

Ferlosio y *Alfanhuí*, o el gusto por contar historias

A Darío Villanueva,
perito en estas ficciones

Es cuando menos sorprendente que un autor de tan parva obra presente dos caras tan distintas y aun contrapuestas en sus dos primeros y durante mucho tiempo únicos libros de ficción publicados. Eso es lo que se desprende de una somera confrontación de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y de *El Jarama*, por lo cual Juan Luis Alborg se refirió al novelista como un «Jano bifronte»¹. Rafael Sánchez Ferlosio parece optar por dos vías bien distintas, la libérrima imaginación, en el primero, frente al testimonio social, en el segundo. Además, y quizá por razones de historia de las ideas novelescas, éste cuenta con una nutrida bibliografía mientras que *Alfanhuí* ha obtenido una reducida resonancia crítica, ello a pesar de que en fecha bien temprana lo destaca Francisco Ynduráin en un panorama de tres lustros de prosa narrativa desde la guerra civil, en el que subrayaba cómo el autor «juega con la fantasía abierta a la pura maravilla inventiva»².

No han faltado críticos que hayan resaltado la enorme distancia estética que aleja ambos títulos, aunque otros insisten en los recursos comunes que los aproximan; para José Ortega, «un análisis de los elementos que intervinieron en su creación nos descubriría una gran semejanza entre los componentes formales de ambos relatos»³; según Darío Villanueva, son no pocas las coincidencias: preocupación por el estilo y la estructura; enfrentamiento de dos modos de vida, el rural y el urbano; general interés por lo nimio y presencia en *El Jarama* del destacado creador de imágenes de *Alfanhuí*⁴. García Viñó entiende que las dos únicas novelas de Sánchez Ferlosio «constituyen dos aspectos complementarios de la visión estética de un escritor excepcional [...]»⁵.

¹ Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, vol. I, p. 305.

² Francisco Ynduráin, «*Novelas y novelistas españoles. 1936-1952*», *Rivista di Letterature moderne*, año III, n.º 4, oct-dic., 1952, p. 280.

³ José Ortega, «*Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en Alfanhuí*» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 216, diciembre, 1967, p. 626. Entre esos elementos destaca Ortega la presencia de lo mágico y lo poético (aunque este último más oculto en *El Jarama*) y la mínima anécdota de ambos.

⁴ Darío Villanueva, «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado, *Universidad de Santiago de Compostela*, 1973, pp. 44-45.

⁵ Manuel García Viñó, *Novela española actual*, Madrid, *Prensa española*, 1975, p. 133.

Alborg, en el temprano trabajo antes citado, dejó sentada esa radical diferencia entre ambos textos y habló de «los más opuestos polos», de «facetas enteramente irreductibles», de «contrarios rumbos»⁶ y llegó a escribir que *El Jarama* es la novela más opuesta que pueda concebirse al *Alfanhuí*⁷, pero la intuición del crítico le llevó a plantear alguna veta coincidente y constató que bajo la fantasía de éste «corre a la par un Guadiana de poderoso realismo»⁸. Lluís Bassets ha llevado a cabo, hace poco, una sugestiva lectura comparativa de ambos títulos, en la que tras advertir que, vistos de golpe, «son como el sol y la luna», precisa que, sin embargo, se puede hallar «un terreno común sorprendente no ya en los escenarios, que de una u otra forma son siempre castellanos, sino en la técnica y en la mirada del escritor sobre el mundo»⁹. *Alfanhuí* y *El Jarama* comparten todos esos elementos comunes, pero no creo que pueda hablarse, como hace Medardo Fraile, de una «obra unitaria», al menos en el grado en que lo propone este crítico y también creador¹⁰. A pesar de todas esas innegables concomitancias, pienso que hay que seguir defendiendo el abismo que los separa en su génesis y materialización, en la actitud literaria de Sánchez Ferlosio y en los resultados a los que condujo¹¹. Factor decisivo, desde mi punto de vista, y desatendido por la crítica, es la importancia que lo narrado tiene en cada uno de ellos; mientras que *El Jarama* ofrece unos sucesos que no tratan sino de reproducir una realidad exterior, *Alfanhuí* crea su propia realidad y se puede encontrar su razón última de ser en el gusto por forjarla a base de contar un buen número de historias, cualquiera que sea su calidad.

La libre imaginación

El eje argumental de *Alfanhuí*, ni más ni menos que el demorado acceso a la experiencia de un niño, está poblado de hechos fantásticos, de maravillosas presencias, de mil y una metamorfosis. Le sirve de marco narrativo, según han señalado ya algunos críticos, una estructura de viaje y de servicio que evoca inmediatamente el género picaresco¹². El recorrido viajero no es largo (de Alcalá de Henares a Guadalajara y

⁶ Alborg, ob. cit., p. 305.

⁷ Alborg, ob. cit., p. 311.

⁸ Alborg, ob. cit., p. 312.

⁹ Lluís Bassets, «De la Castilla maravillosa al Madrid posmoderno», *El País*, 3 de febrero de 1985.

¹⁰ Cf. Medardo Fraile, «El Henares, el Jarama y un bautizo. La obra unitaria de Rafael Sánchez Ferlosio», *Re-*

vista de Occidente, 122, mayo, 1973. En la p. 126 muestra Fraile su taxativa opinión: «su obra [de Sánchez Ferlosio], por desigual que pueda parecer, responde a personalidad unitaria y no bifronte». En general, todos los críticos han subrayado la importancia del contraste entre realismo e imaginación; véase, por ejemplo, el

amplio espacio que dedican a esta cuestión, con nutrido apoyo de referencias críticas, Shirley Clarke y Anthony M. Clarke en la «Introducción» de su edición anotada de *Alfanhuí*, London, Harrap, 1969.

¹¹ Sobre el conjunto de la obra narrativa de Sánchez Ferlosio, véase la completa monografía de Darío Vi-

llanueva, citada en n.º 4.

¹² Las relaciones de *Alfanhuí* con la picaresca son motivo de discrepancias entre la crítica. Nancy Allen destaca la singularidad del libro, el cual, sin embargo, se inserta en la tradición hispánica («*Alfanhuí* y su cartilla intacta», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 30, 1960). María A. Salgado entiende

Madrid; luego una temporada en el campo, otra en Moraleja, en Extremadura y, por fin, Palencia) y pocos los «amos» a los que sirve (quizá fuera preferible decir con quienes convive). El modelo picaresco, además, es patente y muy explícito en la intencionada rotulación de los capítulos. La mayor particularidad en relación con ese modelo se halla —aparte del relato en tercera persona¹³— en el libre discurrir de la imaginación ya que no es probable que el joven autor de *Alfanhuí* tuviera en mente los raros ejemplares fantásticos que en ocasiones aparecen en la picaresca clásica. En cualquier caso, responde a un esquema de «Bildungsroman», que aúna el relato de búsqueda —el innominado protagonista del comienzo del libro halla después su onomatopéyico nombre— y el de aprendizaje.

Toda la historia de *Alfanhuí* tiene un aire de relato fantástico y a veces sus situaciones recuerdan los motivos folklóricos de tradición oral, en lo que, por otra parte, también se vincularía con la picaresca. Que lo que Sánchez Ferlosio ha querido dejar bien claro es un carácter es patente desde el sorprendente comienzo del libro con la historia del gallo de la veleta que «se bajó una noche de la casa y se fue a las piedras a cazar lagartos»¹⁴. No haré un recuerdo de episodios fabulosos, que supondría transcribir buena parte de la obra, y sólo señalaré algunos más llamativos: el castaño que se convierte en un «maravilloso arlequín vegetal» después de absorber tintas de colores (p. 55); el castaño injertado de pájaros (p. 60); el padre de doña Tere que llegó a Portugal tras el surco que araba (p. 11), la abuela de Alfanhuí que cada año incubaba huevos (p. 147).

