarlo. El gato se lanzaba a grandes saltos contra las paredes y hacía chispas amarillas al rozar sus uñas con las piedras. El maestro hizo señas a la criada para que cogiera al gato. La bajó en brazos hasta la bodega porque con las ruedas no podía bajar sola. Lo criada cogió al gato sin vacilar, y éste soltó el cuello del cisne y la mordió en una muñeca. La muñeca sonó a pergamino *y la criada no se inmutó*. Volvió a cogerla en brazos el maestro y la subió al piso. Todos se volvieron a la cama, *y la criada se acostó sin soltar al gato*, que se estuvo debatiendo toda la noche. A la mañana siguiente la criada estaba toda destrozada. Tenía la piel de los brazos, del cuello y del pecho arañada y hecha girones y se le salía el relleno. Con el gato hicieron cordeles para relojes de pesas; con sus uñas, un rascador para peinar pieles; con su esqueleto, una jaulita para ratones, *y con la piel, fabricaron un tamborcito y curaron a la criada*. El maestro le colocó los algodones y le cosió unos parches con la piel del gato, fresca todavía. Luego curtió los parches sobre el mismo cuerpo de la criada. Disecaron del gato tan sólo la cabeza y la exhibieron en el escaparate. A la criada se le secaron pronto aquellos parches y se puso buena otra vez. Pero otro día se la dejaron a la lluvia y se amollecó. También sanó de ésta, pero quedó más seca y encogida. Algún tiempo después enfermó de ictericia y se puso toda verde. Así fue la criada de dolencia en dolencia, hasta que un día murió. Alfanhuí y su maestro *la enterraron* en el jardín con una lápida grabada con vinagre que decía: ABNEGADA Y SILENCIOSA.

Los subrayados, nuestros, han sido tomados como palabras clave o de poder. Con esas palabras hemos querido marcar este magistral texto porque serán ella las que nos señalen hacia varios asuntos muy concluyentes:

- 1) Un elemento extraño (gato) entra a formar parte del espacio-casa taxidermista. Al hacer su aparición el gato ocurren varias cosas inesperadas.
- 2) El elemento extraño nos evidencia:
 - a) Que los animales disecados reaccionan normalmente simulando tener vida: “El cuello de cisne hacía contorsiones como si estuviera vivo y tiraba picotazos contra la frente del gato porque éste le apretaba por los tendones.” Al tirar de los tendones entra en funcionamiento la cabeza de cisne: todo muy lógico y normal, pero el narrador nos quiere dar una apariencia de vida en lo muerto, absolutamente necesaria en el espacio-casa taxidermista.
 - b) Que los elementos disecados actúan sin límites, a pesar de sus condiciones, entre lo vivo y lo muerto.

- c) Que la criada tiene unas virtudes concretas: es silenciosa (no se inmutó) y abnegada (se acostó sin soltar el gato), por lo que logra aislar los dos elementos sustanciales que la individualizan para ser nominada. El gato le dará la base para grabar su nombre en la tumba.
 - d) De las artes del maestro (y curaron a la criada). Artes de chaman, de curandero poderoso, de brujo.
 - e) De las artes de Alfahuí.
- 3) La criada ya tiene nombre: silenciosa y abnegada.
 - 4) La criada ha perdido todo su poder al ser enterrada en la tierra. El hecho de ser enterrada en la tierra evidencia el gran poder que poseía.
 - 5) Ahora sí que está muerta de verdad la criada: la enterraron en el jardín.
 - 6) Que maestro y discípulo quedan solos. No lloran. La criada era un estorbo para el comienzo de las verdaderas industrias de Alfahuí. Para entonces empieza sus industrias de aprendiz de brujo, de aprendiz de sabio.
 - 7) Que Alfahuí no se extraña nunca de la presencia de lo maravilloso, por el contrario, allí donde se produce se hallará más a gusto.

12. 3. MUDEZ DE LA CRIADA

Ya hemos dicho que las narraciones se realizaban en el ritual. Y al tocar el gallo de veleta hemos observado de la advertencia que le hace a Alfahuí de que no contara lo que él le había enseñado (coincidiendo con que no "querían que la madre supiera que un gallo hablaba"). Se prohibía narrar lo que se había contado durante el rito⁴⁴ para salvaguardar el saber, cuando no la propia personalidad física del narrador. Dice V. Propp en *Raíces históricas del cuento* (p. 528 y s.): "Al relatarlos, el narrador sacrifica parte de su vida, apresurando con ello su propio final. Así, un hombre de mediana edad exclamó en cierta ocasión: No puedo decirte todo lo que sé, porque no estoy dispuesto aún a morir. O, como se expresó un anciano sacerdote: Sé que mis días están contados. Mi vida ya resulta inútil. No hay ninguna razón para que no cuente todo lo que sé."

La mudez de la criada presupone una gran salvaguarda para el narrador taxidermista. Y un perjuicio para ella (pues su mudez proviene de su sordera). La mudez de la criada implica tanto la salvaguarda del narrador como la seguridad

⁴⁴ Leuw. Op.cit., p. 208.

de la no profanación de lo contado. Mas adelante veremos, en otros personajes, como se repite la importancia que contiene la mudez.

12.4. LOS ANIMALES DISECADOS EN EL REINO DE LOS MUERTOS

El reino lejano, o el Más allá, es el reino de los animales, su morada. Este territorio (que Propp coloca en el tercero de los “tres” reinos) está situado y sintetizado en nuestra obra en el espacio “casa del maestro taxidermista”. Los tres reinos que señalaba Propp se hallan allí aglutinados (cobre, plata y oro implican movimiento, desplazamientos del héroe).

El reino lejano es el de los animales o el del sol, o el del oro. Recordemos que el oro brilla, a los lejos, como el sol.

Rodolfo Gil⁴⁵, al hablar de la narración oral justifica todas las precauciones del narrador por miedo a la venganza o intromisión en sus vidas de lo nombrado. Lo nombrado invocado puede llegarle al demandante. Por ello también la fórmula de “érase una vez”. O según vemos en *Las mil y una noches* la advocación al nombre de Dios, como frontispicio para posibles males. Pero lo cotidiano es que, noche tras noche, antes de Sahrazad⁴⁶ darle la palabra al protagonista de la primera persona, que dejara en suspenso el amanecer anterior, comience a contar diciendo: “se cuenta”. Esta interpretación nos parece muy válida en cuanto la precaución parte del propio narrador y no obliga a nada al escuchador. Las precauciones para el narrador son pocas. Sin embargo, al margen de lo que dice Rodolfo Gil, el narrar siempre es un placer para el contador (evidencia sabiduría ante el círculo de iniciados) y por supuesto apunta hacia una persona especial en su saber, un escogido. Y si quien narra es un anciano, muy poco pueden ya temer. En las sociedades matriarcales, en las que la más anciana asumía el poder de lo físico y divino, la mujer que contaba se hallaba por encima del miedo, pues se suponía que hablaba por boca de lo divino, de lo más ancestral. Lo narrado le servía al propio narrador como elemento para ser escuchado. En nuestra sociedad cristiana, el sacerdote, al officiar la misa, hace las veces de narrador y escuchador de lo divino. Lo que, por otra parte, no lo libera de sus posibles temores.

Pero los animales que están en la casa del otro reino (en la casa del taxidermista de Guadalajara) están disecados, no son comestibles (nos lo ha demostrado el gato), ni suponen riqueza alguna para el hombre cazador. ¿Qué

⁴⁵ Op. cit., p. 6.

⁴⁶ Op.cit.: “Se cuenta...”, “me he enterado, ¡oh rey feliz!”. Son las fórmulas corrientes *de entrada* en cualquiera de los cuentos.

ocurre, pues? Ya dijimos que el niño Alfanhú en el capítulo I se confiesa más amigo de los lagartos que del gallo de veleta. Y hemos hablado del carácter benéfico de los lagartos para la agricultura. Si la agricultura supone un estadio superior al régimen de la caza, y con la desaparición de ésta, el rito pierde su cariz sacro y se incluye en el cuento maravilloso, volvemos a la razón primera que nos movía a afirmar el hecho de la trasgresión del género, en manos de Sánchez Ferlosio.

El autor recurre al género del cuento maravilloso, pero poniendo sus libres condiciones:

- 1) Utiliza el "érase una vez", pero es un tiempo lejano en lo subjetivo.
- 2) El "régimen de clan" ya no es de caza, sino agrícola, aunque primitivo y permite un símil en la superestructura (que es el cuento de lo maravilloso).
- 3) Ya no interesa tanto el poder como el saber (que es también otro poder).
- 4) El rito de iniciación, en manos del autor, se ha transformado en rito de conocimiento.
- 5) Utiliza las claves del género (enraizadas en mitos y ritos) para sus fines literarios.
- 6) Entran en juego dos planos: A) rito de iniciación (Alfanhú del primer plano) que se sitúa en la pubertad, donde es preciso desarrollar en el muchacho guerrero y en el cazador su oposición a la casa paterna, a las mujeres y a la agricultura⁴⁷, y B) el rito de conocimiento (Alfanhú segundo plano): niño que se cumple en un ciclo de las industrias, que va de los 4-5 años a los 7-8. Es la "ascensión" de una mirada sincrética a otra analítica.

Hemos de tener claro aquí que los animales disecados no son para la caza, sino para el conocimiento, para las industrias de Alfanhui. En ese reino de los muertos, en medio del espacio-casa del taxidermista, todo irá marcado por el conocimiento, por la busca de la sabiduría. Será una dura prueba para Alfanhú, y su salida con bien de ese territorio no dependerá de sí mismo, por el contrario, en el proceso le costará hasta la vida de su propio maestro.

⁴⁷ Para Propp, Op. cit., *Raíces históricas del cuento*, p. 452, está claro que "el cazador depende por entero del animal y puebla el mundo de los animales; atribuye a los animales su ordenación de clan, y cree que después de muerto se convertirá en animal (...) Tras su muerte, es sometido una vez más a la prueba de la iniciación y sigue yendo de caza, como aquí abajo, con la única diferencia de que en el otro mundo su caza no será infructuosa"

12.5. LOS TRES REINOS

Hemos dicho que los tres reinos se hallan aglutinados y están conformados por los dos del más cercano (el del cobre y la plata) y por uno referido al más lejano (el del oro). Esta situación nos coloca en una disyuntiva: o el autor detiene el tiempo de acción o dinamismo del héroe o, por contra, el “verdadero rito de iniciación” se tendrá que realizar en casa del taxidermista y Alfanhúí volverá a su lugar de procedencia que es la casa materna. Nos quedamos con lo segundo, y no porque ya en la pieza narrativa la Primera Parte se cierre con la vuelta a la casa, sino por cómo lo hace. Veremos esto más adelante.

En casa del taxidermista transcurre aproximadamente un año y tres meses y se conjugan simultáneamente las funcionalidades de los tres reinos dinámicos: 1) celeste, oro, el sol; 2) terráqueo, plata, la luna; 3) subterráneo, cobre, raíces del árbol y lagarto de bronce. Propp plantea que en realidad los tres reinos encuentran su lugar en la tierra, pero para nosotros, en nuestro caso, son demasiadas coincidencias para desechar simbologías.

Más aún, el propio personaje Alfanhúí unirá estos “tres” reinos (sol, plata y bronce). En el capítulo VI, en el jardín de la luna, el niño encuentra un castaño y “caza” la culebra. En el capítulo X, Alfanhúí, en el jardín del sol, encontrará un pozo, bajará a lo más profundo y llegará a la base del castaño. El jardín de la luna y el jardín del sol se comunican a través de lo subterráneo. La casa del taxidermista está construida sobre los tres reinos.

El árbol es el lugar donde los niños crecen. En Alfanhúí el niño baja a lo profundo del árbol, hasta sus raíces. También así bajó Alicia al pozo en *Alicia en el país de las maravillas*. Allí, en lo subterráneo, es donde Alfanhúí hará muchas industrias. El maestro le hace un regalo a Alfanhúí, un lagarto, que es un elemento sagrado. El lagarto más el pájaro es igual a la serpiente. Recordemos que a través del alcaraván halla su nombre Alfanhúí.

En este caso, la donación que le hace el maestro de un lagarto de bronce se relaciona con la serpiente que el propio Alfanhui “caza” y utiliza de brazalete. La serpiente acuática, según Propp, está relacionada con la idea del origen agrario. Su donación está entroncada con “el rito de la presentación de las doncellas a los demonios del agua y a los dioses, con la finalidad de influir en la fertilización del país”⁴⁸. Aquí la serpiente estará relacionada con los lugares en que la agricultura depende de los ríos. Más adelante veremos su entronque con las viejecitas del pueblo de Moraleja. Volvamos al beneficio que le reportará que el maestro disecador le regale a Alfanhúí un lagarto de bronce. El bronce es producto del

⁴⁸ Op. cit., *Raíces históricas del cuento*, p. 380.

cobre más el estaño. El estaño tiene un color parecido a la plata. El cobre es el reino subterráneo. De nuevo el valor agrícola del lagarto. La plata es el reino terráqueo. La agricultura está relacionada con ambas naturalezas, el reino terráqueo más el subterráneo. El tercer reino, el más lejano, el del oro, significa lo celestial, pero también lo aéreo. Todo abunda en la primacía de lo agrícola. La presencia de lo agrícola se da hasta en las visiones de Alfanhuí, en la intimidad de su habitación, donde todo es posible: "Danzaban y danzaban las aves, las primitivas danzas de su especie y volvía el entrecruzarse de las bandadas hacia los ríos sagrados. Al Eufrates, al Nilo, al Ganges, a los ríos de China con sus nombres de colores. Retornaba toda la emigrante y multicolor geografía de los pájaros, la luz de las tierras antiguas".

