145

Curso 1974-1975
Leído el 12 dic. 1974

Industrias y andanzas de Alfanhuí

Rafael Sánchez Ferlosio

Memoria de Licenciatura
de
Angel Alberto Omar Walls

Dirigida por el Dr. D. Sebastián de la Nuez Caballero, Catedrático de Literatura.

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de La Laguna
1974

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA

ANALISIS DEL UNIVERSO MAGICO DE "ALFANHUI"

INTRODUCCION

> Baquero Goyanes cita a Albèrés (*): "... En autores como estos la realidad novelesca se vuelve mítica por estar sobresaturada de - "significaciones". Todo lo que sucede tie - ne un sentido oculto, más o menos oculto. - Todo hecho realista se articula allí a un contexto simbólico, y la intriga se confun- de con una leyenda tácita". Y continua Ba - quero Goyanes: "... En una última instancia se trata de un asunto que no supone, per se, una organización común a las novelas míticas, muy diversas en cuanto a sus estructuras se refiere".

Nuestra postura metodológica a la hora de enfrentarnos con el texto de Industrias y andanzas de Alfanhuí ha sido muy hu - milde. Nos explicaremos:

Hace años, unos cuatro, leímos por primera vez Industrias y andanzas de Alfanhuí. La pieza narrativa hubo de entusiasmarnos. Pasó algún tiempo (ese tiempo que madura las manzanas, ese color rojo que colorea los verdes, esa ansiedad de búsqueda que se va fraguando en lo profundo) y nos salió a la superficie el deseo de abordar en un estudio (siempre muy limitado) la obrita que años atrás nos había cargado de "fuerza eléctrica". Y volvimos a leer la pieza narrativa, esta vez con más mesura, con más amor, con mayor deseo de profundidad. Observamos que muchos de sus detalles no tenían una correspondencia "lógica" con la realidad. Pero tampoco era una obra de lo absurdo, y si algún parentesco tenía con lo superreal solamente lo era en el plano de lo almático. No

había estructuras, aparentemente, conocidas que nos abrieran pistas. Pero he aquí que nuestro tiempo acumulado, sedimentado en las insondables (¿) capas de las relecturas hubo de sacarnos a la luz, así, a modo de golpes de intuición, a ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS, a ALICIA A TRAVES DEL ESPEJO, a PINOCHO, a LAS MIL Y UNA NOCHES, a los Hermanos Grimm, a... Había algo que les generalizaba, pero desde las profundidades. Las superficies cobraban sus tornasoleos estilísticos propios de cada autor. En el fondo gravitaba un "algo" que las hacía hermanables. Y en ese punto, entramos. Con humildad y mucho temor. Era un camino, Ariadna, muy enmarañado. Lo que hayamos conseguido sólo hay que deberselo a la propia pieza narrativa, nunca al que ha insistido tanto en sus relecturas. Ha sido un andar de estructuras profundas: todas ellas entremezcladas. Deshaciendo hilos, reconstruyendo otros telares. Las sobresaturaciones de significaciones nos abre un sugerente mundo, quizá no muy abordado, para la investigación. Pero ha de ser una investigación muy lenta, totalizadora. No creemos haber logrado ésto en nuestro trabajo. Pensamos que, al menos, hemos apuntado algunas ideas a tener en cuenta en futuros desarrollos. Cada pieza narrativa, del tipo que tratamos, es una pieza individual. La nuestra lo es personal e intransferible. Desde ella misma hemos tenido que ir sacando sus entretejidas significaciones. Nuestras apoyaturas han sido los mitos y los ritos (algunos), las lecturas de novelas de lo maravilloso (y sus constantes), y la INTUICION (la nuestra).

El producto está en las páginas subsiguientes. Industrias y andanzas de Alfanhuí es una pieza narrativa de "otro mundo", del trasmundo. Para su comprensión hay que "salirse de sí", adentrarse en otras galaxias, no temer a la aventura.

(*) Cf. M.Baquero Goyanes.Estructuras de la novela actual.Planeta. Barcelona. 1970. pág.72. cita 10.