Estos motivos aislados dan parcial buena prueba de la «imaginación irreprimida» —por decirlo con palabras Gonzalo Sobejano¹⁵— con que Sánchez Ferlosio planteó el relato y su deseo de romper moldes testimoniales; con acierto destacó Ynduráin que

que «no es otra cosa que una picaresca llevada al terreno poético» («Fantasía y realidad en *Alfanhuí*», *Papeles de Son Armadans*, n.º 116, noviembre, 1965, p. 142). Ignacio Soldevila Durante afirma que «El relato toma de la tradición picaresca su estructura narrativa» (La novela desde 1936, Madrid, Alhambra, 1980, p. 227). Mucho antes, por el contrario, Ángel del Río sostuvo que «De picaresca esta novela no tiene sino la juventud del protagonista, su vagar por España y el utilizarle como hilo conductor para unirlos diferentes episodios» (Historia de la literatura española, New York, ed. 1963,

p. 375). Ya a punto de concluir este artículo, se ha publicado un interesante libro de Antonio Risco que ofrece una sugestiva interpretación al entender *Alfanhuí* como una parodia del género picaresco (cf. «El elemento maravilloso en Industrias y andanzas de *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio», en *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, en especial p. 176); este es uno de los trabajos más completos sobre *Alfanhuí*. La polémica respecto del género de este curioso texto no acaba ahí, pues para otros es «libro realmente clasificable» (José Corrales Egea, La novela española actual,

Madrid, Edicusa, 1971, p. 75), «no es un libro-fórmula sino un libro-excepción» (Alborg, ob. cit., p. 306) y tampoco le falta razón a Ramón de Garciasol al calificarlo, en su reseña de la primera aparición, como «bellísimo collar de cuentos» (Insula, 68, agosto, 1951).

¹³ Aunque *Alfanhuí* no está escrito en primera persona, dice Juan Benet que «Para mí que se trata de un relato autobiográfico, escrito en el penúltimo instante, antes de que el chico se perdiera para siempre de vista» (en el prólogo a la edición en la Biblioteca Básica Salvat, 1970, p. 11). Benet piensa que es la propia in-

fancia del autor la que éste relieves imaginativamente. Más explícita es la opinión coincidente de Dario Villanueva: se puede considerar «la autobiografía si acaso de la niñez de su mismo autor, que, en tercera persona, habla de sí mismo cuando era niño, cuando era *«Alfanhuí»*, con la pretensión de agotar con su propia historia idealizada el tema universal del la pérdida de la inocencia infantil» (ob. cit., p. 42).

¹⁴ Cito por la sexta edición, Barcelona, Destino, 1978, p. 11. En adelante, indico entre paréntesis la página de esta edición.

¹⁵ Sobejano, p. 313.

se trata de un «caso único en nuestras letras»¹⁶. *Alfanhuí* constituyó en su momento una apuesta valiente por lo inusual frente al realismo convencional y el precio de entonces fue una primera edición en 1951 a cargo del autor y el desconocimiento por parte del público; curiosamente, el libro no halló resonancia hasta que no se vio amparado por el prestigio del autor alcanzado con una novela objetivista y testimonial, *El Jarama*. Esa selección de motivos no es sino una prueba de voluntad de Sánchez Ferlosio de reivindicar una imaginación libre de toda traba, al margen de la lógica de los hechos cotidianos, de nuestro tangible y limitado mundo. Supondría, sin embargo, reducir el sentido del relato atenerse sólo a esos u otros episodios fantásticos para determinar su cualidad imaginativa. Esta es inseparable de una especie de tono general de la obra que contribuye de modo decidido a la determinación del ambiente mágico que se infiltra por todas sus páginas y que arrastra al lector fuera del ámbito de sus experiencias cotidianas por su gran capacidad de sugestión. En qué elementos tangibles —anecdóticos o formales— radique ese tono general ya es más difícil de determinar, aunque, al menos, deben destacarse un par de ellos. Por un lado, la prosa poética del relato; por otro, la visión colorista del mundo.

No sé si se puede hablar con propiedad, a propósito de *Alfanhuí*, de prosa poética¹⁷. Sin duda alguna, las descripciones alcanzan en algunos momentos un elevado tono lírico (en lo que coincide, por otra parte, con ciertos fragmentos no dialogados de *El Jarama*¹⁸ y el autor pone en juego un largo elenco de figuras y crea un riquísimo campo imaginativo, razón por la que Juan Goytisolo llegó a afirmar que «la poesía desborda la realidad»¹⁹. Por doquier se pueden encontrar sorprendentes comparaciones, vivas imágenes, inusitadas personificaciones... Tampoco es oportuno hacer un catálogo y sólo ofreceré una mínima muestra que evidencia irrefutablemente esa inclinación metafórica —de raigambre ramoniana— de Sánchez Ferlosio: «burbujas que explotaban como besos de boca redonda» (p. 17), la yegua «era toda como de vidrio» (p. 17), «las grupas negras de los cerros, embozados en sus capas» (p. 137), Medina del Campo «está como una ancha señora sentada en medio de la meseta» (p. 177).

¹⁶ F. Ynduráin, art. cit. También, por ejemplo, César González Ruano subraya el carácter singular del libro: «"Alfanhuí" [sic], una primera, magnífica y rara novela» (Diario íntimo, Madrid, Taurus, 1970, p. 1.065) y Camilo José Cela lo califica de «libro extraño» y «singular» («La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio», en La rueda de los ocios, Barcelona, Mateu, 1962). Para Josefina Rodríguez Aldecoa,

Sánchez Ferlosio «escribió el libro más hermoso de su tiempo» (en Los niños de la guerra, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983, p. 90).

¹⁷ La dificultad de establecer los límites de la prosa poética ya la puso de manifiesto Isabel Paráiso en su excelente libro Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976; aquí empleo la expresión con un sen-

tido intencionadamente impreciso.

¹⁸ Jaime Gil de Biedma acusa, justamente, a El Jarama de «ciertos resabios» estilísticos procedentes de la manera del Alfanhuí: «Imágenes innecesarias, adjetivos demasiado numerosos y demasiado precisos —de esos que con justeza distraen la atención del lector— chocan con el tono y la atmósfera general de la narración».

En Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, p. 26.

¹⁹ Juan Goytisolo, Problemas de la novela, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 42. En cambio, añade Goytisolo, en El Jarama, «por el contrario, es absorbida por ella». M. A. Salgado (art. cit., p. 143) habla del «lenguaje altamente poético» y en él encuentra la justificación de «que el autor no haya narrado en primera persona».