Para los poderes de que pueda hacer gala Alfanhui, la caza de la culebra le ha de aportar la base de todos ellos: el domeñar a la serpiente devendrá en adquirir fuerza para robustecer el alma. La serpiente está vinculada con la muerte, pero también lo está con la vida. Alfanhui se enfrenta a ella por medio de la astucia, y se la apodera. De esa lucha y vencimiento Alfanhui reafirma su nacimiento y su fortaleza. "Alfanhui la enroscó (la serpiente) en una caja redonda de cristal" (p. 38). El cristal más la serpiente significa un capítulo muy importante para comprender las funciones del chamán, que es quien obtiene el poder sobre los animales, sobre la vida y la muerte, sobre la enfermedad y la curación. Desde el gallo de veleta hasta la casa del taxidermista el poder de Alfanhuí se ha ido acrecentando. Pero G. van der Leeuw dice que el chamán no se hace, sino que nace, que viene ya dado... El "despertar" interior del niño lo vamos a ir comprobando a medida que pondrá en práctica sus conocimientos. Alfanhuí con el producto recogido del domeñar de nubes en el capítulo II dará lugar a un hecho tan hermoso como extraño y sobre todo muy significativo:

"Aquella noche durmieron en una cueva, y a la mañana siguiente lavaron las sábanas en un río. El agua de aquel río se manchó y lo iba madurando todo, hasta pudrirlo. Bebió una yegua preñada y se volvió toda blanca y transparente, porque la sangre y los colores se le iban al feto, que se veía vivísimo en su vientre, como dentro de un fanal. La yegua se tendió sobre el verde y abortó. Luego volvió a levantarse y se marchó lentamente. Era toda como de vidrio, con el esqueleto blanco. El aborto, volcado sobre la hierba menuda, tenía los colores fuertísimos y estaba envuelto en una bolsa de agua, rameada de venillas verdes y rojas que terminaba en un cordón amoratado por cuya punta iba saliendo el líquido lentamente. El caballito estaba hecho del todo. Tenía el pelo marrón rojizo y la cabezota grande, con

los ojos fuera de las órbitas y las pestañas nacidas; el vientre hinchado y las cañas finísimas, que terminaban en unos cascos de cartílago, blando todavía; las crines y la cola flotaban ondulando por el líquido mucoso de la bolsa, que era como agua de almíbar. El caballito estaba allí como en una pecera y se movía vagamente. El gallo de veleta rasgó la bolsa con su pico y toda el agua se derramó por la hierba. El potro, que tendría el tamaño de un gato, fue despertando poco a poco, como si se desperezara, y se levantó. Sus colores eran densos y vivos, como no se habían visto nunca; todo el color de la yegua se había recogido en aquel cuerpo pequeñito. El potrillo dio una espantada y salió en busca de su madre. La yegua se tendió para que mamara. Blanqueaba la leche en sus ubres de cristal" (pp. 25- 26).

La yegua se hace transparente y da a luz a su caballito. Van der Leeuw define al chamán: "es negro, sus huesos se le transparentan en la piel. Con estos chamanes nos encontramos en el camino del profetismo, es decir del arrebató extático que capacita para el despliegue sobrehumano de poder."⁴⁹ La madre del animal se ha transformado, eleva su alma, como un chamán, en el acto del parto. Es para Alfanhuí, en su primera aventura infantil, un rendir homenaje al acto más sobrehumano, por no decir sobrenatural, que se puede realizar: la maternidad. Alfanhuí aisló la sangre de las nubes, también con ello proporcionó la vida. Muchos elementos simbólicos saltan la vista en el parto del potro, que nos harían interminable el asunto, pero nos gustaría especialmente insistir ahora en el juego de vaivén que se produce con los colores: desde las nubes, pasamos a las sábanas, luego se pudre el agua del río, bebe la yegua preñada, y se tornó blanca y transparente. Luego el feto adopta los colores de la madre (siempre una madre "da" al hijo). La bolsa de agua (placenta) tiene unas venitillas verdes y rojas. Un cordón amoratado (el umbilical). El gallo hace de partera, pues decide rasgarle la bolsa desde donde sale el potro. Y el potro aparece con un pelo marrón rojizo, sus colores son densos y vivos. Blanquea la leche en sus ubres de cristal. Sobre todo, en este pasaje el autor hace referencia al color blanco y a la imagen cristalina de ese blanco lechoso, por tanto transparente. Sabemos que este "blanco transparente", al decir de quienes han tenido visiones, es la forma más sutil y mística con la que se muestran los objetos que personalizan el reino de las luces, el celestial.

12.6. LOS DOS LADRONES

Lo referido a los dos ladrones del capítulo IX ("De unos hombres que había en el pajar") nos apunta a varias cuestiones:

- 1) Son travestismos, enmascaramientos, de la funcionalidad de los bandidos de que habla Propp. Si Alfanhuí es amigo de los bandidos, lo es porque ellos son ladrones del trigo.
- 2) La obligación del trabajo está relacionada con la propiedad.
- 3) La propiedad está conectada con la agricultura.
- 4) Alfanhuí, sin saberlo, ayuda a transgredir el principio de propiedad privada actuando como amigo de los ladrones.
- 5) Se hace la armonía al recibir, como cómplice, la "moneda de la discordia": se realiza un acto justo.
- 6) El pajar (color dorado del trigo) y las monedas de oro, abundan en el reino lejano, en el país de la abundancia (después de la muerte): en el reino de los muertos.

Esta postura de Alfanhuí es común a los niños en sus juegos. Habla, con ello, de igualdad, de armonía. De democracia. "Toma; así serán pares. Alfanhui cogió, la moneda y dió las gracias" (p. 45). La moneda, así cedida, es como un amuleto de fuerza y justicia.

12.7. SOBRE QUIEN INSTRUYE AL NIÑO: EL MAESTRO

La primera parte de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* corresponde a la instrucción, las enseñanzas que recibe el niño, y también a sus pequeñas propias mañas. Los XVIII capítulos, que hacen esta primera parte, transcurren en Alcalá de Henares, Guadalajara y nuevamente Alcalá de Henares. En Guadalajara se halla el meollo central del libro. En Guadalajara hallaremos al que instruirá definitivamente a Alfanhui. El maestro taxidermista es, y será en la narración, simple y llanamente el maestro pero con toda la carga significativa que se le quiera introducir. El maestro nunca será nominado y ello porque es el maestro es quien está en posesión de todos los nombres. El maestro es el color blanco. Alfanhui irá a Guadalajara a casa del maestro taxidermista a aprender el arte de la taxidermia. Es un niño que necesitará un oficio para ganarse la vida, y el maestro llamará a Alfanhuí un día (capítulo XIII) para darle el título de oficial disecador. Pero lo que

⁴⁹ Op.cit., p. 208.

se narra sobre las industrias del niño está muy lejos de ser precisamente sobre su futura especialidad. El maestro es el anciano maestro que contará cuentos sobre el saber de lo esotérico. Tres historias son narradas en el libro: nos vemos con el número tres de nuevo y con cuentos dentro del cuento. Dos en labios del maestro, la Tercera a través de doña Tere (capítulo VI de la Segunda Parte).

12.7.1. DE LOS CUENTOS QUE NARRA EL MAESTRO

Relatos dentro del relato: las profundidades se agrandan como en el símil de la técnica de las muñecas rusas. Veamos los dos cuentos que narra el maestro de Alfanhui, su medio y sus funciones. La primera historia se halla relacionada con el fuego (capítulo V, Primera Parte), la segunda, con los sueños (capítulo XI, Primera Parte). Conocemos que el fuego siempre estará presente en los ritos de iniciación.⁵⁰ El fuego, en el cuento de lo maravilloso, tiene su arraigo en el símbolo del conocimiento. El muchacho adquiere las cualidades de un animal o "el lenguaje de las aves", pero Propp nos habla de que el iniciado adquiere una capacidad y no un conocimiento. Se refiere a una ciencia astuta, en la que interesa más que el conocimiento la capacidad de influir en el mundo de la naturaleza, dominándola. Nosotros advertimos en Alfanhui ambas cuestiones, tanto la astucia como el conocimiento. Las dos irán apareadas en el muchacho. Actúan en simultaneidad.

Alfanhui no será sumergido en una olla hirviendo o puesto sobre el fuego, como se recoge en el cuento maravilloso tipo, o se realizaba en el puro rito de iniciación. El fuego es en nuestra obra un elemento situacional y referencial. Sitúa y abunda en el carácter ritual, y hace referencia al conocimiento y al poder. El fuego destruye y purifica, también sublima (como lo veremos en el incendio que la gente del pueblo provoca). O aviva los rescoldos del alma. En nuestra obra apunta hacia:

- 1) Es vivificador de las memorias: el maestro cuenta porque recuerda.
- 2) Cataliza lo fáustico: el maestro revive de entre su hastío y pierde la tristeza ante las llamas del hogar.
- 3) Lo que se nos cuenta, lo contado del cuento dentro del cuento general, habla del conocimiento, de la sabiduría.

⁵⁰ Propp, *Raíces históricas del cuento*, p. 141: "Sabemos que a partir de la iniciación, el joven recibía un alma nueva, se convertía en otro hombre; nos hallamos aquí ante la representación de la virtud purificadora y rejuvenecedora del fuego, una representación que luego perdura en el Purgatorio cristiano."

- 4) Remite a lo atemporal: todo lo hace instante clavado en un presente eterno.
- 5) Lo iguala todo, lo hermana, como la desnudez y la muerte.
- 6) El fuego, como el agua, es protección y vida.⁵¹
- 7) Es representación de tiempos narrativos, como si fuera un reloj. En Alfanhuí, marca un capítulo.
- 8) Se cumple en el trío poderoso formado por el oro, el sol y el fuego (proceso de la alquimia).

Nos interesa desentrañar algunas claves interiores del propio cuento que narra el maestro haciendo honor a la presencia del fuego:

- 1) El cuento es narrado como si fuera autobiográfico. El maestro fue también alguna vez anterior un niño como Alfanhuí e igualmente como él tuvo un maestro. Las historias se repiten.
- 2) El maestro narra a Alfanhuí su propia y antigua historia cuando también fue un joven iniciado.
- 3) También el maestro tuvo "su maestro": "Al llegar vi que era un mendigo y me decía: Dame de tu merienda" (p.33).
- 4) El maestro va hacia la búsqueda de la piedra filosofal, de la piedra de vetas⁵². "Era ésta una piedra que decían durísima, pero porosa como una esponja, y que tenía el tamaño de un huevo y la forma de una almendra" (p.32).
- 5) El maestro logra la piedra filosofal, porque adquiere la sabiduría.
- 6) El maestro regala la piedra filosofal al cadáver de su padre (quien había estado toda la vida en su búsqueda) y se queda en el hastío de "quien ya lo sabe todo".
- 7) El relato cesa en cuanto se anuncia que el fuego es apenas un rescoldo (p.34), o en cuanto cesa el fuego.

⁵¹ Gil, R., Op. cit., p.7; "Fuego y agua: El primero es elemento protector por excelencia, símbolo o expresión de la vida y el sexo: barrera contra los fantasmas y espíritus (ejemplos en Frazer, J.G., *La cainte des morts*, París, 1934-35, t.II, p. 45 y ss., por no citar sino esta compilación); el fuego del hogar es sagrado en muchas culturas. El fuego en general es elemento sacro. Lo mismo que el agua, ligada a las diosas sobre todo y a la tierra: purificadora; obstáculo insalvable para fantasmas y tragos".

⁵² "La piedra filosofal obra sobre nuestros cuerpos como el fuego sobre la piel de la salamandra, limpia las manchas, las purifica y renueva, consumiendo todas sus impurezas, introduciendo nuevas fuerzas, con un bálsamo lleno de vigor que fortifica la naturaleza humana. El mercurio de vida produce casi el mismo efecto, renovando la naturaleza, hace caer los cabellos, las uñas, la piel, haciendo nacer otros en su lugar". (Vid. *Diccionario de ciencias ocultas*, Caymí, Buenos Aires, 1970). Recordemos que el mendigo cede la "piedra de vetas" cuando el maestro de Alfanhuí era aún niño.

El narrador llama a la piedra, "piedra de vetas", y nos describe sus muchas cualidades de la siguiente manera:

En uno de ellos se hablaba de la piedra de vetas. Era esta una piedra que decían durísima, pero porosa como una esponja, y que tenía el tamaño de un huevo y la forma de una almendra. Tenía esta piedra la virtud de beber siete tinajas de aceite. La dejaban en una tinaja y a la mañana siguiente todo el aceite había desaparecido y la piedra tenía el mismo tamaño. Cuando se había bebido siete tinajas, ya no quería más. Entonces bastaba ponerle una torcida y encender, para que diese una llama blanca como la leche, que duraba eternamente. Cuando se quería también podía apagarse. Pero si se quería de nuevo el aceite, sólo una lechuza sabía sacárselo, hasta dejar la piedra enjuta como antes. Mi padre hablaba siempre de esta piedra, y nada hubiera deseado en el mundo tanto como tenerla. (p. 32).

Entresacamos de este texto lo siguiente: que el número siete es un número mágico; lo eterno le da valor de arcano; la lechuza representa la sapiencia, la Sabiduría; y que lo que el maestro llamó la "piedra de vetas" es, sin duda alguna, la piedra filosofal.