Ahora digamos, preguntándonos a nosotros mismos: ¿Qué, realmente, posee Alfanhuí para que nos haya movido a hacer un estudio? ¿Nos movió solamente aquella "fuerza eléctrica" que nos hubo de ocupar años atrás? Quizá en el principio de todo ocupamiento del sentimiento haya un algo de "enamoramiento". Por supuesto, el "enamoramiento" de la obra literaria nos mueve a abrir un capítulo que se llama investigación. Nos hacemos detectadores de una pieza narrativa para dilucidar todas sus claves pero, aún, ¿porqué? Creemos, al menos en nuestro caso, que nuestras indagaciones pretendián revelar claves para ser ofrecidas a los demás. Precisamente el que en un mismo autor (que hasta ahora ha escrito dos obras tan opuestas en sus planteamientos) que es muy conocido por su postura realista (conductista, cinematográfica, fotográfica...) de EL JARAMA, cuya posición formal ante la realidad es puramente externa, de observancia de la conducta y transcriptos de ella, se dieran los dos extremos (el otro extremo es nuestro ALFANHUI) ya es muy significativo. ¿Que una obra -- EL JARAMA -- plantea mundos reales, y la otra -- ALFANHUI -- presenta monstruos de la imaginación, delirios que escapan a la realidad, deseos de "rehuir compromisos"? Creemos que esta visión se ha tenido durante mucho tiempo (si no se mantiene aún) respecto de Industrias y andanzas de Alfanhuí. Esto es lo que nos movió en realidad a hacer una indagación sobre el mundo hostíl (aparentemente) del libro. Igualmente, entonces, habría que pensar de Kafka, en EL PROCESO, de que no le interesaba la realidad del hombre y su situación en el medio. Por el contrario, Kafka testimonia el sistema judicial checoslovaco. 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 las regiones más profundas de la condición humana. Ahí está el gran valor de una obra creativa, sea de la condición que quiera. He pretendido, en suma, revalorizar, situándola en su lugar, la quintaesencia de Industrias y andanzas de Alfanhuí. Nuestra intención ha sido la de cualquier detectador medianamente consciente. Ir en busca de la verdad. Ya

dijimos de los materiales, ésto último habla de nuestras intenciones.

INCLUSION DE ALFANHUÍ EN LOS CUENTOS MARAVILLOSOS

Al leer Industrias y andanzas de Alfanhui (1) no podemos hacerlo pensando en un significado único. Si así lo hicieramos sólo veríamos en la pieza narrativa una gran - acumulación ininterrumpida de situaciones que "rompen con lo normal", cercanas a lo absurdo. 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... Nos encontramos ante un texto narrativo que se incluye más en lo fantástico que en lo puramente realista.

Partiendo de que un texto literario es ya una ficción y por tanto habrá de ser interpretado, nos ha interesado aquí ir abriendo puertas, destejiendo telares (unas veces enmarañados, otras sólo en apariencia) para ir al encuentro de los símbolos que Industrias y andanzas de Alfanhui, - 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 en un encantamiento mágico que realiza el autor sobre el lector) hemos ido trazando unos hilos hacia las profundidades mas significativas, como taladradores cercanos a las - prospecciones agnósticas.

Industrias y andanzas de Alfanhui nos adentra, desde las muy primeras líneas, en el mundo de lo maravilloso. Aquí irrealidad se enfrenta a realidad. El mundo que nos plantea Sánchez Ferlosio tiene que ser interpretado a través de los mismos elementos que él nos proporciona. Si nos presenta elementos irreales, hemos de penetrar en su narración por medio de claves que apunten a ese mundo. Pero son claves "igualmente reales" como cualquier - otras. Las claves nos las habrán de proporcionar los mitos, los símbolos, los ritos,... que a lo largo de la historia de los hombres y de la literatura aún perviven. Si irrealidad, tomada única y exclusivamente como "anormalidades" frente a la realidad (nunca pretenderemos afrontar este tema filosoficamente) literaria, en la que se cuentan - "cosas creibles", se opone a realidad, nosotros sólo intentaremos movernos en el plano de la primera. Iremos a la - búsqueda de esas "anormalidades" e intentaremos desentrañarle su significado, para, al final, ofrecer si no una nítida y meridiana comprensión de la obra en estudio (ello sería - 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 o entrecruzan haciéndose más honda e inextricable su genuino principio; y además ¿cuál habría de ser el único y pristino principio de una - obra de ficción?) sí una aproximación al mayor desvelamiento de las oscuridades. Para ello contamos con una gran facilidad: creemos saber que Industrias y andanzas de Alfanhui

no es una narración que pueda ser situada (ni por el más optimista de los estudiosos) entre las llamadas realistas, objetivas, etc..., por el contrario, se adentra de forma inequívoca en el género de los llamados cuentos maravillosos. Mas adelante veremos en qué momentos y de qué manera "Industrias..." es más o menos fiel al género al que se ha querido sentir más próximo, y en que medida se "rebela" contra sus estructuras.