El otro elemento capital en la configuración del mundo mágico de *Alfanhuí* es el color. Toda la obra es un constante estallido cromático; a modo de ejemplo, en las tan sólo cuatro páginas de cada uno de los dos primeros capítulos se encuentran hasta veinticuatro y veintiocho voces, respectivamente, que designan colores. Un índice del léxico relacionado con el color nos daría una larga lista de términos²⁰. Que los colores, en *Alfanhuí*, tengan, además, una carga simbólica, un contenido moral —a lo que luego aludiré— no me interesa tanto como constatar esa explosión de luces que desfila a lo largo de todo el relato. El color resulta tan capital que es la pregunta inicial que el maestro disecador dirige al niño: «¿Sabes de colores?» (p. 19). Así, el color se convierte en un valor de conocimiento y al final del libro asistimos a la maduración de *Alfanhuí* a través de «una nueva y multiforme sabiduría» (p. 184). A partir de ese valor de conocimiento, todo se ilumina, se transforma, se caracteriza y vive por el color. No merece la pena anotar adjetivaciones con sorprendentes sinestias o determinaciones más o menos convencionales porque abriendo las páginas del libro al azar surgen sin reposo «vergüenza amarilla» (p. 11), «niebla rojiza y nube rosa» (p. 19), «bosque rojo» (p. 142), «multiverde sabiduría» (p. 184). El relieve de estas adjetivaciones queda, incluso, apagado al lado de aquellos momentos en que el color es el demorado tema del relato, lo cual ocurre con tanta frecuencia que podemos proponer que, al menos en parte, Sánchez Ferlosio escribió *Alfanhuí* para dar rienda suelta a una visión luminica y cromática de la vida.

Ya al comenzar el relato encontramos la descripción de los cuatro colores procedentes del polvillo de la veleta y sus cuatro usos (pp. 13 y ss.). No mucho después, asistimos a la manipulación del árbol, nutrido de colores y en el que «A las dos horas, todas las hojas estaban teñidas y el castaño era un maravilloso arlequín vegetal» (p. 55). Poco más tarde presenciamos la banda vegetal de pájaros multicolores procedentes del castaño (p. 63). Con pormenor se nos describe el festival de colores en el bosque (p. 142) y se nos narra el episodio mágico de la abuela que incubaba pájaros de todos los tonos (p. 184). En fin, sólo un escritor tan enamorado del cromatismo puede ofrecer casi al concluir el libro la extensa disquisición sobre la variedad de los verdes (pp. 165 y ss.). Por supuesto que también las personas se ven mediatizadas por el color: a don Zana se refiere el autor como «el del pelo de cordones color crema» (p. 85); los ladrones «eran dos hombres muy oscuros» (p. 43); el propio *Alfanhuí* tiene cierto aire arlequinesco por el contraste de tonos de su indumentaria con ocasión de su entrada en Madrid; llevaba, dice el autor, «una camisa amarilla y un traje negro [...] y se puso unos calcetines blancos y unos zapatos de charol» (p. 90). En resumen, como ha escrito José Ortega: «La lectura de *Alfanhuí* es un placer para la vista por la policroma descripción que llena sus páginas»²¹.

Al efecto mágico de *Alfanhuí* puede contribuir, todavía, la imparable, pintoresca y baldía actividad del protagonista, deslumbrante ejemplo de cómo el hombre es «poliméjanos», según ha recordado Sánchez Ferlosio a otro propósito²². Pero ese efecto no surge sólo de tales cualidades del relato —ocupaciones, fuerza imaginativa o tras-

²⁰ José Ortega ha catalogado en el artículo ya citado hasta diecisiete colores básicos, a los que hay que añadir las variadas tonalidades que algunos de ellos adquieren. Según M. Fraile (art. cit., p. 127), «El color predominante [...] es el blanco, a considerable distancia de los demás». Agrega Fraile (ibídem) que «los colores en el libro, encabezando las impresiones sensoriales, son incontables».

²¹ Art. cit., p. 630.

²² En «Comentarios» a Lucien Manson, *Los niños salvajes*, Madrid, Alianza Ed., 1973, p. 218. El hombre, dice, «en cualquier trance está dispuesto a la rehabilitación ocasional de cualquier cosa para cualquier fin [...]»; agrega que, además, las cosas pueden despojarse «en un momento de necesidad, capricho o chifladura» de su función normal y convertirse en objetos con valores por completo diferentes; una bacia, comenta, es capaz de convertirse realmente en el yelmo de Mambrino. Aunque estas palabras sean muy posteriores a la redacción de *Alfanhuí*, tal vez constituyan una retrospectiva explicación de los insólitos usos de la novela.

mutación de la realidad por gracia de una percepción luminosa del mundo—, o al menos, su efecto no sería tan intenso, si frente a esos factores no funcionara como deliberado elemento de contraste una técnica narrativa realista, minuciosa, que presenta semejante ideal materia como si fuese un objeto de la experiencia sensible o como si se tratase de anécdotas corrientes del común vivir de los mortales, por lo cual, con toda razón habla Darío Villanueva de un «evidente enraizamiento de ésta [la fantasía] en los datos de la más pura realidad»²³. Quizá justo el factor fundamental que proporciona la impresión peculiar que caracteriza a *Alfanhuí* sea esa imprecisa frontera entre fantasía y realidad y, más aún, una técnica narrativa que les hace convivir de modo natural al contar en términos de un realismo descriptivo tradicional sucesos de la pura imaginación. Así, doña Tere, la patrona, cuenta con el mismo tono informativo la ocupación profesional de su padre, labrador (adornada, por si fuera poco, de una precisa y concreta ubicación espacial, «Eran de Cuenca», p. 110, que el episodio fantástico de la marcha de éste, tras el surco, hasta Portugal).

La cuestión de la realidad y su función en *Alfanhuí* es capital para intentar una lectura crítica de la novela; y, si no conseguimos una respuesta definitiva a las interrogantes que acechan a lo largo del relato, al menos parecen inexcusables unas referencias a este asunto a través del cual podemos penetrar algo en el misterio de su creación literaria. ¿Qué lugar ocupa en *Alfanhuí* aquello que todos entendemos por realidad? Y, ¿a qué se debe esa mezcla de fantasía y realidad? ¿Acaso existe algún propósito que haga irrelevante la aparición ya de la fantasía, ya de la realidad? No es fácil responder a estas preguntas. El marco espacial, ya señalado antes, es bien concreto, e incluso independiente por su probable función de soporte físico de los episodios imaginativos que alberga. Tan concreto como que ahora sabemos, por declaraciones del autor a Juan Luis Suárez²⁴, incluso las correspondencias que existen entre los lugares de la ficción y los de la geografía peninsular a los que aquella remite:

²³ D. Villanueva, ob. cit., p. 38. Eugenio de Nora escribe que «las invenciones [...] se suceden, entremezcladas siempre con ragos de absoluta realidad» (La novela española contemporánea, Madrid, Gredos, 1970, 3.ª ed., vol. III, p. 275).

²⁴ Juan Luis Suárez Granda, «De un encuentro con Rafael Sánchez Ferlosio», Cuadernos del Norte, n.º 231, octubre, 1983. El subrayado de esta cita y de la siguiente es de Sánchez Ferlosio. Las dos extensas citas literales se hallan en las pp. 43 y 44 respectivamente de la mencionada entrevista.

De los lugares citados en *Alfanhuí*, me dijo que unos existían y de otros que también existían, no se explicaba su ubicación geográfica: *El castillo y las cuevas que hay junto a él están en Jadraque, en la provincia de Guadalajara; en cambio, el molino que saco en mi libro está descrito pensando en uno que hay en Cáceres. Lo que también existió es el merendero de la "Viuda de Bustamante", a orillas del Manzanares, cerca del Paseo de los Melancólicos; y también existía la casa que se describe minuciosamente en la segunda parte.*

A continuación le pregunta J. L. Suárez por el motivo de la elección de Palencia a pesar de que existan ciudades más pintorescas y responde Sánchez Ferlosio:

Por aquellos años yo hice un viaje a Palencia. La isla que aparece al final del libro está descrita pensando en una que yo vi en el río Carrión, cerca de Carrión de los Condes. Moraleja, el pueblo en el que vive la abuela del niño, está cerca de mi pueblo, Coria, en la provincia de Cáceres.