Hemos dicho que la primera historia que narra el maestro se halla en relación con el fuego, y hemos visto cómo fuego y contenido del cuento están en relación total. Ambos apuntan hacia la sabiduría, hacia el conocimiento, hacia la vida. Abundamos, con ello, en el carácter que posee el espacio-casa taxidermista. El segundo cuento que narra el maestro se halla en conexión con los sueños: "Esta historia había soñado el maestro al comer la cereza" (p.52). A través del sueño el maestro descubre una realidad acaecida hacía tiempo. El sueño posee el carácter visionario, la posibilidad de conocer lo oculto. El soñar es como entrar en otro mundo sin tiempo ni espacio. Es como entrar en el reino de los muertos, cuando no un "morir transitorio" (este pensamiento se ha tenido durante muchos siglos y aún perdura en algunas culturas). El sueño, al maestro, le faculta para el conocimiento: sueña la historia real de la silla de cerezo y la de sus dueños. De nuevo la sabiduría. El sueño como realidad.

12.7.2. CARACTERÍSTICAS DEL MAESTRO

Aunque corramos el riesgo de ser demasiado esquemáticos, intentemos aislar las características del maestro en algunos puntos significativos:

- a) El maestro es un personaje benefactor.
- b) Encarna la sabiduría.
- c) Está fuera del bien y del mal.
- d) Introduce a Alfanhuí en el conocimiento.
- e) Representa en la tipología del cuento maravilloso al portador del conocimiento de chamán y al instructor de los jóvenes iniciados.
- f) le sirve a Alfanhuí tanto para enseñarle las industrias, como narrador de saberes ocultos, dándole la base para su "situación en el mundo".
- g) Cede a Alfanhuí todos sus saberes, hasta el último: el color blanco, y muere. Recuérdese que cuando tiene la experiencia de ayudar a la yegua a parir, la madre se blanqueó en un proceso de "dar" la fuerza de su vida al potro.
- h) Marca un tiempo capital en la vida de Alfanhuí: ritual de iniciación.
- i) Sitúa un tiempo vital en la narración⁵³.
- j) Todo en el relato se traviste, se cambia y, por su parte, el maestro se metamorfosea en un conejo, quien dará paso a la acción en la II Parte. Supuestamente en la Tierra nada se crea ni se destruye sólo se transforma.

Para cuando se produce la muerte del maestro, en Alfanhuí ocurren unas reacciones que podemos sintetizar aquí:

- a) El despertar interior a las emociones: "Alfanhuí rompió a llorar por primera vez en su vida" (p. 65). Elemento extraño que desencadena el "despertar" de Alfanhuí: la muerte del maestro: primer llanto, primera muerte que duele y a la que asiste. Elemento extraño que desencadena la muerte del maestro: la gente del pueblo.
- b) El final de su instrucción, de sus industrias.
- c) La soledad: la salida al mundo exterior: las andanzas auténticas.
- d) La máxima acumulación de poder, conocimiento.
- e) Aparente fin del rito de iniciación.

Elementos con que cuenta Alfanhuí al finalizar el rito de iniciación:

⁵³ Tres serán los personajes que marquen los distintos tiempos de la narración: I Parte: el Maestro; II Parte: Don Zana; III Parte: la Abuela

1) El maestro, al morir, le cede hasta su último conocimiento: "Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas" (p. 66). El maestro cuenta a Alfanhui, ahora, todo lo que sabe y muere.

2) Alfanhui porta sobre sí muchos amuletos de poder: la culebra de plata, el lagarto y la moneda de oro: la fuerza, el alma y la justicia. El oro es patrimonio exclusivo de los justos, recuérdese la armonía a la que da lugar Alfanhui con los dos ladrones, asegura la longevidad y la inmortalidad.

Aunque el maestro le pide a Alfanhui antes de su muerte que vuelva a casa de su madre, no nos resulta este hecho muy significativo para situarlo como el final del rito de iniciación. Preferimos atender al "cómo" lo hace.

Leeuw nos explica que "Según la usanza romana, quien, habiendo sido declarado muerto, regresa, tiene que evitar la puerta y debe entrar en su casa por el techo"⁵⁴. "En Serang (Indonesia) los novicios se despiden de manera conmovedora de sus amigos, porque van al encuentro de la muerte. Al regresar, caminan con paso tambaleante, parecen perturbados, entran en su casa por la puerta trasera y temen la luz, tal como si volvieran del otro mundo"⁵⁵. Nos encontramos en el primer plano, en el del rito de iniciación y nuestro Alfanhui responde claramente a su clave: "A la tercera noche (de nuevo el número tres del cuento maravilloso) llegó Alfanhui a casa de su madre (...). Alfanhui se coló por la ventana y encendió un candil" (p. 69.) Alfanhui evita la puerta. Entra por una ventana. Se cumple, en esta situación, la "vuelta a casa" que señala Propp al final de todo cuento de lo maravilloso. Por eso decíamos más atrás que Sánchez Ferlosio trasgrede la tipología para situarse en el rito mismo. Pero el propio rito también se acaba en ese entrar por cualquier sitio que no sea el frente, la puerta de la casa. ¿Qué ocurre, pues? Creemos lo siguiente: que el autor vuelve del revés, como el escribir extraño de Alfanhui (como el habla del "vesre") el continuo de la narración tipológica. Y que las claves míticas y rituales se conservan y suceden a lo largo del libro: II y III partes están representadas en dos personajes (Don Zana y la Abuela) que hallan sus correspondencias en el cuento maravilloso. Por lo que los elementos continúan aunque el rito de iniciación y el tipo-cuento maravilloso se hayan trastocado libremente.

Por tanto, las Segunda y Tercera partes están incluidas en la Primera. La división en partes no viene dada ni por el continuo del relato maravilloso ni por, únicamente, el título de Industrias (I Parte) y Andanzas (II y III Parte), sino por el encuentro del Alfanhui del primer plano y el Alfanhui del segundo plano. Es

⁵⁴ Van der Leeuw, G., *Fenomenología de la religión*, p. 193.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 189.

decir, por lo que los diferencia: el Tiempo. El Alfanhuí del primer plano es el ritual-referencial (no tiempo), el Alfanhuí del segundo plano, es el Alfanhuí de carne y hueso (no de ficción) que esto situado en un espacio y en un tiempo (dinámicos). La funcionalidad de sus elementos se halla coexistiendo sin orden, tiempo o espacio. Tiempo imaginario, tiempo real.

Creemos que la Segunda Parte y Tercera Parte se hallan inmersas en la Primera Parte debido al tema del relato, pero están en un continuo corporal (como en un tríptico conviven tres cuerpos pictóricos y narrativos). Desde ahora podemos observar que las andanzas (Segunda y Tercera partes) se recogen como en una bolsada para situarse en el tiempo y espacio de Guadalajara de la Primera Parte al leer la última página del libro: el recuerdo del maestro y la presencia de los alcaravanes (con el sonido de Al-fan-hui)⁵⁶, razón de su nombre y bautismo, cierran la obra pero la remiten a la primera parte. Alfanhuí nace al final a la luz ("Las nubes se rajaron y por la brecha salió el sol" (p. 162), y asiste al concierto de su nombre entremezclado con el sonido de los alcaravanes. Su mismo nombre, del principio del rito y a su final, aunque, como es lógico, acabe desprendiéndose de él, como una despedida.

Por lo demás, el símbolo del maestro (lo blanco) se da en el final de la primera parte, DE COMO DESPEJÓ UNA NIEVE..., y en el final del libro ("Alfanhuí vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores", p.162): las dos últimas partes quedan contenidas en la primera, en especial en la figura del maestro y su espacio sagrado o casa de taxidermista.

12. 7. 3. DE LAS TRANSFORMACIONES DEL MAESTRO

Aunque hablaremos del cambio o travestismo⁵⁷ de la abuela en buey, nos ha parecido valioso en este lugar decir dos notas sobre el que se produce con la figura del maestro (Maestro). Creemos que éste es más significativo que el de la abuela. Recordemos el momento en que se produce la muerte del maestro taxidermista en el Campo de Guadalajara (p. 64): "Alfanhuí cubrió a su maestro (recién muerto) con un poco de tierra y arrancó plantas de trigo verde, con sus raíces, y lo recubrió todo. Luego se echó a andar, como aturdido, por el campo. A los diez pasos levantó una liebre y la vio correr hasta perderse".

⁵⁶ De hecho el rito de iniciación se cierra con la obra. Dice Propp, en *Raíces...* (pp. 74-75): "se creía que durante el rito el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo. Al resucitado se le imponía un nombre nuevo, sobre su piel."

⁵⁷ Adoptamos el término travestismo, porque es lo normal en los relatos de lo maravilloso, donde se producen cambios, mutaciones, transformismos...

Nos interesa señalar:

- 1) El último conocimiento que el Maestro entrega en manos de Alfanhuí es el color blanco: "Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan todos los colores de todas las cosas, Alfanhuí. Me voy al reino donde todos los colores se hacen uno" (p. 66). La visión cósmica del Universo que muestra a Alfanhuí es evidente: es la máxima enseñanza.
- 2) La aparición rápida de la liebre significa el cambio producido del maestro en manos de la Naturaleza, en la que se transforma la energía vital en otras formas. Recordemos aquí el símil de la liebre o conejo que ve el narrador transparentándose en el vientre de la yegua. Nuevos nacimientos.

Vayamos al capítulo XVIII, de la Primera Parte, en el que se CUENTA DE COMO DESPEJO UNA NIEVE LA MELANCOLÍA DE ALFANHUÍ. En este capítulo se vuelven a unir los dos elementos que habíamos abandonado en el capítulo XV. La nieve (lo blanco) y la liebre. La nieve despeja la melancolía en Alfanhuí, es decir, le recuerda a Alfanhuí las enseñanzas de su Maestro e intuye la necesidad de romper con lo sedentario y la inactividad que le proporciona su casa materna. La liebre lo pone en actividad. Se cierra la Primera Parte y se abre la Segunda, ya ubicado Alfanhui en Madrid.

La nieve (que despierta la melancolía de Alfanhuí) es el color blanco al que alude su maestro antes de morir. La liebre, es el propio maestro, es su mutación en manos de la Naturaleza. Al final de la pieza narrativa volveremos a asistir a una nueva presencia o travestismo del maestro: el recuerdo de su bautizo (el nombre del niño en el sonido de los alcaravanes), y la presencia del arco iris, lo blanco.

Sigamos con los personajes...

12.8. DON ZANA

Don Zana es un antihéroe, pero en el sentido de ser el enemigo del héroe, Alfanhuí. En otro tipo de sentido podríamos pensar que Don Zana se significa como transferente del padre represor o la palmeta del maestro de la escuela: en cualquier caso, superar la autoridad del padre es parte del ritual y la razón de su dinamismo. Puede ser representación de algún familiar, sea hermano o padre. Hemos observado que su funcionalidad en el relato es de oponente. Intentará impedir su avance. Alfanhui y Don Zana entrarán en lucha; es lo lógico. Pero a la larga, del combate Alfanhuí saldrá vencedor y fortalecido.

Y en otro orden diferente de los significados hemos queremos imaginarnos en esta encarnación del personaje de madera, y su lucha con Alfanhuí, como si se

pretendiera algún tipo de confrontación entre el personaje de Ferlosio y el de Collodi (Pinocho). Don Zana no es un simple muñeco algo malvado, aunque sea un títere de madera. Tiene con el personaje Pinocho de Collodi que es un pretencioso muñeco de madera que acaba por dárselas de "persona". Ferlosio, desde esa perspectiva, será un enemigo de Collodi, porque Alfanhuí lo es de Pinocho. Don Zana y Alfanhuí se enfrentarán un febrero en carnavales, y el muchacho de carne y hueso zanjará, destruyendo al muñeco, la "oculta querrela que entre Alfanhui y Don Zana maduraba" (p. 110).

Veremos en la simbología de los colores esta afirmación dada desde la temática. Tenemos al personaje oponente del héroe en el relato de lo maravilloso, y el enfrentamiento de dos elementos de ficción (por supuesto que Alfanhuí es más verdadero que Pinocho), pero si fuera cierto lo que deducimos o imaginamos, ¿porqué escogió el autor a una referencia nacida en otro cuento para sus fines? Don Zana, pues, es más ficticio que Alfanhuí (hecho de ficción) y representa a un mundo esencialmente ficticio. Como bien apunta María del Pilar Palomo (1972)⁵⁸, don Zana "Es un muñeco de guiñol: caricatura de vida, lo ficticio de la realidad, lo engañoso de la apariencia". Es el mundo de artificio que está presente en la gran ciudad.

El enemigo de Alfanhuí, aunque esté explicitado en alguien, es símbolo de la ciudad (lo ficticio) frente a lo natural (si no el campo, sí la Naturaleza). Nosotros creemos que don Zana es el anti-héroe, no el maestro. El que don Zana llame a Alfanhuí "niño pálido" no implica "un nuevo bautismo", por el contrario, evidencia que Alfanhuí *no ha dicho su nombre*, pues el nominar implicaría hacerse con lo nombrado. Alfanhuí desconfía desde el principio de don Zana. En el término "niño pálido" hay como un latente miedo de don Zana hacia Alfanhuí. Don Zana, "sabe" desde el principio que va a "morir" a manos de lo blanco. Don Zana es la profusión de colores; Alfanhuí es el blanco o la unión de todos ellos. La descripción que nos hace el narrador con profusión de colores hace pensar en un frutero de porcelana dieciochesco, frágil, pero ficticio. Y en una época antigua que se ve superada por una nueva concepción del hombre.