El marco temporal es más impreciso, ya que ni tiene una duración externa bien cuantificable (se trata de una linealidad cronológica con saltos no explicados) ni su

ubicación en el transcurso histórico es exacta. Sin embargo, algunas vagas referencias permiten situar la acción en una época contemporánea (tal vez, incluso en nuestra postguerra) y el ambiente del relato es, sin duda, actual²⁵. Por consiguiente, no resulta exagerado decir que *Alfanhuí* cuenta con un marco espacio-temporal suficientemente concreto²⁶ y este hecho es lo primero que llama nuestra atención ya que desde aquel episodio inicial del gallo de veleta habíamos creído encontrarnos con un mundo por completo fantástico. Los episodios irreales que se desarrollan en un marco tan real provocan la perplejidad del lector, el cual, sin embargo, ya debiera estar prevenido por las primeras frases del libro, que hablan de «esta historia castellana llena de *mentiras verdaderas*». (subrayado mío). Anotemos, además, que realidad y fantasía no tienen una distribución equitativa a lo largo de todo el relato sino que la segunda parte²⁷ es la que ofrece un predominio de realidad y que esa parte coincide con la vida ciudadana²⁸. No debemos pensar que estas mezclas sean producto del azar o del capricho si creemos en la intención artística de Sánchez Ferlosio.

Alborg, en su lectura, optó por minusvalorar la importancia del componente realista y atribuirle un valor funcional²⁹ y sostuvo que frente a la fantasía, «el elemento realista no es sino un contrapunto subsidiario»³⁰. Desde otros puntos de vista, tiene menos importancia esa dicotomía; así sucede cuando se interpreta la obra como una respuesta del autor «a la intuición fundamental del mundo» mediante la cual pretende «alcanzar ese estado espiritual desde el que le será dado a conocer el paraíso perdido»³¹.

²⁵ En cuanto a la temporalidad, J. L. Suárez Granda coincide con nosotros en que parece «razonable situar la acción hacia mil novecientos cuarenta y pico» (p. 34), pero habla también de un tiempo mítico y apostilla que «en realidad, es una historia de cualquier tiempo» (véase su excelente introducción escolar Guía de lectura de «Industrias y andanzas de Alfanhuí», Madrid, Akal, 1986).

²⁶ Contraria es la opinión de Alborg, para quien Alfanhuí «Está [...] tan desasistido de circunstancia, si ceñido a una geografía bien precisa, tan evadido de la historia [...] que es absolutamente intemporal [...]» (ob. cit., pp. 310-311).

²⁷ Alfanhuí consta de tres partes, que tienen una cierta

independencia, pues entre ellas no hay continuidad narrativa, lo cual es coherente con la autonomía de los sucesos que ocurren en cada uno de ellos (relacionados principalmente por la presencia del protagonista). A. Risco ha analizado cómo el narrador adopta, además, un postura diferente en cada una de esas partes (cf. ob. cit., p. 191 y ss.). Las diferencias en la presencia del mundo vegetal y animal en las tres partes del libro constatada por M. Fraile (art. cit., p. 128) puede ser también una prueba más de la independencia o, al menos, del deseo diferenciador subyacente en la división del relato.

²⁸ Varios críticos han comprobado este fenómeno. Para Alborg, al conocer a don Za-

na, «la narración toma en general un rumbo de carácter más realista» (ob. cit., p. 309). Según Irma Isabel Fernández Arias, ésta «es la parte de realidad del libro, separada de la ensoñación libre del personaje, aunque no del todo» («Industrias y andanzas de Alfanhuí. Apariencias de lo permanente» en Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra, México, U.N.A.M., 1979, p. 85, n.º 35). También para Risco, un mundo más real es el de la segunda parte (cf. ob. cit., p. 182).

²⁹ Dice Alborg que «Real, en las andanzas de Alfanhuí, es sólo el cañamazo geográfico y ambiental que les sirve de soporte, pero sobre aquél ha bordado el autor [...] un mundo intemporal, donde reina a sus anchas

la diosa Fantasía» (ob. cit., p. 306).

³⁰ Alborg, p. 312. En un sentido parecido se expresa A. Risco: «aparte de la toponimia [...] muy poco tiene que ver esa Castilla la Nueva interior a la novela con la que el lector puede conocer, sólo en algunos aspectos coinciden» (ob. cit., p. 193). En cambio, M. Fraile detecta un claro sentido testimonial en algún momento del relato; por ejemplo: «Ante Alfanhuí aparece el inconfundible Madrid de la posguerra» (art. cit., p. 129).

³¹ Esta es la postura de Irma Isabel Fernández Arias, ob. cit., p. 59. Para esta profesora, Alfanhuí «queda identificada como una obra plástica impresionista-surrealista. Lo onírico, aunado al cromatismo expresivo, pleno de

Esa separación de realidad y fantasía, si se acepta un discutible fondo surrealista en el libro, vendría exigida «por el enfrentamiento —siempre sorprendente— de la realidad cotidiana con la realidad onírica»³². Estas interpretaciones trascendentalistas son siempre peligrosas y no conviene perder de vista explicaciones más sencillas³³. En los preliminares del relato, Sánchez Ferlosio había escrito, dirigiéndose al lector, algo que no debemos olvidar: «Sembradas están para ti las locuras que andaban en mi cabeza y que en Castilla tenían tan buen asiento». El propio autor, pues, distingue la parte imaginativa, las llamadas «locuras», de su soporte geográfico; es decir, unos sucesos irreales que él colocó en un espacio real. Lo que no explica es por qué en él tienen «tan buen asiento» cuando parece que otras tierras hubieran sido marco más propicio para ese mundo mágico.

El autor, pues, planteó una cuestión capital, pero no dio las razones —está en su derecho— en las que sustentaba su curiosa afirmación. La crítica ha pretendido hallarlas a través de diferentes caminos interpretativos. Por ejemplo, Pilar Palomo ha llevado a cabo una lectura simbólica en la que afirma que «Alfanhuí es el final esparanzado de un buscarse a sí mismo, a lo largo de una mítica infancia, que es la infancia del hombre»³⁴. Esta misma profesora explica cómo Sánchez Ferlosio conecta el símbolo con una estructura realista y, mediante un «relativismo subjetivista», puede conseguir el autor que el mundo mítico de la infancia «se transform[en] en realidad», pues «la frontera entre realidad y fantasía aún no ha sido marcada por un proceso de madurez»³⁵. De este modo, mentira y verdad ya no serían conceptos antagónicos³⁶. De aceptar estos planteamientos, excesivamente arriesgados, las «locuras» del personaje tendrían tan buen asentamiento en Castilla como en otro emplazamiento distinto, pues la geografía estaría transformada en una visión subjetiva, no testimonial, en la que cualidades mentales y datos de la realidad se entremezclarían en unitaria amalgama, sin que por ello contasen problemas de mimesis o de verosimilitud. En el texto, sin

contenidos simbióticos [sic], revela la unidad universal y la posible dispersión de sus elementos, entre los cuales el hombre, las plantas y los organismos menores son una parte del Todo» (p. 89).

³² Fernández Arias, ob. cit., p. 77.

³³ Otras interpretaciones, además, ha tenido Alfanhuí. No conozco la procedencia de una que reputa como desacertada el propio escritor: «Hay una posible teoría —

pero es falsa— sobre “Alfanhuí”: que fuera niño judío. Por su afición a los alfabetos secretos, a la taxidermia; todo lo de la herboristería... Podría ser así pero yo no pensé en eso al escribir mi libro» (R. Sánchez Ferlosio a J. L. Suárez, «De un encuentro...» p. 43). Para M. Fraile, en Alfanhuí se halla «el planteamiento de una hipótesis de ser y estar en el mundo» (art. cit., p. 135). Existe un trabajo de sugestivo título, pero que no me ha sido ac-

cesible: A. R. Fernández González e I. Ortola Pastor, «Interpretación simbólica de la primera parte de “Industrias y andanzas de Alfanhuí”», Traza y baza, n.º 5.

³⁴ María del Pilar Palomo, «El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: en torno a Sánchez Ferlosio», en Manuel Alvar ed., *Novelas y novelistas*. Reunión de Málaga 1972, Málaga, Diputación Provincial, 1973, p. 335.

³⁵ *Ibidem.*, p. 336; las men-

ciones literales en p. 337.

³⁶ Afirma P. Palomo que «[...] la proyección de lo imaginado es tan real o más que lo objetivamente percibido. Ferlosio siembra de sueños la tierra castellana y ésta cobra un denso ultrarrealismo donde todo símbolo tiene su “asiento”» (*ibidem.*, p. 338). Más adelante (p. 341) explica cómo Alfanhuí «vive [...] un mundo cotidiano que ha desmitificado la mezquina realidad para crear el mito del ensueño verdadero».

embargo, no hay datos que, sin ser forzados, avalen tal actitud del escritor, quien presenta, como se ha dicho, la realidad de una manera muy directa, viva y plástica.

No hay por qué acudir, de nuevo, a interpretaciones tan sofisticadas y, desde luego, no debemos desdeñar, como una perspectiva esencial para asediar el misterio de un libro tan sencillo y complejo, a la vez, razones elementales que nos informan sobre el origen del relato y sobre la actitud artística del creador al plasmar una incitación en obra literaria. Contamos, en este sentido, con un inapreciable documento que, de haber sido conocido por más de un crítico, hubiera llevado hasta él un punto de sana prudencia. Se trata de una carta de Sánchez Ferlosio al hispanista francés E. M. Coindreau que explica la creación de *Alfanhuí* como una actividad lúdica. Sánchez Ferlosio refiere a Coindreau su afición al dibujo, que era en él hábito infantil³⁷, y la relaciona con la creación de su primer libro: «esto —confiesa— es bastante parecido al mundo de *Alfanhuí*». Luego, es explícito sobre la génesis del relato:

Recuerdo que su origen primero fue idéntico al de uno de esos cuadritos. Me puse a inventar lo del gallo y me divierto en seguir. Solamente al tener las dos primeras hojas escritas pensé que podía continuarlo y me configuré ese tipo de aventuras. De todos modos, los hechos concretos los discurría al escribirlos y sólo algunas veces sabía lo que iba a venir en el capítulo siguiente. Lo primero de la idea estaba inspirado en unas historietas que venían en un periódico infantil italiano cuyo protagonista era Bil-Bal-Bul; el esquema de estas historietas semanales era la materialización de la metáfora, ej. «Bil-Bal-Bul allunga l'occhio». Se veía en la viñeta a Bil-Bal-Bul alargando un ojo. Un tipo semejante de materialización de metáforas poéticas: así, si en la poesía se comparaba el rojo del ocaso con la sangre, yo haría en mi historia que el ocaso fuese sangre verdadera [...] Luego esta primera idea no siguió adelante y predominó la preocupación por los colores y las transmutaciones de la vida y la materia siempre con un principio de causalidad [...] Este libro me lo propuse así, como un juego [...] Eso fue lo que me propuse, primero era la materialización de la metáfora, después la ley de los colores y la química total [...]

Merecía la pena citar estas extensas palabras porque a su luz cobran nueva dimensión los orígenes de *Alfanhuí*, pues ese ludismo infantil³⁸ resta importancia a las diferencias entre realidad y fantasía³⁹. Ahora bien, no siempre los propósitos con-

³⁷ Comenta Sánchez Ferlosio: «Mis dibujos se parecen a los de un chico de catorce años del que sus padres dicen que dibuja muy bien; y en cuanto a la actitud, se parece también a la de un niño, porque no ha sido jamás deliberada... si me cae un papel bajo las manos, empiezo a dibujar lo que me va saliendo. Algunas raras veces ese comienzo es afortunado, y sólo entonces, viendo que pue-

de llegar a ser bonito lo que me salió casualmente, me pongo a dibujar con atención y cuidado [...]» (en E. M. Coindreau, «Los jóvenes novelistas españoles: Rafael Sánchez Ferlosio», Cuadernos del Congreso, París, n.º 27, XI-XII, 1957; no he tenido acceso directo a este artículo, que cito por el trabajo inédito de M. Isabel Turci Domingo, «Industrias y andanzas de *Alfanhuí*»).

³⁸ El ingenuismo narrativo

que supone la citada explicación de Sánchez Ferlosio debe ser matizado por otros componentes culturales libresco. El maestro de *Alfanhuí* poseía «todos los libros» del abate Spallanzani y el muchacho tuvo en sus manos las *Expériences pour servir à l'histoire de la generation des animaux et des plantes* (p. 119), obra esta que, según Nancy Allen (art. cit.) puede ser una fuente de inspiración de Ferlosio

³⁹ El mencionado trabajo de A. Risco ofrece muy plausibles explicaciones a esta problemática. Dice Risco que «ese extraño mundo que ve *Alfanhuí* es, en suma, el mundo objetivo en que vive, el "real", sólo que estrictamente interior a esta novela. Si semejante universo no coincide con el nuestro es que se trata de otro diferente, aunque se aparezca en muchos aspectos al más cotidiano [al] lector» (ob.

fesados por el autor, sean fidedignos o no, se corresponden con el resultado de la obra literaria y casi es impertinente recordar la cervantina justificación del *Quijote*. En el caso de *Alfanhuí*, lo cierto es que los sucesos fantásticos se sitúan al lado de descripciones plenamente realistas, testimoniales⁴⁰ que, si no pareciese excesivo, casi podría sostenerse que están cargadas de intencionalidad social⁴¹. ¿No puede decirse que hay un propósito de denuncia en la presentación de los usos y costumbres de los carboneros?⁴². Y no se trata de un caso aislado, porque a lo largo de *Alfanhuí* siempre se encuentra una nota de afecto, de comprensión y de simpatía hacia los humildes y marginados. En cualquier caso, bien dentro del realismo testimonial cae la descripción de taberna de Madrid:

Al lado de una ruina había una venta baja:

**«EL CORTIJO»
VIUDA DE BUSTAMANTE
Vinos y meriendas**

Decía en la pared. La R de cortijo estaba pintada, para no cortar la lectura, sobre el tubo del canalón. La venta tenía un corral. Alfanhuí se empinó y miró por las bardas. Tenía el corral unos cuantos arbolitos y el suelo liso y polvoriento, regado a mano de cubo. Había allí unas cuantas mesitas plegables, cada una con sus cuatro sillas de tijera, pintadas de un verde desvaído. Las tablas de la mesa se arqueaban, los clavos se salían. En un rincón del corral había unos alambres sujetando una enramada de madreselvas. Oscurecía. Alfanhuí se bajó de la tapia y se paró a escuchar. De la tasca venía una canción (p. 93).