Muchos planos simbólicos vemos en este personaje de madera, Don Zana, que es símbolo de la ciudad, pero también es la dura "palma de la mano" paterna ("La mona se acurrucó muerta de miedo y Don Zana descargó sobre ella un horrible palmetazo. La mona dio un grito y se echó a llorar". p.89). Como dijimos

⁵⁸ Vid. Palomo, María del Pilar, "El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: En torno a Sánchez Ferlosio", *Novela y novelistas, Reunión de Málaga*, 1972. Bello y profundo trabajo que sólo nos lleva a disentir en la relación maestro-Alfanhuí y don Zana-Alfanhuí.

desde el comienzo, no en vano *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es una obra plagada de simbolismos por lo que las significaciones son múltiples.

12.9. DOÑA TERE Y LA SEÑORITA FLORA

Nos interesa Doña Tere no por lo que eso representa, sino por lo que cuenta. Habíamos dicho que en el libro se narran muchos cuentos, pero a nosotros solo nos es dado "oír" tres (de nuevo el número): dos del maestro y uno de doña Tere. El de este personaje está relacionado con el hombre geografía (el padre de la narradora) y de cómo su condición se resolvió, hasta los últimos momentos de su vida, en arar surcos dañando la tierra, abriéndole vientres para sacar la vida. Bellísima historia la del padre de doña Tere. Bella y melancólica, triste, como la presencia desteñida de la señorita Flora (pegada a su pared en un eterno esperar) mucho más real por su esperanza desesperanzada que irreal por sólo ser una pintura en la fachada de una casa. Es de lo poco digno de mérito que tiene la ciudad, lo verdaderamente bello y hasta natural: "La señora pintada, malva y rosa, con su mantilla de punto y lana azul seguía mirando hacia Pinto; sus campos abrasados sobre la línea del ferrocarril hacia Toledo. Seguía mirando, esperando, con su sonrisa artificial. Se llamaba Flora. La señorita Flora. ¡Qué melancolía!" (p. 93).

Elementos aparentemente artificiales: don Zana, la cabra, las tres coles (el número de nuevo), la sirvienta, la propia doña Tere, la niña que muere por falta de amor de don Zana, la mona..., artificiales aunque reales. La señorita Flora: inanimada, una simple pintura desvaída, pero más real, mucho más símbolo de la gran ciudad. "La ciudad era morada, pero también podía verse rosa" (p. 83). La señorita Flora es malvarrosa. La señorita Flora es la planta, la flor es Madrid. La ciudad aquí es femenina y cárdena. Es el color de la púrpura y el color de lo violado. Doña Flora es el alma de ciudad, quizá por ello nos resulta más real, pero esta ciudad está investida, por el narrador, con los colores del sufrimiento, con el olor de la sangre, con la muerte. Es el color de la investidura de las tragedias solemnes. En la II Parte, donde está presente Madrid, Doña Flora es el alma de la ciudad. También el malvarrosa es el color de las eternas solterías femeninas.

Hemos dicho que doña Tere, la dueña de la pensión, nos interesaba más por lo que narra que por ella misma. Doña Tere es producto del campo (del campo de Cuenca) y su tragedia y su simbología van apareadas y se hacen comprensibles tras el relato que hace de su padre. A finales del primer tercio de nuestro siglo se producía en la Península Ibérica un gran tráfico humano de las áreas rurales a las

capitalinas. Doña Tere es un producto más de ese flujo humano o dinamismo inmigratorio. El padre, personaje de su historia real, pegado al campo, a su geografía, es hombre impersonal, es hombre tierra y no ve escapatoria ante la crudeza de su medio. El Tajo (los ríos estén presentes en Alfanhui) es como la rúbrica profunda del hombre-arado del campo manchego, castellano y extremeño. El padre de doña Tere cava, ahonda su propia tumba en un sueño largo y profundo, y con la lenta paciencia de un estoico que todo lo ve perdido, se penetra en el surco de sus desvelos; su último arado: su tumba. Doña Tere es producto de la huida que su padre no fue capaz (no quiso) realizar. Y de esta melancolía de las gentes inmigradas es signo claro la criada de la pensión, la cabra y las coles del cuarto de baño; es una melancolía tozuda, empecinada en pasadas condiciones: "El cuarto de baño era un huerto. La bañera estaba de tierra casi hasta arriba y se cultivaban tres coles" (p. 97). El hombre rural no encuentra su medio en la ciudad, aunque ahí es donde pretende enclavar su condición, su alma criada entre el páramo y sus productos. El resultado es soso, desvaído, absurdo, ridículo y... penoso.

La ciudad comporta la melancolía de sus habitantes.

12.10. LA NIÑA DEL SERRANO

- Oye, yo sé muy bien tus historias; cuando nadie se acuerde las sabré yo sola y no se las contaré a nadie.
- ¿Cómo te llamas?
- Urraca
- Yo tampoco olvidaré tu nombre" (p. 123)

De nuevo nos encontramos con la mudez obligada en relación los relatos. Recuérdese lo que hemos dicho respecto de este punto más atrás. En el caso de la niña del serrano, se da un entrecruzamiento de significaciones. El símbolo se hace multiforme, y así vemos que las urracas lo "guardan todo" y que las urracas "son charlatanas".

Urraca, la niña de diez años, la hija del serrano de la caseta, la de "voz endeble, mohína y pequeña, como los corderos de la montaña", hace su pena en la obligatoriedad de la mudez. Pero su sacrificio le da seguridad a nuestro Alfanhuí, y lo enviste del recuerdo de un poder eterno ante la promesa de la niña de que no contará a nadie las historias, porque las urracas "se quedan siempre, antiguas pájaras de la meseta" (p. 119).

12.11. DEL GIGANTE

No valdría la pena en nuestro trabajo tan esquemático detenernos en este personaje si no resultara tan significativo. Tras los lances de la montaña y los serranos de Sierra de Credos, camino de Moraleja, encuentra el muchacho Alfanhuí a un gigante de un solo ojo en un bosque rojo.

Moviéndonos en el primer plano la evidencia de su funcionalidad salta a la vista: el gigante es el "guardián del bosque". Propp considera que normalmente es una mujer la encargada del bosque, pero admite la posibilidad de un cambio en el sexo. Nos encontramos de nuevo con un elemento relacionado con el rito de iniciación, al igual que D. Zana, en la Segunda Parte. Sabemos que *Industrias y Andanzas de Alfanhuí* no es una obra psicológica aunque en los cambios del niño Alfanhuí le vaya una razón de evolución psicológica. Testimonia, a través de la narración, un hecho irreversible: la obra de arte hace lo imposible, posible; lo irreversible, metafórico, por tanto antientrópico. Aquí, una actitud anticientífica, metafórica.

Aparece siempre el bosque, y un guardián, en la narración de lo maravilloso. Sea de la categoría y característica que sea. Nos parece curioso comprobar que el bosque que precede siempre al país del sol, nosotros ya lo hayamos visto en la Primera Parte. Comenta Propp ⁵⁹que "el bosque del cuento maravilloso, refleja por un lado, la reminiscencia del bosque como lugar donde se celebraba el rito, y por otro lado, como entrada al reino de los muertos. Ambas representaciones están estrechamente ligadas entre sí". Al parecer nos encontraríamos "de nuevo o aún" en el rito de iniciación. Está clarísimo que en toda narración donde aparezca un bosque su mejor significación es la de impedimento, es el lugar donde tendrá lugar alguna prueba que hay que salvar. Pero en todos los relatos cada problema conlleva una solución. El bosque tiene su guardián, y según Propp su verdadero significado radica en la cabaña. Al habitante de la cabaña lo (la) veremos más adelante: en el pueblo de Moraleja y personificado en la abuela de Alfanhuí: "la maga". Pero detengámonos antes en el personaje encarnado por el gigante de un ojo solo. Hemos de observar que casi todos los elementos o personajes en la pieza narrativa funcionan como benefactores, salvo (como ya hemos visto) don Zana. El niño Alfanhuí es un personaje muy inteligente, cercano al chamán, y sus contrarios sólo podrían vencerlo siendo como él ("Alfanhuí, niño pálido -solía decirle don Zana-, la gente es necia y ridícula. Tú me gustas porque eres como yo").

⁵⁹ Op. cit., *Raíces históricas del cuento*, p. 78.

p. 101). El gigante del bosque rojo, el guardián del reino de los muertos, es un elemento benefactor, como lo ha sido el maestro taxidermista y lo será la abuela. Sólo hay una variación en este continuo, y que ni siquiera ha tenido cariz de estridencia: "la oculta querella que entre Alfanhú y don Zana maduraba".

Con el ojo único del gigante del bosque rojo, nos volvemos a encontrar con aquel mirar que constatábamos al principio de nuestro trabajo: la cita de San Mateo, el gallo de veleta que se cantoneaba al viento, la mirada sagrada (lo sincrético) que había de unir en un sólo plano todas las divergencias, implicando la simultaneidad de tiempos y espacios (eternidad cósmica), aprehendiendo para sí todo lo primigenio. Un guardián terrible en apariencia, pero tierno en su interior. Su entendimiento con Alfanhú se dará desde el primer momento⁶⁰.

12.12. LA ABUELA

En Moraleja vive la abuela de Alfanhui. La abuela paterna. En la vida de Sánchez Ferlosio sabemos que Coria, cercana a Moraleja, jugó un papel muy importante en sus épocas infantiles. En Coria, su padre, Sánchez Mazas, tenía asentamientos. Pero dejemos esos asuntos del autor, que ya los hemos evitado casi todos.

La abuela paterna de Álfanhui es un nuevo elemento capital en la narración. Es benefactor, pero su raíz es de impedimento. Hemos afirmado que es la "maga" en el relato del primer plano. Ya estamos cerca del final. El cambio de un conocimiento astuto a un raciocinio analítico ya está cercano a realizarse.

Doña Ramona, "La abuela de Alfanhui, incubaba pollos en su regazo. Le solía venir una fiebre que le dura veintiún días" (p. 130). También "La abuela era larga y flaca. Tenía el pelo blanco y no lo peinaba nunca. La abuela se vestía de negro y tenía una carcoma en la pantorrilla. La carcoma le iba comiendo el hueso y rechinaba por la noche. Esta era la vida que hacía todo el año, la abuela paterna de Alfanhui, la que incubaba pollos en su regazo y tenía una parra de moscatel y no se moría nunca" (p. 132). Aislemos algunas características funcionales de la abuela de Alfanhui:

- 1) Es larga y flaca.
- 2) Incuba pollos en su regazo.
- 3) Tiene una carcoma en la pantorrilla.
- 4) No se muere nunca.
- 5) Enciende el brasero haciéndole una cruz con la zapatilla.

⁶⁰ Vid. Pichon, Jean-Charles, *El hombre y los dioses*, Ed. Bruguera, Buenos Aires, 1970, p.113 "Los Gigantes estaban en aquel tiempo sobre la tierra, dice el Génesis (...) Al otro extremo del mundo, *Popol Vuh*, asimismo, cuenta que los Gigantes poblaban la tierra antes del gran diluvio".

6) El fuego la estimula para el contar de historias pretéritas.

Propp⁶¹ nos describe a la maga benefactora que "...se halla en la cabaña... tumbada sobre una estufa. La maga recuerda a un cadáver, a un cadáver en un sarcófago estrecho o en una jaula especial donde se sepulta a alguien o se le deja morir. Ella es un cadáver. Otros estudiosos han reconocido en ella a un muerto, un cadáver. (...) Si esta observación es exacta, nos ayuda a comprender un carácter constante de la maga: las piernas huesudas. El pie huesudo está relacionado con el hecho de que la maga no camina nunca. Vuela o está tumbada, es decir que exteriormente se muestra como un cadáver. Posee un aspecto mudable, y aparece unas veces como "una gran fiera", otras como un buey, como un asno o como una mujer. Como mujer posee una pierna de hierro y una de estiércol como asno... otra forma de pierna, precisamente la pierna en descomposición".

Hemos visto al gigante de un solo ojo y advertido que su media ceguera también tiene relación con el significado del guardián del bosque que precede al lugar de los muertos. Y dijimos de su posible travestismo con la maga. La maga, en los cuentos maravillosos, es ciega, o posee un elemento que se la sustituya. En este caso, la sustitución viene dada, por su personaje predecesor: el gigante. La raíz de la ceguera también está en los ritos. El silencio precede al habla, la ceguera precede a la apertura de los ojos. Recordemos como Alfanhúí (episodio X de la II Parte) al despedazar a su antihéroe, don Zana, entra en una ceguera que le desencadena una dolorosa huida. Pero la ceguera no aparece en el personaje abuela de Alfanhúí. Sin embargo, los elementos que la caracterizan son muy suficientes para situarla en el aspecto de *maga donante*. Será una maga que tendrá que ayudar al héroe. Pero éste tendrá que superar alguna prueba. La abuela le encargará guardar a Alfanhúí doce bueyes. De nuevo el buey con el carácter de transformación de la maga benefactora. En este caso, en especial el buey Caronglo. El buey Caronglo nos recuerda al Buey Apis⁶²:

"Así entró Alfanhúí de boyero en Moraleja, con doce reales cada día. Doce eran también los bueyes y el más viejo se llamaba Caronglo. Era grande y negro como una caverna y, como una caverna tenía en su vientre un arcano resonar de aguas oscuras. Tenía los ojos dulces

⁶¹ Propp, V., *Raíces históricas del cuento*, p. 95 y ss.