de la casa abandonada:

La casa abandonada estaba en un arrabal antiguo y postrero, sobre una calle de adoquines muy salientes y como molida por el paso de los carros [...] Debajo de los cobertizos se veían carros viejos y medios carros y ruedas sueltas y ejes y llantas, y una mesa de carpintero rodeada de virutas amarillas y un yunque y un fragua pequeña. Las vigas estaban llenas de telarañas. También había, (...) señales de fuego. Sobre un montón de trapos, una perra chiquita daba de mamar a sus cachorros y los lamía y los relamía [...] (p. 115).

cit., p. 174); «[...] el narrador nos impone, pues, la total aceptación de los hechos de que da cuenta, sin que por un solo momento [...] se ponga en cuestión la veracidad de los mismos. Este mundo es tan insólito porque sí, de modo que en él no podrán producirse sino fenómenos extraños, y ya no hay más que decir» (ibídem, p. 177).

⁴⁰ Charles David Ley apun-

ta esta compenetración de fantasía y testimonio, pues, dice, el *Alfanhuí* es una «deliciosa historia de un lazarillo del Madrid actual, con una dosis de magia infantil y un pequeña nota poéticosociológica». En *La Costanilla de los diablos* (Memorias literarias 1943-1952), Madrid, José Esteban Editor, 1981, p. 135.

⁴¹ De todos modos, juzgo una deducción extremada

la de M. A. Salgado al afirmar que Sánchez Ferlosio «presenta una crítica social a través de los comentarios directos del autor y de las conclusiones que de las aventuras se infieren» (art. cit., p. 145). Anota, sin embargo, que la «intención de crítica social que [le] guía es más patente en [la] segunda parte» (p. 148).

⁴² «Los carboneros eran tímidos y cortos para contestar

y, por andar con lo negro y porque nadie les robaba la mercancía, se sentían menos que ningún hombre. Formaban en los mesones su grupo oscuro en un rincón, o si había otros caminantes, se salían al sereno a fumar y a mirar la luna sobre la carretera. Las mesoneras echaban el vino con desprecio, porque en el verano todos los pobretones andan sueltos por los caminos. [...]» (*Alfanhuí*, p. 177).

o la escena casi costumbrista de la salida de los trenes:

Un día [don Zana y Alfanhuí] fueron a una estación a ver la salida del tren. Desde una hora antes empezó a llegar gente con maletas, con cestas de mimbre, hombres, mujeres, niños. Las mujeres solían llevar un pañuelo por la cabeza y tenían un gesto de apuro, de atención para tomar el tren. No podían atender a otra cosa y exageraban su preocupación. Lo disponían todo antes de llegar:

—Tú te subes el primero; tú les das las maletas por la ventanilla; tú me coges la niña en brazos; tú tomas los asientos, tú...

No había más hijos.

Eran como hormiguitas aquellas mujeres. Y a poco el tren se iba llenando y los despedidores se quedaban en el andén.

Luego había grandes besos colectivos, alguien lloraba. Pitaba el tren, los despedidores sacaban sus pañuelos hasta que desaparecía (pp. 112-113).

Incluso, un realismo objetalista preside la descripción de la puerta de la pensión⁴³. Libérrima fantasía y realismo documental, frente a frente, son nota común al conjunto de la narrativa de Sánchez Ferlosio y rasgo definitivo del escritor, al margen de su valoración, pues si *Alfanhuí* cede una parte de su espacio novelesco al realismo, en *El Jarama* el testimonio va acompañado de un contrapunto lírico.

El orbe moral

Los rasgos testimoniales no permiten sostener que *Alfanhuí*, en estricto sentido, comporte planteamientos de compromiso y, aunque predomina la libre imaginación, ello no implica tampoco su pertenencia a lo que en otros tiempos se llamaba literatura azul. Desde luego, *Alfanhuí* no crea un relato blando y sensiblero, una historia pura e incontaminada. Bastaría para probarlo algo que es bien evidente, el simbolismo, dentro de una convención tradicional, de los colores y la muy explícita significación del blanco como el tono de la pureza y de lo absoluto⁴⁴; por ello el maestro disecador, en el momento de su muerte dirá: «—Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas» (p. 70). Y bastaría también para desechar cualquier ingenuidad escapista la frecuente presencia en el relato del mal o de la más dramática de las limitaciones humanas, la muerte.

El mal aparece salpicando aquí y allá la historia de *Alfanhuí* y, como es normal en una historia de acceso a la experiencia, forma parte sustantiva del singular proceso de maduración del joven protagonista, quien, por supuesto, también cuenta con una experiencia y una práctica de la bondad. Alfanhuí aprisiona con un sencillo e ingenioso procedimiento a la culebra pero aquella cárcel dura bien poco y más bien es un pretexto para mostrar la solicitud del niño con ocasión del incendio que provocan en casa del disecador los hombres malos del pueblo: «Luego rompió la caja de cristal y le soltó a la culebra los tres anillos, y le dijo: —¡Sálvate!» (p. 65). El mal no sólo forma parte de la educación de Alfanhuí sino que se diría que antes es un motivo de la visión del mundo que quiere transmitirnos Sánchez Ferlosio. Ello es bien

⁴³ «La puerta de la pensión era oblicua, porque el descansillo se vencía un poco hacia el vano de la escalera. Cuando comenzó 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. Esto tampoco dejó de tener 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 [...]» (pp. 105-106). De la descripción de esta puerta dice L. Bassets que «debería ser ya famosa» (art. cit.).

⁴⁴ «El color simbólico, en liturgia, de la alegría y la pureza», subraya M. Fraile, art. cit., p. 127.

claro en algunas muy intencionadas y muy negativas descripciones. Creo que hay que resaltar una de persona, la de don Zana, en la que el autor no ahorra notas peyorativas sobre el extraño personaje, y dos de lugares, la de Madrid⁴⁵ y la de Moraleja⁴⁶. La ciudad, en particular, tiene un valor negativo que incluso permite hablar de un símbolo en el que se encarna lo negativo de lo artificial frente a ese otro mundo mejor de la naturaleza⁴⁷.

La muerte preside también no pocas escenas y es motivo previo y fundamental para que, en la última línea del libro, Alfanhuí pueda entrar en la vida plena, en la vida de madurez viendo «sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores» (p. 191). Antes ha sido necesario que adquiera ese doloroso conocimiento, con el que, en principio, no quiere enfrentarse; por eso le dice al maestro disecador: «—[...] No me dejes solo. Nunca he visto morir» (p. 70). Luego llegará incluso a matar al extravagante don Zana y Sánchez Ferlosio resulta explícito como pocas veces lo es un autor de un relato iniciático: «Con un picorcillo acre y doloroso, abrió Alfanhuí los ojos a la ceguera» (p. 128).

La muerte forma parte inevitable de la vida, pero la vida no es muerte. Al contrario, Sánchez Ferlosio crea la ilusión de un mundo mejor en el que el fuego, elemento creador de vida como en las antiguas cosmogonías, provoca la alegre, multicolor y espectacular acción de los bomberos. Pero ya precisa el autor: «Sucedió siempre lo mismo porque era un tiempo de orden y de respeto y de buenas costumbres» (p. 123). Enfrentar esa utopía a un marco social como el español de finales de los cuarenta quizá sería extrapolar sentidos, aunque tampoco pueda relegarse por completo esa significación. Lo cierto es que el mundo novelesco de *Alfanhuí* crea una realidad casi arcádica en la que predomina el bien, sin que por ello esté ausente el mal, pues no faltan personajes que cometen actos indeseables ni seres animados repulsivos (así, se insiste en que los periódicos de Madrid están llenos de anuncios de insecticidas). Esa apuesta del autor por el bien queda patente cuando nos dice, con un tan expresivo sintagma, que corrió una «voz de escándalo y espanto» (p. 63) después de que un cazador matase un pájaro.

Aunque la lectura de *Alfanhuí* no sea por completo transparente, parece que el autor reivindica un mundo más puro en el que predominen los valores morales por encima incluso de la percepción física (el hombrón del bosque rojo, «Era tuerto, pero aquel ojo estaba lleno de luz y de bondad», p. 143) y de la cotización material de las cosas: «La gente cree que es tesoro todo lo que vale mucho, pero el verdadero tesoro es lo que no se puede vender. Tesoro es lo que vale tanto que no vale nada» (p. 144). Algo más se puede precisar el alcance de ese orbe moral, en la visión de nuestro autor, a través de otro par de factores que contribuyen decisivamente a configurarlo: el elogio de lo natural y la exaltación del vitalismo. Pocas dudas pueden haber respecto de la opinión que suscita el mundo urbano, cuyo peyorativo enjuiciamiento ya he mencionado antes y que puede vincularse con el tradicional menosprecio de corte (relación que ya estableció Medardo Fraile en su citado artículo). Lo rural (con la

⁴⁵ La visión negativa de Madrid ocupa la Segunda Parte de la novela; cf. especialmente pp. 90 y ss.

⁴⁶ A pesar de calificarlo como «alegre pueblo de Moraleja», la visión de conjunto es negativa, según puede verse en las pp. 152-153.

⁴⁷ Ese valor ha sido destacado, entre otros críticos, por M. A. Salgado en «Fantasía y realidad de Alfanhuí», art. cit. D. Villanueva apunta que «la negación del mundo ciudadano, superficial, caótico, mezquino, representaría una cierta dosis de crítica» (ob. cit., p. 41). Según J. Ortega, la ciudad es «símbolo para el niño de lo artificial, malo y perverso» (art. cit., p. 629).

salvedad recordada de Moraleja) y la naturaleza encierran una opción salvadora frente a lo artificial de la civilización, a lo que alude la despectiva y expresiva mención de Roque Silva, el de Palencia: «Un año me puso un pleito uno de gafas de allí, y me quería quitar el campo para hacerme pobre de solemnidad. Pero se lo gané; y sin agarrarme a nadie, no crea» (p. 179).

No se piense, sin embargo, que Sánchez Ferlosio postula un simple quietismo en un puro marco natural. Al contrario, es muchas páginas hay una invitación o un elogio de la actividad, si se quiere, una neta postura vitalista. Ante todo, para nada encontramos referencias a ninguna clase de intelectualismo; es como si no existiera; como si la vida fuera un puro existir no degradado por elaboración intelectual de ninguna clase. Luego, todo lo que genera vida, o todo lo que es dinámico, merece una gran atención. Por ello Alfanhú y su maestro extrajeron «principios de vida» de los ovarios de algunos pájaros y los injertaron en el *castaño* y luego, ambos estaban «entusiasmados con su multicolor y multiforme bandada vegetal» (p. 63), esperaban su regreso al castaño y se pusieron muy tristes cuando uno de aquellos pájaros no volvió. Desde esa concepción vitalista se explica la anormal actitud del maestro disecador que en lugar de trabajar con animales muertos («aquí no hay de esas zaran-dajas», p. 156, dice la abuela respecto del oficio de Alfanhú) insufla vida con tan extraño injerto. Por esa misma inclinación a generar vida, la abuela, a pesar de sus protestas, incuba año tras año nuevas remesas de huevos. Lo dinámico es visto con ojos complacientes (ahí está la alegría de la disparatada, inútil y bullanguera actuación de los bomberos) hasta el punto de tener virtudes frutescentes: «Era un mendigo robusto y alegre, y me contó que le germinaban las carnes de tanto andar por los caminos, de tanto caerle el sol y la lluvia y de no tener nunca casa» (p. 28). A lo largo de todo el *Alfanhú* se da una continuada exaltación de lo vital con una clara inclinación por lo natural, por una naturaleza no maleada, no corrupta, frente a la que se eleva esa ya mencionada visión de la ciudad: la inclinación por lo natural es tan fuerte que incluso el aprendizaje en la escuela de Alfanhú resultó un fracaso, pues el niño no fue capaz de adquirir unos signos convencionales sino un código natural y secreto, que, claro está, por perturbar el orden común, motivó su expulsión por el maestro. El resultado final de este orbe moral puro, vitalista y colorista no puede ser otro que una ruptura con la realidad, de modo que la historia de Alfanhú —sus industrias primero y las sucesivas andanzas— es como un bello sueño imposible que termina cuando los alcaravanes se llevan hasta el onomatopéyico nombre⁴⁸ bajo el cual había circulado por ese prístino y luminoso mundo (p. 191).

Otros factores, no obstante, relativizan esa en apariencia clara apuesta por una experiencia no maleada. En primer lugar, no podemos olvidar las continuas transgresiones de la propia naturaleza —tanto en la fauna como en la flora— que comete Alfanhú con sus imaginativas industrias. Todo lo que cae cerca de él —y de otros personajes— lo transmuta y metamorfosea, con lo cual altera el orden natural y por ello podríamos hablar, incluso, de un elogio de la civilización científica —aunque parezca una contradicción—,

⁴⁸ El propio texto explica el origen del nombre del protagonista, cuya singularidad puede deberse al interés de Sánchez Ferlosio por la onomástica, sobre la que incluso ha tejeado en «Personas y animales en una fiesta de bautizo», Revista de Occidente, 39, junio, 1966. Resulta curioso anotar una observación del mismo Sánchez Ferlosio en la que indica que «las palabras onomatopéyicas establecidas en la lengua no las entendemos a través del conducto de su representación mimética, sino inmediatamente, como cualquier otra palabra» (en «Comentarios» a L. Manson, cit., p. 339)

si bien se produce dentro de las coordenadas del peculiar mundo irreal que crea la ficción. Luego, en frecuentes momentos, una profunda melancolía se apodera del niño y transmite al lector la impresión de que aquél no es el mejor de los mundos posibles, hasta el punto de resultar muy poco russoniano. De todo ello podemos deducir una falta de voluntad didáctica —tan frecuente en este tipo de relatos de aprendizaje—, una ausencia de pretensión —al menos de un modo exclusivo— de mostrarnos un modélico paraíso perdido. No se trata de enseñar nada —no es esa la meta última del relato— sino de ofrecer una visión subjetiva y lírica de un mundo irreal aunque concomitante con el nuestro en muchos aspectos. En fin, *Alfanhuí*, desde este punto de vista, y sin por ello menospreciar lo antes dicho, tiende más a la pura creación literaria, poética.