⁶² *Diccionario de Ciencias Ocultas*. Edit. Caymi. B. Aires, 1970, p. 131: "El buey Apis, entre los egipcios era un buey de cuerpo negro, excepto una mancha blanca. Los sacerdotes alimentaban al Buey Apis en el Templo de Vulcano, al cual le sacrificaban después de algunos años, ahogándole (...). Prorrumpían en grandes lamentos después del sacrificio, hasta encontrar otro igual que le sustituyera".

y grandes y una lágrima limpia en cada ojo. Y el morro frío y rezumante. De los extremos del labio, le caían lentos hilos de baba. La piel le hacía pliegues sobre los ojos, y en las gruesas rodillas y en las axilas de los pechos anchos y fuertes. Tenía los cuernos viejos y calientes y, donde nacían, había una franja pulida y brillante por las coyundas y la cerviz pelada, encallecida por el yugo. Tenía, sobre todo, un vaho blanco al resollar, como la niebla fina en el invierno, que deshacía la escarcha o se prendía, húmedo y sin olor, en los espinos. Tenía la huella grande y marcada como un animal de pantano, que se conocía entre todas".

No muere nunca la abuela, la maga en el primer plano de Alfanhuí. Sin embargo su transformación o travestismo sí que muere, y tendrá una muerte muy "amorosa": el buey Caronglo: "A la tercera vez (de nuevo el número mágico), se levantó una sombra en forma de buey, del cuerpo de "Caronglo", la sombra que "Caronglo" dejaba en el suelo cuando vivía y se puso en pie, Alfanhuí se apartó. La sombra de "Caronglo" echó a andar rodeada por todos los bueyes que seguían cantándole el funeral, monótono como una salmodia. (...) Los bueyes se quedaron en la orilla mientras "Caronglo" se internaba en el río, lentamente" (p. 150).

La abuela de Alfanhuí recuerda a su maestro en ese su contar historias al socaire del fuego. Ambos son maestros de la sabiduría, pruebas y benefactores hacia el conocimiento. Hacia él va el niño, ya creciendo, ya abriendo los ojos, como en un despertar de entre las tinieblas. Pero en su despertar le espera la soledad.

13. LOS ALCARAVANES Y EL EXTRAÑO NOMBRE ALFANHUI

Alcaraván.- *Burhinus oedicemus*. Familia Burrinidos. Son aves de patas altas adaptadas para correr, con pies cortos provistos de tres dedos sin membrana; alas largas y redondeadas; cabeza grande y ojos también muy grandes. Pico recto y puntiagudo, plumaje abundante y de colores apagados. Viven en zonas abiertas, desiertos, y sus hábitos son mas nocturnos que diurnos. No construyen nido sino que ponen los huevos en una depresión del terreno, que mimetizan con el color de éste, sus polluelos son nidífugos. Representado por dos subespecies para Canarias, del *Burhinus oedicemus* o Alcaraván. El *Burhinus oedicemus insularum* (Sassi) vive solamente en las islas más orientales, en Fuerteventura, Lanzarote y Graciosa. El *Burhinus oedicemus distinctus* es conocido vulgarmente por *pedro-luís*; por emitir un canto similar a *pero-luís* es propio de Tenerife y Gran Canaria.

Hablaremos ahora en términos más generales del Alcaraván: el nombre vulgar de *occhione* (ojazos) con que se designa a esta ave en Italia es verdaderamente apropiado, pues tiene en efecto unos ojos muy grandes de un vivo “color amarillo” dorado claro, que recuerdan un poco al de las lechuzas. Por la forma del conjunto del cuerpo, la longitud y el grosor de las patas y la brevedad de las alas, el alcaraván recuerda también mucho a la avutarda (*blareolido*), tanto es así que, hasta hace poco tiempo, lo mismo que a los burrinidos, se le clasificaba junto a aquellas. De unos 45 cm. de longitud, la cola estratificada en forma de cuña, el pico largo fuerte y recto, los pies o patas sólo con tres dedos provistos de uñas pequeñas y unidos en la base por medio de una fuerte membrana, el ave posee un plumaje suave y denso, que en las partes superiores del cuerpo presentan un tono fundamentalmente pardo rojizo con manchas pardas en el centro de las plumas, siendo en las partes inferiores de color leonado claro y blanco con manchitas negruzcas. Las alas son negras con fajas blancuzcas y las timoneras centrales son pardo ceniza con fajas negras. El pico es negro en la punta y *amarillo* verdoso en la base, las patas son de color *amarillo* pálido. Los grandes y robustos alcaravanes de hallan extendidos por todo el centro y sur de Europa, por Asia, hasta Birmania, y, por África. En Italia son sedentarios en el centro y sur de la península y en las islas, siendo más frecuentes durante la época del doble paso, o sea entre febrero y marzo, y entre septiembre y octubre.

Como infiere el gran tamaño de los ojos, estas aves desarrollan sus actividades durante las horas crepusculares y de noche; de día esquivan la luz, se esconden en lo más tupido de la vegetación, donde permanecen acurrucadas, *inmóviles y silenciosas* hasta el atardecer. Frecuentan las zonas abiertas, áridas, pobres en vegetación donde abundan los insectos, los pequeños saurios nocturnos y los roedores, que constituyen la base de su alimentación. Gracias a la longitud y robustez de sus patas corren con gran rapidez y saben sacar provecho de la aspereza del ambiente circundante y de la escasa vegetación, y logran escapar fácilmente de las persecuciones de sus enemigos, los pequeños carnívoros y las aves de presa nocturnas.

De vez en cuando éstas excelentes corredoras lanzan gritos metálicos que recuerdan un poco el del chorlito. Cuando se hallan en pequeños grupos, y especialmente en las noches de luna, se entregan a ruidosos conciertos, que se oyen desde largas distancias. En primavera, sin construir nido alguno, las hembras ponen en una cavidad del suelo, resguardado por la vegetación, dos o más huevos (raramente tres) *amarillos* con manchas pardas, que son también incubados parcialmente por los machos. Si durante la incubación los alcaravanes intuyen que

se acerca algún peligro, permanecen quietos hasta que la amenaza llega a ser inminente; entonces huyen corriendo velozmente, y sólo cuando se encuentran a cierta distancia se deciden a levantar el vuelo, que es seguro pero no muy rápido. Al cabo de dieciséis o dieciocho días nacen los polluelos, cubiertos de un plumón leonado claro con listas oscuras sobre la cabeza y las partes superiores del tronco. Una vez terminada la crianza, las hembras ponen otro huevo, normalmente a fines de septiembre.

Hemos visto cómo el canto de los alcaravanes es algo parecido a *pero-luí, pedro-luís...* El maestro llama al niño Alfanhuí porque dice que es así como los alcaravanes se llaman los unos a los otros y su selección de entre todos los animales (su Maestro es maestro taxidermista) viene dada por el color amarillo de los ojos del niño y muchos otros amarillos de los alcaravanes, además de sus ojos. Desde la onomatopeya de las aves, el niño recibe su nombre para su movimiento, para su vuelo alado en busca del bello saber⁶³.

14. DESCRIPCIÓN INTERNA DE OBJETOS Y PERSONAJES

14.1. EL MAESTRO

Ferlosio, a veces con gran profusión de detalles descriptivos nos proporciona la más minuciosa calidad de los objetos que escoge para situarlos en su territorio mágico. Otras veces, apenas unos pincelazos bastan. Aunque creemos que más que una descripción realista se trata de una descripción caricaturesca de los objetos. Caricatura con el valor más positivo que conlleva, ya que en todos los casos intenta hallar una "descripción interna", sacando de todos los detalles un común denominador que hace las veces de indicio. Así logra penetrar profundamente en el objeto. Los ha mostrado sin utilizar ninguna nomenclatura violenta que nos enseñe, por ejemplo, el estado del "alma del taxidermista". Nos ha proporcionado unos indicios que nos hace "más real" la figura del maestro. Ha individualizado el objeto-personaje-maestro:

Alfanhuí se dio cuenta de que también su maestro había enfermado de hastío. Pero el hastío que otros llaman "mal de interiores" o "tedio

⁶³ Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p.85: "La poética de las alas: El movimiento del vuelo da, en seguida, en una abstracción fulminante, una imagen dinámica perfecta, acabada, total. La razón de esta rapidez y de esta perfección reside en que la imagen es dinámicamente bella".

pálido" no es, en los hombres, mortal, como en las mujeres, ni es enfermizo; antes bien, los fortifica y, en lugar de convertirlos en cera, los va curtiendo, y es para sus carnes como el alcohol para las maderas preciosas. Esto se lo conocía Alfanhú a su maestro en la figura. En su rostro y en sus manos, tallados como nogal, como los de un San Jerónimo de una sillería; en su mirar sereno; en su voz grave y sentenciosa; en su andar erguido, aunque lento y débil. (p. 52)

14.2. LA PUERTA

En el caso de la puerta de la pensión, en vez de franquearla, la ha individualizado, y entonces ya no será cualquier puerta de las casas de Madrid, ahora es la puerta de la Pensión de Doña Tere (¡una puerta con nombre y apellido!). Porque ha hecho la descripción del interior *vivo* de la puerta:

La puerta de la pensión era oblicua, porque el descansillo se vencía un poco hacia el vano de la escalera. Cuando empezó a vencerse, la puerta primitiva no congeniaba bien con aquel marco torcido y desvencijado. Pero cuando hicieron la puerta nueva, le dieron ya esa forma de romboide, para que cerrara como es debido. Eso tampoco dejó de tener sus complicaciones, porque al abrir, la punta de abajo iba rozando el suelo hasta que llegaba a un punto del que no pasaba. Y hubo que dar un poco de peralte a las hembras de las bisagras para que la puerta subiera al abrirse, y acanalar un poquito el suelo del descansillo. Entre una y otra cosa la puerta marchó bien, no sin que antes fuera preciso rebajar con el cepillo la parte interna del montante para que al levantarse la puerta no topara también allí. Todo esto lo hizo un carpintero de Atocha que se llamaba Andrés García. (p. 95).

14.3. EL ÁRBOL

En la descripción de la bajada al árbol y las industrias que con el castaño se hizo, llega Ferlosio a un preciosismo concretizador y nos logra individualizar el árbol hasta el nivel que nos permite hallarnos divisándole todas sus entrañas, logrando con ello que el castaño se transforme en el Árbol y no un árbol cualquiera. No le interesa describirlo externamente, porque quiere situarlo, individualizándolo. Puede que sea el árbol de la ciencia del bien y del mal, el árbol de la vida, pero ya nunca más será un simple árbol, con las características genéricas de cualquier árbol. Y ocurre igual que con la puerta o la descripción de algunos personajes, pero aquí riza el rizo de la medida, minuciosidad, elegancia y cariño narrativo:

Descubrieron que las raicillas que colgaban del techo eran venas que venían de las hojas y cada una de ellas iba a una hoja y subía el agua verde, para darle color. Las que bajaban eran venas de regreso, que sorbían la luz del sol a través de las láminas verdes y la bajaban al laguito. Así, cada hoja tenía dos de estos hilos. Si Alfanhuí sacaba del agua una de las venas ascendentes, al poco rato la hoja a que pertenecía perdía el color y se quedaba blanca. La araña era un parásito del castaño, que chupaba la luz de las venillas descendentes, con una boca que tenía en el vientre, redonda y rodeada de pestañas. Se ponía debajo de los pelos de las raíces, boca arriba y agarrada con las patas a las mismas raíces e iba sorbiendo la luz de cada una por debajo del agua. Esto se veía bien, porque cuando la araña se sumergía, todo el fondo se iluminaba. Las gruesas raíces que formaban las paredes de la cueva pertenecían a las ramas del castaño y por ellas se sujetaba y tomaba fuerza. (p. 53)

14.4. DON ZANA

No existe ninguna descripción hecha al desgaire. Don Zana se nos aparece como un cuadro impresionista. Le captamos en su totalidad: "Era don Zana un hombre guapito y risueño, flaco y con los hombros de franela verde, corbata, de lazo, pantalón claro, y zapatitos de color corinto en el pie pequeño y bailarín..." (p.80). Nos es más fácil concebirlo, tras su retrato, como un bodegón de porcelana preciosista, frágil y pasado de moda, con sus colores de frutas específicas, que si nos hubiese dado un análisis profuso del hombre afrancesado dieciochesco.

No hemos tomado sino unos ejemplos de cómo el mirar sincrético se refleja hacia la técnica, o como ésta responde a aquel. El mirar infantil, tema de la mirada que ya hemos visto anteriormente, interviene de manera opuesta de la abstracción, va derecho a los rasgos "fisonómicos" que representa a los objetos singulares (no plurales) y no atiende a los elementos que son compartidos por otros objetos. Desentraña el alma del objeto. Este mirar capta totalidades, espontáneamente, a través de la intuición, como lo hace el arte popular.

15. DEL IMPORTANTE ASUNTO DE LOS COLORES

Y somos sólo barro
con el que el afarero moldea formas.
Es un mundo soñado por dementes.
Y nosotros, colores
en la marea ondulante de miembros destrozados.
Badr Sakir al Sayyab.

Industrias y andanzas de Alfanhuí es una pieza narrativa para la iluminación. Los colores son un protagonista más: es el tema de la mirada infantil. Tal actitud pictórica en Ferlosio responde a una necesidad técnica y temática. Su utilización técnica le lleva a componer verdaderos sintagmas del color: "verdinegro" o "verdiamarillo". A utilizar verbos: "azulear la noche", "blanqueaban ya las rosas". O matizando: "rojo de pimentón", "rojo cereza". Por la técnica, los colores no son impuestos, sólo insinuados. Depende del "ojo" que mira. Es un impresionismo exigente, totalizador, pide lo máximo del espectador. Técnicamente, el pincel de Ferlosio es a la literatura, como la pluma de Van Gogh al lienzo. No conozco al autor de Alfanhuí, pero me atrevo a asegurar que una de sus aficiones pudo serlo la pintura al lienzo. Pero en nuestro caso ha ganado la literatura lo que se ha perdido del posible pintor.

El placer del juego: por la temática, en este mundo de símbolos, los colores juegan un papel muy profundo en significaciones. No podemos aquí, ver y ordenar, en sus simbologías, todos los colores con los que "juega" Sánchez Ferlosio. Están repartidos por toda la obra y existen momentos en que los juegos y sus expresiones quieren decir mucho; ahí se evidencia un placer permanente por el juego verbal. En el Primer capítulo nomina: blanca, amarillor, negruzco, verdinegra, rojo, amarillo blanco, pardo, negro, verde, azul, oro, sepia, blanca. De entre todos estos colores, sólo el color sepia aparece una vez. Es el color de la tinta con la que el niño escribe "un alfabeto raro". Es el color de la tierra y el color de lo misterioso; es el color de la mística, de la gran mística. "Con el azul se hizo un relojito de arena" (p.22). El azul lo tratan mejor los niños. Está ligado a la fantasía. José Martí escribe en su cuento infantil *La muñeca negra*: "...luego venía la madre, con un ramo de flores blancas y azules; ¡ni una flor colorada en el ramo, ni una flor amarilla...".

El niño prefiere el azul (y el blanco) a todos los otros colores porque en él encuentra su mundo. En este primer capítulo los colores no están en armonía: predomina el amarillo. Es curioso observar que el gallo de veleta, al ser tirado por el niño en la fragua, adquiere la progresión siguiente de color: rojo, amarillo, blanco. Esta progresión descendente indica pérdida de fuerzas, abandono del alma. Así habría de morir el Maestro de Alfanhú en el campo de Guadalajara: volviendo a lo blanco. En el capítulo II se nombran los colores de la siguiente manera: rojo, sangre, rosa, rojiza, roja, carmín, escarlata, verde, oro, rojo, escarlata, enrojecía, rojo, negro rojizo, morado, morado, cárdeno, rosa azulado, blanco y rosa, blanco, verde y rojo, marrón, rojizo, blanqueaba. Es el atardecer. Supera, a los demás colores, el rojo y su gama. El rojo es vida, es pasión. "Bebió una yegua preñada y abortó y se volvió toda blanca y transparente, porque la sangre y los colores se le iban al feto, que se veía vivísimo en su vientre, como dentro de un fanal" (p.26). La yegua "se volvió toda blanca" porque el experimento de Alfanhú le absorbió sus colores: fue su gesto de generosidad al ceder su vida a quien llevaba en el vientre. Colorear viene de color, colorado (rojo). El rojo colorea. El colorear los objetos es sacarlos del blanco en que están inmersos.

En nuestro caso, la yegua volvió al blanco al abortar todo su colorido personificado en el potro. El rojo madura. Así decimos de la fruta que está en sazón, que es una golosina para la vista. En el Tercer capítulo se nomina el verde (dos veces), y el amarillo (los ojos de Alfanhú y los del Alcaraván). El verde es producto de la descomposición del azul por medio del amarillo. El verde y el amarillo están emparentados. Están en familia. Alfanhú está en casa del Maestro taxidermista de Guadalajara. En el capítulo V se nominan los colores de la siguiente manera: gris (maestro); dorado, blanca (la llama de la piedra de vetas); pardo, tierra de campo (carne); musgo (el pelo); hierba (barba), estos cuatro últimos pertenecientes al mendigo; azulear, blanca, blanca (llama y padre del Maestro); morada (cortina donde llora); y blanca (llama). El gris es el color del Maestro. Es el color de los "tíos maternos y de los viajeros" (p.31). El gris es un color frío, aunque también es el color del hombre en su madurez. Normalmente da sensación de frialdad, de indiferencia o maldad. El Maestro de Alfanhú no padece de estas enfermedades. La que posee, que no es enfermedad, es el "mal de interiores" o "tedio pálido" (p.52), Porque "esto se lo conocía Alfanhú a su maestro en su figura. En su rostro y en sus manos, tallados como nogal, como los de un San Jerónimo de una sillería; en su mirar sereno; en su voz grave y sentenciosa; en su andar erguido, aunque lento y débil" (p.52). Esta es la frialdad serena del Maestro de Alfanhú. La frialdad amarilla de los ojos del propio Alfanhú, que es

comparable a la de los alcaravanes, sí que es un color típicamente frío. Pero es un amarillo de vergüenza antigua, de rubor animal.

Recordemos el episodio de los lagartos: "... porque no se les había secado aún la glandulilla que segrega el rubor, que en los lagartos se llama amarillor, pues tienen una vergüenza amarilla y fría." En ese color de ojos de Alfanhúí está su principio y su fin. Su nominación, precisamente, ha sido dada gracias al color amarillo. Al niño, por eso, al final de todos los episodios, al final del libro, le será dado conocer "los cuatro modos principales con que los verdes revelan su naturaleza" (p.159). El amarillo, descomponiendo el azul (la fantasía primera con la que entra el niño en el mundo, la comodidad de su habitación y sus ropitas) dará lugar a la gran profusión de verdes.

El verde: hambre, búsqueda, ansiedad, andadura... El verde simboliza cualquier catadura de hambre, y en el caso de Alfanhúí, y según hemos venido demostrando, será un hambre del saber (rito de iniciación). Alfanhúí tiene la mirada fría y calculadora del estudioso a lo objetivo, del observador más indiferente. A través del mendigo (cuento dentro del cuento, contado por el Maestro de Alfanhúí y en relación con la piedra filosofal) encontramos una gran gama de colores de la tierra. La luz de la lámpara es blanca y de ello nos encargaremos al observar al Maestro. Los colores del mendigo son: pardo (el chaleco), tierra de campo (sus carnes), musgo (el pelo), hierba (la barba). Son colores sucios de la tierra. En ellos hay algo de rojo. Es el color de la beatitud, de la gran ignorancia y de la gran mística. El mendigo, aunque no se nos especifique en la narración, bien podría ser un ermitaño, un trotamundos con un amplio y primigenio sentido de lo religioso, en cualquier caso un sabio.

El blanco lo encontramos en el capítulo VI, En el jardín de la luna. Todo es plata, todo es luz blanca. Hasta la luna, al levantarse del horizonte se fue pasando de roja a blanca. Suponemos que debería ser el jardín del Maestro, pero no lo es, porque se trata del jardín de la culebra. Aquella culebra que Alfanhúí cazaría para recibir su fuerza. El jardín del Maestro lo compone Alfanhúí a su antojo. Su "antojo" es parte del conocimiento. Así veremos que el verde se repite en el capítulo X (DE LAS COSAS QUE HABÍA EN EL JARDÍN DEL SOL Y DE CÓMO ALFANHUI BAJÓ AL POZO Y ENCONTRÓ ALLÍ MUCHAS NOVEDADES), donde se enumeran: amarillento, verdosa, verdosa, verde, verde, verdosa. El verde de su hambre de conocer. Y en el capítulo XII (DE OTRAS INDUSTRIAS QUE CON EL CASTAÑO SE HICIERON), observamos los siguientes: verde, naranja, y el nombrar "todos los colores".

En medio queda el capítulo XI, en el que el Maestro de Alfanhúí cuenta el sueño que una vez tuvo al comer de la cereza de la silla de cerezo. Enumeramos

aquí todos los colores: naranja, violeta, azul, rojo, amarillo, negro, cereza, rojo cárdeno, morada (colcha), rosa-valladolid, verde y blanca. Este capítulo deja paso a la supremacía de la gama del rojo transformándose hasta llegar a lo cárdeno, violáceo. Este es el capítulo principal en la vida de los colores del Maestro de Alfanhuí. El color cárdeno viene a significar el anuncio de una situación trágica, cuando no misteriosa. Tiene el sabor emocional del último destello de una bujía. Luego sucede la noche. El Maestro ha empezado a morir *tres* capítulos más atrás. Sabemos que su hastío se transformará en blanco. Del morado pasará al blanco (donde se unen todos los colores): la nada o la totalidad. De donde todos los colores provienen, a donde todos los colores habrán de volver.

Veamos el capítulo XV (DE DONDE SE CUENTA LA MUERTE DEL MAESTRO EN EL CAMPO DE GUADALAJARA), antes de pasar a considerar el blanco. En este capítulo XV se enumeran los siguientes colores: amarillea, verde tierno, negra (tierra), negro (vestido), verde, negro, negra (tierra), verdeaba (el trigo), blanco (maestro), blanco (maestro), blanco (maestro), amoratado (maestro).

La simbología está muy clara: pasa del amarillo de Alfanhuí, a través del verde de su ansia de conocimiento hasta llegar al blanco del maestro (su máxima sabiduría), con el morado solemne de su muerte corporal. Una vez más, su Maestro del conocimiento ha sido un elemento benefactor para Alfanhuí. Alfanhuí ha podido seguir adelante gracias a su muerte. A través del morado llega el amarillo (Alfanhuí) hasta alcanzar el verde. Este podría ser el resumen de la influencia del Maestro sobre Alfanhuí. Decimos influencia, pero igualmente queremos decir absorción (del niño sobre el Maestro) y neutralización. El negro neutraliza el destello de todos los colores. Es el negro bello y frágil de la muerte que asume el Maestro. Por eso, en el capítulo siguiente, se inicia la acción con el color negro, luego seguirá blanco y verde (Maestro y Alfanhuí), luego el azul (dos veces repetido): de nuevo la imaginación infantil olvida los llantos; más tarde: amarillenta (Alfanhuí); se tambalea un poco: blanco y negro; termina, al fin: azul, azul, azul, azul. Así se nos asegura el marchar de Alfanhuí, su crecer. Tendrá que volver el blanco ("la melancolía que despierta a Alfanhuí"), recordatorio de su Maestro para que el niño continúe sus andanzas. La muerte de su Maestro infunde el dinamismo al niño, y cualquier cosa que se lo recuerde le hará ir hacia adelante.

Queremos insertar aquí un elemento que nos parece muy interesante y que debíamos haber tratado en el capítulo de los personajes, pero creemos que aquí, por su simbología, funciona mejor por las simbologías de los colores y el ofrecimiento y entrega de un ser a otro. El narrador nos cuenta en un momento determinado que el río Henares se lleva a las viejitas "que no mueren nunca". "Se

ahogan en los vados del Henares y se las lleva la corriente, flotando como trapos negros. A veces se enganchan en los mimbres o en los tamujos que crecen junto a los tamajares de los puentes, y enredan los anzuelos de los pescadores. Las viejitas de Guadalajara van siempre juntas y huyen cuando alguna se ahoga, y no se lo cuentan a nadie "(p. 64). Aquí, de nuevo, estamos en los dos planos. Se sabe que en ciertos ritos se echaba al "novio de los lagos", el dragón que vivía en las aguas, a alguna doncella de la tribu, engalanada de novia. Se suponía que el dueño del lago no haría fechorías, y el del río provocaría las crecidas que habrían de permitir la labranza. Las viejitas se caen al río y enmudecen. Sus cuerpos no son de doncellas, sus cuerpos, que mueren mas tarde que los hombres y álamos, no son el mejor ofrecimiento para un dios que tendría que fertilizar las tierras. De ahí sus mudeces. Pero, también, en Alfanhuí del segundo plano: ahí el sacrificio de su Maestro. El sacrificio mudo del Maestro, del que enseña hasta su último saber antes de morir: lo blanco.

Lo blanco. "El Maestro es algo blanco, no oscuro" (Luria 1973)⁶⁴. El Maestro confiesa su último saber y el lugar al cual ha de dirigirse. "Alfanhuí, hijo mío, yo me voy al reino de lo blanco" (p. 65). Alfanhuí llora por primera vez ante la muerte de su Maestro. Lo blanco es el valor de lo cósmico, de lo universal, de la Naturaleza ⁶⁵. A ese acceder le precede un debilitamiento (recordemos al gallo de veleta), es el acabamiento de las fuerzas, es el último andar hacia la ignorancia más absoluta. Hasta llegar a la nada. Alfanhuí, ante el lloro provocado por la muerte de su Maestro, es requerido por otro sentido (el acústico), luego lo será por el tacto (DE LA CEGUERA DE ALFANHUÍ Y SU DOLOROSA HUIDA), y al final lo será por el olfato (DE LA CIUDAD DE PALENCIA Y DE LA HERBORISTERÍA DE DON DIEGO MARCOS). Ha partido del ojo, luego el oído, mas tarde el tacto y al final el olfato: Alfanhuí, antes de la muerte de su Maestro, estaba en estado de hipnosis y al ser requerido por otro sentido hubo de ser despierto. Salió de lo blanco su despertar.

Muy grande es el colorido de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y cada uno de sus capítulos tiene el suyo y sus simbologías apareadas a sus contenidos, pero no nos es dado extendernos más. Toquemos, para terminar, los verdes que aparecen en el penúltimo episodio del libro (DE LA NUEVA Y ÚLTIMA SABIDURÍA QUE POR LOS OJOS SE LE ENTRABA A ALFANHUÍ). En la espléndida gama de verdes que Alfanhuí

⁶⁴ Op. cit., p.91.

⁶⁵ Ortega, José, "Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en Alfanhuí", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1967, p. 630. No profundiza José Ortega en su muy corto artículo sobre el mundo de los colores. Apunta, pero no saca conclusiones. Mucho más interesantes nos parecen los otros puntos a que se refiere en el artículo.

logra aislar está el final de las andanzas del niño. El final de su verdadero rito de iniciación.