Final: el gusto por contar historias

Que de *Alfanhuí*... se pueda extraer un sentido de la vida, o una propuesta de vida mejor, más noble; que posea virtudes imaginativas y certeros hallazgos expresivos... demos por sentado que todo eso es cierto pero volvamos a una visión más simple del libro: repertorio de sucesos sugestivos. Desde este punto de vista, ese orbe moral pierde buena parte de su importancia, resulta como un añadido innecesario y no por fuerza querido por el autor. En un atractivo prólogo a *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi, Sánchez Ferlosio hacía al popular relato italiano algunas objeciones y, entre ellas, delataba la manipulación del relato por Collodi para darle un sentido ejemplificador. Allí mismo, Sánchez Ferlosio recordaba la existencia de géneros en los cuales es natural «llevar una determinada convicción a la conducta» y, en consecuencia, denunciaba «la máxima inmoralidad literaria» que se comete cuando esos propósitos ajenos al arte entran en los géneros literarios. «La narración —añade de manera tajante— debe de ser amoral, como lo es su propio objeto: la evocación de un acontecer; toda otra intención que no sea ésta es advenediza y bastarda en sus entrañas»⁴⁹. Dadas las posibles concomitancias entre Pinocho y *Alfanhuí*, no creo que resulte despropósito aplicar, por pasiva, esas convicciones al instante generador de la fábula de Sánchez Ferlosio, en el cual podemos presumir una actitud de narrador puro, que no pretende contaminar el relato con valores morales espurios. Otra cosa es, como él mismo admite, «que la novela [...] no pueda tener por tema propio los conflictos morales de los hombres»⁵⁰. La invención, pues, y el relato de esos sucesos imaginativos, serían la meta única del escritor, atento a conseguir, primordialmente, una obra de literatura infantil no degradada. A este propósito, no podemos pasar por alto la razonable hipótesis que ha expuesto Ricardo Senabre, quien, sin descartar otras posibles interpretaciones, ha relacionado *Alfanhuí* con la obra narrativa del padre de Sánchez Ferlosio, Rafael Sánchez Mazas. Éste, en *La Vida nueva de Pedrito de Andía*, había

⁴⁹ Rafael Sánchez Ferlosio, «Prólogo» a Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 12.

⁵⁰ *Ibidem*; añade: «Este es precisamente uno de sus más grandes temas y casi el único que a mí personalmente me interesa» (p. 13).

escrito, poco antes de que su hijo redactara *Alfanhuí*, un relato infantil-juvenil en el que se concebía al protagonista-niño como un «hombrecito» y tal planteamiento:

[...] debió parecerle inaceptable a Sánchez Ferlosio y se propuso escribir una novela en la que la infancia no fuese una prefiguración de la edad adulta, sino un estado con entidad suficiente por sí mismo, libre, donde el niño es capaz de descubrir el mundo en sus propios ojos y modelar su personalidad sin necesidad de imitar la de sus mayores⁵¹.

Así, pues, Sánchez Ferlosio había estado condicionado en su concepción novelesca por una reacción contra la literatura paterna, lo cual es, además, perfectamente conciliable con su exposición, posterior, sobre los límites morales de la narrativa infantil.

A propósito de este sentido constatemos, en este momento, un fenómeno importante. Dado por descontado que *Alfanhuí* sea un relato del acceso a la experiencia, debe sorprendernos el que su aprendizaje le haga versado en muchas materias perfectamente inútiles que de bien poco van a servirle cuando, perdido el nombre y la inocencia, entre en el mundo de los adultos. Por ello conviene subrayar que tantos episodios gratuitos (desde un punto de vista práctico) tienen a la fuerza que remitirnos a ese regusto por el relato en el más elemental y quizá primitivo sentido del mismo, la narración de una historia interesante. De una o, de hecho, de varias, que para nuestro asunto es igual. Tal vez en el fondo del impulso creador de Sánchez Ferlosio estuvo un irreprimible deseo de narrar una serie de episodios sorprendentes, según puede desprenderse de las palabras antes citadas. Me parece oportuno destacar, además, que ha traspasado esa legítima afición al propio relato, hasta el punto de constituir un auténtico *Leitmotiv*, bien explícito cuando al mismo protagonista se le designa como «Alfanhuí, ladronzuelo de historias» (p. 168). Veinte años después de publicar el *Alfanhuí*, en una reflexión sobre las limitaciones de *Pinocho*, antes recordaba, lamenta las cortapisas que devalúan el libro de Collodi y le reprocha que no «hubiese dejado a solas su imaginación, limpia de otra intención que no fuese la propia del narrar, que es evocar y transmitir lo acontecido [...]»⁵². Estas palabras, desde el punto de vista que aquí nos importa, responden a lo que puede considerarse meta artística de nuestro juvenil escritor.

Se puede decir que en ese mundo arcádico del libro, la más principal de las actividades es justamente esa, narrar historias, tanto decir las como escucharlas. Es un ejercicio en el que *Alfanhuí* destaca, al fin y al cabo niño receptivo a los sucesos del mundo, y que practica con tanta intensidad que, de hecho, su vida está inmersa en esa afición: «A *Alfanhuí* le gustaba escuchar estas historias de la vida de las gentes» (p. 111). El gusto por las historias es común a otros personajes, sobre todo a su maestro, y se asocian al fuego, elemento creador de vida:

El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción, volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse (pp. 20-21).

⁵¹ Ricardo Senabre, «*Alfanhuí. La rebelión contra el padre*», Nuevo Índice, I, 7, 1982, p. 52. Señala Senabre en su artículo la falta de precedentes para *Alfanhuí* en nuestras letras y admite alguna posible concomitancia de sentido con Peter Pan. Advierte la proximidad cronológica de *Alfanhuí* y *El camino, de Delibes*, pero descarta cualquier relación entre ambas obras; sí observa, en cambio, un preciso influjo de Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes, de Cela, en *Alfanhuí* (ibídem., p. 51).

⁵² R. Sánchez Ferlosio, «Prólogo», cit., p. 9.

Procedimiento éste que recuerda el que más tarde empleará Alfanhuí para sonsacarle las historias a la abuela: «discurrió una picardía» y echaba más leña al fuego para avivarlas (p. 168). Alfanhuí disfruta escuchando relatos y, a la vez, ejerce su afición a narrarlos: se los cuenta a las gentes que le han recogido en la caseta (p. 138) o al gigante del bosque rojo (p. 143). En fin, todo el libro está transido de este regusto por escuchar y transmitir historias que bien podemos asociar a los propósitos de Sánchez Ferlosio al escribirlos. Aunque habrá que tener en cuenta la observación del propio Alfanhuí, que no quería abusar del romero con que avivaba las historias de la abuela, pues «no se debe contar mucho en un día, porque las historias se desvirtúan» (p. 168).

Todos esos valores señalados en *Alfanhuí* no son para menospreciarlos, pero para mí tengo que una de las claves fundamentales de la obra está en ese regusto de contar. Desde este punto de vista hay que considerar el leve hilván que une esos episodios, que no es otro que el estar referidos a un principal personaje, Alfanhuí. Es cierto que el relato pudo hacerse desde una primera persona autobiográfica y así hubiera destacada más su parentesco con la tradición literaria en la que se inscribe. Pero señalemos que tampoco cada episodio aporta diferentes conocimientos al personaje. Es cierto que éste accede a la experiencia, mas de ninguna manera se puede olvidar, me parece, que ha sido el vehículo, la víctima, si se quiere, de un viejo gusto por decir al prójimo verídicas historias, hijas de la realidad o de la fantasía, que en este caso tanto nos da.

Santos Sanz Villanueva