Hemos estado sosteniendo que se trata de un rito de iniciación hacia el conocimiento en la evolución del niño. Ha pasado de un saber sincrético de acumulación y sostenimiento de multitud de colores, a un saber analítico, donde se produce una disección meticulosa y profunda de uno sólo, de un solo color: el verde. Su propio símbolo y razón, su alquimia humana⁶⁶. El hambre de saber, y el moverse urgente interior: cambio, evolución, crecimiento... Ahí, también, la gran diferencia (en las hambres) de *Alfanhuí* con nuestro *Lazarillo de Tormes*.

16. TÉCNICA DE LAS MUÑECAS RUSAS O EL CUENTO DENTRO DEL CUENTO

Siempre hemos hablado de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* como un todo. Pero la pieza narrativa se divide en tres partes, y estas se desarrollan en episodios. La Primera Parte consta de XVIII episodios, la Segunda Parte de X, y la Tercera Parte de XIII. Cada uno de los episodios se ve precedido de un epígrafe que, por supuesto, resume el capítulo. Toda la historia de la literatura se halla plagada de estas utilidades, sobre todo, como es obvio recordar, en nuestra picaresca. Su interés radica en la facilidad que le da el narrador al lector al tener en sus manos un resumen de lo que luego habrá de leer. También es un buen ardid para agilizar la inspiración. Es decir, marcada una línea previa (el epígrafe, supuesto resumen de algo que se habrá de desarrollar) y el escritor irá desplegando libremente aquella matriz que en un principio se propuso. Obsérvese bien que no nos estamos refiriendo al autor Sánchez Ferlosio, nos referimos al autor genérico que utiliza el género cuento de lo maravilloso. El efecto, para el lector (el lector infantil) lógicamente también, es de colorear su imaginación con una aproximación a la certeza. Es decir, el niño ya conoce el extracto de lo que va a ocurrir. Se mueve al interés por medio de la comodidad.

Los episodios en los que está estructurada *Industrias...* son como pequeños cuentos de regular órbita bien marcada. Algunos de los episodios muestran una

⁶⁶ Lima, Lezama, *Las eras imaginarias*, Fundamentos, Madrid, 1971: "La alquimia era en realidad, el descubrimiento de la gama desde lo blanco hasta el amarillo, la provocación de la marcha de los colores, desde el vacío hasta lograr la coherencia sumular de las estalactitas, por eso el jade, un espíritu transparente, es el rayo de luna cristalizado, es la materia para hacer un cabello, y el polvo de Jade favorece la longevidad apetente y lo que Heráclito llamaba el acoplamiento de lo invisible, más fuerte que el visible."

configuración absolutamente cerrada y hasta casi independiente. Así el capítulo I de la Segunda Parte, que se hace llamar DONDE SE INICIA AL LECTOR EN LA PERSONA DE DON ZANA, empieza diciendo: "Madrid. Fue en aquel tiempo la historia de don Zana 'El Marioneta', el del pelo de cordones color crema, el de la risa grande y escueta como una raja de sandía, el del traque, traque, traque, traque, tra, sobre las mesas, sobre los ataúdes. Fue cuando había geranios en los balcones, puestos de pipas en la Moncloa, rebaños de ovejas churras en los solares de la Guindalera"(p.79). Y termina el mismo capítulo diciendo: "... tristemente en Madrid en el tiempo en que había geranios en los balcones, puestos de pipas en la Moncloa, rebaños de ovejas churras en los solares de la Guindalera".

Bástenos signar este ejemplo y vayamos a los puntos a los que hemos llegado respecto de este asunto:

- 1) Los episodios tienden a configurarse como elementos aislados, independientes, como si fueran pequeños relatos dentro de un relato total.
- 2) Que los encabalgamientos que desaislan estos cuentitos internos, y por tanto aúnan, son elementos varios⁶⁷. Así, por ejemplo, en el capítulo IX de la Segunda Parte, Alfanhuí se querella con don Zana en Carnavales. Se produce la huída del héroe. Más tarde, en la Tercera Parte, el capítulo II se abre de la siguiente manera: "El febrero se le acabó a Alfanhuí sin ropa...".
- 3) Lo muy condensado de los episodios profundiza en la idea de extracto hacia el relato corto: el tipo cuento con muy poca acción, poco personaje y muy pincelado entre impresionista y expresionista. Sin embargo en los teóricos del cuento o relato moderno insisten en la necesidad de darle importancia suprema a la anécdota, historia o conflicto, por encima de los personajes.
- 4) La estructura narrativa de los cuentos dentro del relato total (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*) viene a ser como un mosaico cuyas piezas valen por sí mismas pero a condición de que no falte ninguna. El último *cuento* será la última pieza que dará personalidad a todo el cuerpo del tapiz

17. EL ESPACIO FÍSICO.

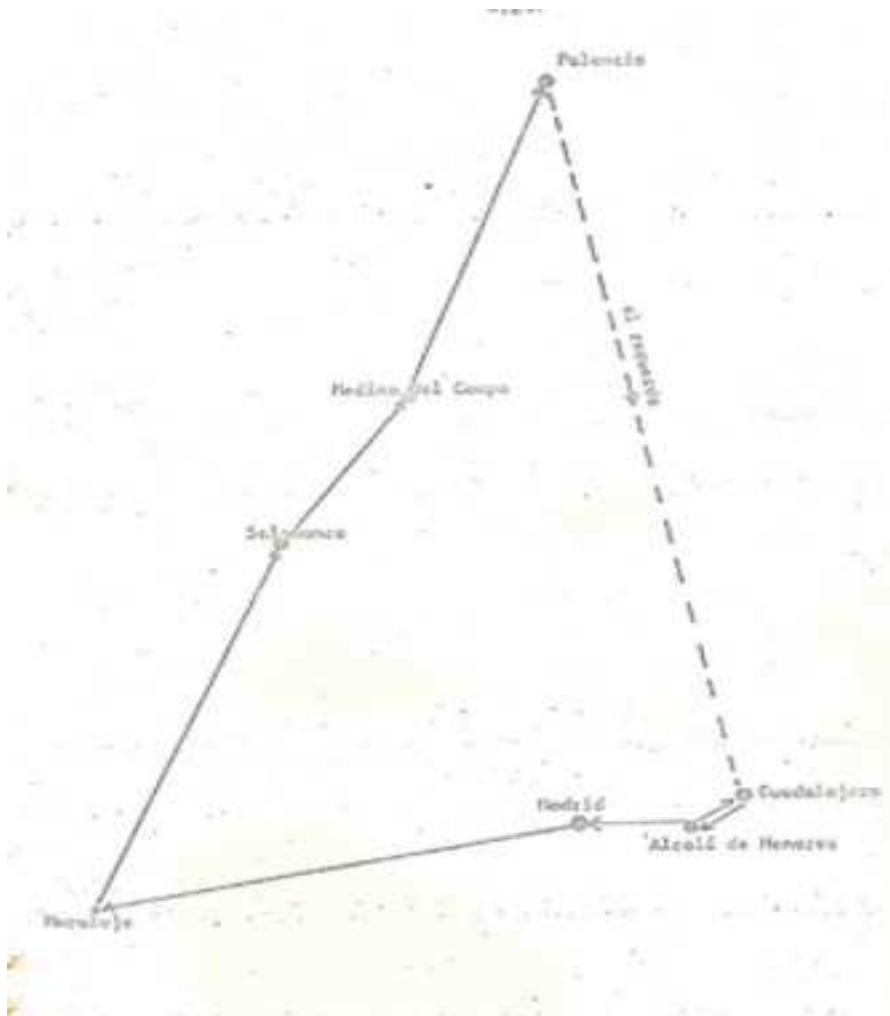
El espacio es geográfico y real. Pero la andadura de Alfanhuí no es lineal sino triangular: Alcalá de Henares, Guadalajara, de nuevo Alcalá de Henares, Sierra de Gredos, Moraleza, Salamanca, Medina del Campo y Palencia. De Moraleja hacia el norte, Alfanhuí rinde homenaje al huérfano de Tormes. En Palencia, al final de la obra, en una de las islas que forma el río (nos dice que se

⁶⁷ Ortega, José, Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en Alfanhuí, M. 1967. p. 626.

trata de la más grande de ellas por lo que suponemos que se encontrará en la isla Dos Aguas⁶⁸), Alfanhúí verá volar en torno suyo, rodeándole la cintura, una bancada de alcaravanes. De nuevo su llanto y su soledad. El recuerdo del Maestro le viene con el gritar de los pájaros: "Alfanhúí, Al-fan-huí, Al-fan-huí. Alfanhúí se acordó de su maestro. Tú tienes los ojos como los alcaravanes. Los alcaravanes repetían su nombre. Alfanhúí lloraba." (p.162). En éste recordar se cierra el espacio y el tiempo. El espacio se cierra triangular (v. mapa de sus *andanzas*), al sólo recuerdo de su maestro en Guadalajara. Aquí hemos de recordar también nosotros lo que al principio decíamos sobre la cita de San Mateo y la lámpara triangular. Desde Palencia, mirando hacia Guadalajara, se cierra un espacio a través del recuerdo. Y en ese recuerdo y en esa soledad profunda se cierra un ciclo del niño y se abre otro. Nosotros que somos isleños, podemos entender de soledades: obsérvese al personaje Alfanhui encerrado en una isla continental. Un tiempo ya se ha cumplido. Tiempo y espacio han cerrado sus andaduras. La obra se cierra geoméricamente. El personaje asiste a su propia muerte. La continuación es imposible. Su muerte no es física, pero sí espiritual y emocional, pues ha cumplido con su misión. Y su soledad es el testimonio de la soledad del propio autor. Ambos, Alfanhúí y Sánchez Ferlosio, están en aquella isla de Palencia, al final de la pieza narrativa, con los ojos fijos en Guadalajara. Luego, en el cielo, se abrirá el arco iris, como augurando una nueva luz. La luz de la razón que le hace despedirse de su niñez para entrar en el mundo del adulto. Pero es un mundo en el que se andará en soledad.

El iniciado tiene ya que andar solo. El rito ha terminado. Seguramente se iniciará más adelante otro...

⁶⁸ Palencia se ubica en el valle del río Carrión, y atraviesa la ciudad de norte a sur formando en su camino cuatro islas, dos de gran tamaño: La isla Dos Aguas y la isla del Sotillo y otras dos de un tamaño reducido.



18. OBRA CERRADA, OBRA ABIERTA

Respecto de las simbologías, como bien dice Baquero Goyanes en Estructuras de la novela actual (Op. cit) "todo lo que sucede tiene un sentido más o menos oculto". En este ocultamiento concurre la idea de *obra abierta*, y su esperanza de múltiples interpretaciones. La obra puede concebirse como pieza abierta en cuanto se observa muchos caminos hacia la significación. Pero en nuestro caso de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* hemos intentado (ese ha sido uno de los móviles de nuestro trabajo) aislar la multiplicidad de caminos a seguir para quedarnos con uno solo. En ése quedarnos, como se habrá observado a lo largo de nuestro estudio, radicaría (dentro del campo de las simbologías) la afirmación de obra única. Por tanto, de *obra cerrada*.

19. EL TIEMPO

Hemos hablado de dos Alfanhuí. Y de dos Alfanhuí en diferentes planos temporales. Uno el mítico-ritual, el que sólo conoce espacios sagrados, en el que el tiempo no es pertinente, y otro el que responde a resortes temporales. Vamos a tocar el Alfanhuí del segundo plano, al niño de carne y hueso, con un principio y un fin, fuera de lo legendario. También hemos aceptado que el niño parte al principio de la obra de los 4-5 años y termina sobre los 7-8 años. Ya de por sí la propia andadura o espacio implica un tiempo: Alcalá de Henares, Guadalajara, Madrid, Moraleja, Salamanca, Medina del Campo y Palencia. El tiempo es andadura, al menos andadura literaria. En realidad, tiempo literario no tiene que ver con tiempo real. Pero tras el tiempo literario y su utilización (entre otros elementos las formas verbales) podemos ir viendo el transcurrir temporal. "Cuando despertó Alfanhuí era ya de noche" (p.44), "En las noches que siguieron, Alfanhuí y su Maestro..." (p.52).

La casi única fórmula temporal que se da en manos del reloj es la siguiente: "La campana dio las diez de la noche"(p.47). Sin embargo es sólo un indicio más en el gran mar de indicios generales o sugerencias temporales. Las diez de la noche es un tiempo concreto, pero en nuestro caso nada pertinente. Viene a ser la hora de la cena, la hora de irse a acostar o la hora de la costumbre. Pero un bellissimo recurso en la obra para decir del paso de un año a otro es el siguiente: "... y esperaron de nuevo el tiempo de las castañas" (p.58). Las referencias al tiempo son muy ambiguas, pero son muchas. Y eso, cosa curiosa, puede dar lugar a una apreciación o reinterpretación lineal más o menos concreta.

Veamos la multitud de casos: Capítulo XVII de la Primera parte: "Cuando vino el tiempo de la siega" (p.71). "Cuando vino el invierno" (p.74. Capítulo XVIII de la Primera parte). "¡Malo viene este carnaval" (p.110. Capítulo IX de la Segunda parte). "Por la tierra de secano hacia la montaña, canta la pájara antigua.... Las otras aves se van, pero las urracas se quedan siempre" (p.119. Capítulo I de la Tercera parte). "El febrero se le acabó a Alfanhuí sin ropa, aterido de frío por la montaña. Y se le vino marzo..." (p. 123. Capítulo III de la Tercera Parte); "... paró de limosna quince días" (p.123). "Al cabo de los siete días..." (p.125). Estos dos últimos recursos tienen una significación más concreta, teniendo en cuenta, además, que Alfanhuí acababa de iniciar el mes de marzo. En el Capítulo III, de la Segunda Parte, se suma un día al mes: "A la mañana siguiente Alfanhuí apretó la mano del gigante y se miraron de corazón. Alfanhuí se echó a andar..." (p. 128). "Cuando vino el invierno, Alfanhuí..." (p. 147. Capítulo VIII, de la Tercera Parte). "Y se pasó también aquel invierno en que Alfanhuí iba con sus bueyes al retamar" (p.149).

"En marzo y abril comenzó la abuela de nuevo con sus fiebres y sus tareas, y en mayo las botas..." (p.152. Tercera Parte)* "Cuando el verano extiende su falda de oro..." (p.153). "Eran los alcaravanes. Ahora volaban en torno de Alfanhuí..." (p.161).

A través de estos indicios temporales, desde luego tan amplios y metafóricos pero también tan esclarecedores, hemos podido constatar el transcurrir de las industrias y andanzas de Alfanhuí, y que su duración lineal y continuada es de aproximadamente tres años. Al finalizar del libro nuestro Alfanhuí literario de la narración novelística se hallará situado en una edad en torno a los 7-8 años.

Pero intentemos fijar al niño Alfanhuí en un tiempo real más concreto. "Silve las freía cantando un tango de Carlos Gardel. Siempre el mismo tango, que empezaba: *Adiós pájaro lindo...*" (p.100). No hemos podido indagar la fecha exacta en la que este tango estuvo en boga en Madrid en los años treinta. Pero suponemos, aunque sea un dato para asegurar, que pudo ser por el año de 1932-33. Nos llama la atención que Sánchez Ferlosio, en una pieza narrativa que está tan dentro de los símbolos, por no decir en el hermetismo, haya previsto una determinada y concreta vinculación con la realidad en ese punto específico. Las anteriores utilizaciones temporales son transparencias o sugerencias de lo temporal real, pero la que apunta al elemento real marcado en el tango del maestro Carlos Gardel es muy concreta. Las coincidencias con los años de la infancia del autor son muchas, pues no en vano ya hemos afirmado que la obra es autobiográfica en todo lo que de *almático posee*, y que la escritura va dirigida hacia sí mismo, hacia el propio autor. Este vínculo con lo real (*Adiós pájaro lindo*, cantada por Carlos Gardel) marca una sujeción concreta temporal. En este punto es donde el tiempo literario encuentra su asentamiento en el tiempo real. En esta unión radica lo que de testimonio posee en su eslabonamiento con la realidad, por lo que todo lo demás ya se puede también tornar *real*, aunque observemos que ésta concreción real tiene mucho de aleatoria. Mítica fue Pinocho (como ya hemos observado más atrás) para la época de los nacidos en la generación de Sánchez Ferlosio, pero igualmente mítica resultaría la personalidad de Carlos Gardel. ¿Qué niño de entonces no escuchó, en su casa o en la de los vecinos los discos del ídolo, mítica voz de un ser venido de ultramar con la tremenda fama que lo envolvía? Aunque no sea un dato definitivo nos ayuda mucho tener en cuenta este aspecto, a Gardel, como único exponente de la *realidad dentro de la ficción* literaria que se halla en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Sobre todo por si nos llegara a interesar el

empeñarnos a ultranza en un posible *anclaje* del libro en unas específicas coordenadas de tiempo y espacio.

20. LO TESTIMONIAL

Siguiendo aún en esos juegos, ¿nos planteamos el paralelismo entre Alfanhuí, hecho de ficción, y Sánchez Ferlosio, elemento real de carne y hueso? Rafael Sánchez Ferlosio nace en el año de 1927. Cuando Carlos Gardel cantaba *Adiós pájaro lindo*, o al menos estaba la canción de moda (canción que canta en la obra "La Silve") en Madrid corren los años de 1932-33. Sánchez Ferlosio tiene, por entonces, unos 6 años. En 1935 Sánchez Ferlosio ya ha cumplido los 8 años. Miremos ahora hacia Alfanhuí: si hemos dicho que la duración temporal de la realidad a la que apunta el tiempo literario de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es de aproximadamente unos tres años, y el propio Alfanhuí comienza su andadura literaria sobre los 4-5 años y la termina sobre los 7-8 años, y el personaje es testigo de que "la Silve" canta *Adiós pájaro lindo* de Carlos Gardel, de la misma manera que lo es Sánchez Ferlosio y su generación, podemos ver a ambos, Alfanhuí y Sánchez Ferlosio, con las mismas edades coincidiendo en los mismos lugares y en el mismo tiempo.

En el año de 1934-35, Alfanhuí cumpliría los 8 años. En la misma fecha, los habrá de cumplir Sánchez Ferlosio. Estas coincidencias nos hacen abundar en el planteamiento de lo testimonial autobiográfico de la pieza narrativa.

Industrias y andanzas de Alfanhuí se alimenta del mundo de los cuentos maravillosos. Mitos y ritos funcionan como subsidiarios del rito de iniciación del conocimiento, que es la base temática de la pieza narrativa. Las claves de los cuentos maravillosos, el "érase una vez..." (que marca un tiempo lejano), los personajes, el animismo, el ayudante del héroe, el antihéroe, y sus funcionalidades sujetas a tiempos legendarios, son utilizadas y trasgredidas en base a un tiempo más cercano, concreto, más actual. Dos planos rituales se dan, representados en dos personajes-Alfanhuí (s): uno, el que responde a una representación histórica lejana, legendaria (rito que conllevaba estancia en el país de la muerte, bautismo, presencia de ayudantes, impedimentos... todo lo que sucedía al neófito); otro, el que responde a un tiempo y a un espacio concreto, no mítico.

En la confrontación, careo, de estos dos planos, radica la adopción, por el autor, de bases tipológicas del cuento maravilloso. Si tal confrontación no existiere, el autor habría creado otra pieza narrativa y no ésta. La confrontación de estos

planos, respecto de sus tiempos, también da la respuesta, mensaje, del libro: la soledad de Alfanhuí. Sánchez Ferlosio parte de la mirada infantil, en la que sujeto y objeto se hallan en un mismo plano, para escribir *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Es la facultad de ver. Es como una lente nueva, diferente de la mirada natural. Sólo esta nueva mirada permite el acceso al mundo de lo maravilloso. El autor adopta una postura distanciada, cuando en realidad esto en situación de enmascaramiento. Lo que hace es guardar el mundo propio, el suyo íntimo, tras la distancia de la tercera persona. Pero el narrador, al adoptar la mirada infantil, como técnica, acerca al autor hacia el personaje-Al fanhuí, lo que lo coloca en una postura, si no autobiográfica, sí testimonial de lo *almático*. El nombre de Alfanhuí, creado desde la onomatopeya, funciona en la pieza narrativa. Tiene valor bisémico: "al niño huí" (al crecer), "al niño, ahora, huyo recordando", escribiendo este libro íntimo, testimonio de infancias. A través de la mirada infantil se nos muestra una utilización de los colores nada gratuita. Por el contrario, los colores son como elementos coadyuvantes que, capítulo a capítulo, van sirviendo al contenido que se desarrolla a lo largo de la pieza narrativa. Los colores son como las tarjetas de identidad de objetos y personajes. Los episodios de industrias y andanzas de Alfanhuí tienden a configurarse como elementos aislados, como si fueran pequeños relatos dentro de un relato total. Lo muy condensado de los episodios abunda en la idea de extracto hacia el relato corto. La estructura narrativa de los cuentos dentro del cuento total, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, viene a ser como la de un puzzle o mosaico, cuyas piezas valen por sí mismas pero a condición de que no falte ninguna. El último cuento será la última pieza que dará personalidad a todo el tapiz.

Los personajes funcionan como piezas necesarias para el rito del conocimiento. Sólo valen como apoyatura temática. Las "psicologías" de los personajes están expresadas por cuadros-caricaturas que especifican sus funcionalidades. No existen relaciones humanas más que las exigidas por el tema. Son como piezas de ajedrez que el narrador maneja teniendo en cuenta siempre a Alfanhuí.

El espacio es real. La andadura de Alfanhuí es triangular: Alcalá de Henares, Guadalajara, Sierra de Gredos, Moraleja, Salamanca, Medina del Campo y Palencia. El espacio se cierra en triángulo al sólo recuerdo del Maestro de Guadalajara. Desde Palencia, a través del recuerdo, se cierra un espacio mirando hacia Guadalajara. En ese recuerdo, y soledad, se cierra un ciclo. Tiempo y espacio han cerrado sus andaduras.

El tiempo está como entreverado, sólo visto su discurrir a través de sugerencias temporales. Pero es un tiempo lineal. El tiempo concreto es capital para la comprensión de lo testimonial y rescata a Alfanhuí del tiempo legendario de los cuentos maravillosos. Un elemento tan sencillo como es la aparición de un tango de Carlos Gardel sitúa al niño en un tiempo específico. El tiempo en el que el propio autor fue niño y sirvió de testigo de sí mismo. El tiempo lineal, sólo sugerido, marca un principio y un fin en el rito del conocimiento.

22. BIBLIOGRAFÍA

- ALLAN POE, Edgar, "Hawthorne" en *Ensayos y críticas*. Alianza, Madrid, 1973.
- BAGHELARD, Gastón, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza Editorial, Madrid, 1966
- BAGHELARD, Gastón, *El aire y los sueños*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958.
- BAGHELARD, Gastón, *L'eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Cortí, Paris, 1956.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970.
- BATTISTESSA, Ángel J., *Oír con los ojos*, Departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata, 1969.
- COLLODI, Carlo, *Las aventuras de Pinocho*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo Veintiuno, España Editores, 1970.
- DICCIONARIO DE CIENCIAS OCULTAS, Editorial Caymi, Buenos Aires, 1970.
- EHRENZWEIG, Antón, *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1973.
- FILER, Malva, "Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 242:320.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos 16, Madrid, 1972.
- GARCÍA VIÑO, M., *La nueva novela europea*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Roberto Miguel, "El japonés y el arte", en *Revista de ideas estéticas*, N° 104, Madrid, 1968.
- DER LEEUW, G. van, *Fenomenología de la religión*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1964.
- H. CASTAGNINO, Raúl, *El análisis literario*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1971.
- JITRIK, Noé, *Realismo y antirrealismo*, Conferencias y seminarios, Casa de las Américas, 1970.

LANCELOTTI, Mario A., *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1968.

LIMA, Lezama, *Las eras imaginarias*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

LURIA, A. R., *Pequeño libro de una gran memoria*, Taller de Ediciones J.B, Madrid, 1973.

LLOPIS, Rafael, prólogo a *Viajes al otro mundo, H. P. Lovecraft*, Alianza Editorial, 1973.

MARTÍ, José, "La muñeca negra", en *Prosa modernista hispanoamericana*, Antología, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg*, Editorial Aguilar, Madrid. 1969.

OJEDA, Jaime de, prólogo a *Alicia en el país de las maravillas*. Alianza, Madrid, 1972.

OJEDA, Jaime de, prólogo a *Alicia a través del espejo*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

ORTEGA, José, "Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en Alfanhuí", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Diciembre, Nº 216: 626, Madrid, 1967.

PALOMO, María del Pilar, "El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: en torno a Sánchez Ferlosio", *Novela y novelistas, Reunión de Málaga 1972*, Servicio de Publicaciones, Diputación de Málaga, 1973.

PÉREZ GALLEGO, Cándido, *Morfonovelística*, Editorial Fundamento. Madrid, 1974.

PIAGET, Jean, *Psicología de la inteligencia*, Editorial Psique, Buenos Aires, 1960

PIAGET, Jean, *La formación del símbolo en el niño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

PICHÓN, Jean-Charles, *El hombre y los dioses*, Editorial Bruguera, 1970.

PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*. Ed. Fundamento, Madrid, 1974.

PROPP, Vladimir, *Estructura e historia en el estudio de los cuentos*, Polémica Levi-Strauss-Vladimir Propp.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

RAMA, Ángel, *Fantasmas, delirios y alucinaciones*, Casa de las Américas, 1970.

SABATO, Ernesto, *Claves políticas*, Rodolfo Editor, Colección Documentos, Buenos Aires. 1971.

SABATO, Ernesto, *Una teoría sobre la predicción del porvenir, "Las ciencias ocultas"*, Editorial Merlín, Argentina, 1967.

SABATO, Ernesto, *Abaddón el exterminador*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

SABATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires-México, 1963.

SABATO, Ernesto, *Hombres y engranajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1970.

SABATO, Ernesto, *Uno y el universo*, Editorial Sudamericana, 1970.

SALVADOR, Gregorio. *La novela entre el arte y el testimonio*, Prosa novelesca actual. Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1968.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, prólogo a *Las aventuras de pinocho de Carlo Collodi*. Alianza Editorial, Madrid, 1972.

SARTRE, Jean-Paul, *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 1968.

- SANZ VILLANUEVA, Santos, "El conductismo en la novela española reciente", *Cuadernos Hispanoamericanos*. N^{os} 263-264: 583. Madrid.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1973.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972.
- TROPOS, "Wilhelm Reich y la alquimia", *Revista TROPOS 1*, Marzo, Madrid, 1971.
- VERNET, Juan, prólogo a *Las mil y una noches*, Planeta, Barcelona, 1970.