MIRADA INFANTIL

Rafael Sánchez Ferlosio ha cogido una varita mágica y ha escrito Industrias y andanzas de Alfanhui... y un ojo nuevo, un ojo limpio. Se abre la pieza narrativa por una cita de San Mateo (6, 22): "La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio todo tu cuerpo será luminoso". Aunque ya veremos más adelante y ello 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: los planos se aunan en dos dimensiones. Se ha descoyuntado la realidad adulta (los dos ojos nos da la perspectiva; un sólo ojo aglutina) para acercarnos a otra realidad "inferior"; la del niño. Doblamos la página primera 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". La cita con la que se abre el libro acaba de entrar en la narración. Así pues, cita y narración ya están en un contínuo. Luego será un niño (elemento narrativo aún no personalizado por el nombre: lo hará el autor a través de otro personaje) quien entre en relación con el gallo de veleta de un solo ojo. 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 infantil maravilloso (2).

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. Es "la mirada infantil". Sánchez Ferlosio parte de esa mirada infantil para escribir - "Industrias..." y todo el mundo que en la pieza narrativa se nos vaya presentando responderá a la presencia de una - de las variantes del "tema de la mirada".

> "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" (3).

A partir de la "mirada infantil" (dice Louis Lambert que "los cinco sentidos no son sino uno solo: la facultad de ver") ya el lector podrá prepararse a ver pasar - ante sus ojos todos los elementos casi habidos y por haber. Aunque para ello habrá de proveerse de un "ojo limpio, un - nuevo ojo" (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 concreto) (4). El ojo limpio de la cita de San Mateo nos permite recordar de nuevo a Todorov cuando se refiere a La Princesa Branbilla de Hoffmann: "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 podreis, si no empleais 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"... Sólo los lentes permiten el acceso a lo maravilloso (Ob. cit. pág. 145). La imagen así vista a través de un nuevo ojo, a través de otra mirada que no sea la nuestra natural, se nos abre como un abanico, enriquecida - en múltiples significaciones. Podría decirse que es la mirada hacia la polisemia. Si en la narración de lo fantástico (el Manuscrito encontrado en Zaragoza, por ejemplo) se -

plantea la duda tanto al lector como al propio protagonista de lo que va sucediendo, y es en esa propia duda (situación trágica, llegada al límite de las posibilidades de la razón: hasta el punto que algunos personajes se confiesan en la duda de estar locos) donde se marca su deslinde con los temas de lo extraño (algún cuento de horror) y de lo maravilloso, en éste último ya no se duda, todo está ahí, y sin que cualquier "anormalidad", más o menos sobrenatural, suponga alguna reacción por parte de los personajes (aunque en Industrias y andanzas de Alfanhui observamos un a modo de "rompimiento con la realidad" de lo maravilloso cuando las gentes de Guadalajara adoptan para sí la posibilidad de "extrañamiento" y prenden fuego a la casa del maestro de Alfanhui. Ello, suponemos, debido a la inclusión del asunto en un mundo excesivamente real y por la necesidad de evidenciar el contraste entre el maestro y Alfanhui, ambos en posesión de esa mirada infantil, y el resto de la población). 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, asciende a los cielos. Es, será, el tributo que hay que pagar al tema de la mirada; es la condición primera que nos marca el autor. Y que él se marca así mismo. Si no fuera así todo pasaría a ser meridiana realidad y por tanto desprestigio de lo imaginario. En lo maravilloso no se "habla en metáfora", se habla en realidad literaria, aunque esa realidad tenga sus propias claves.

Así vera el autor, como nosotros, que su "varita mágica" va escribiendo mundos en los que los cinco sentidos sean uno solo: la facultad de ver. El autor para rea

firmarnos en esa "su mirada" nos situa desde las primeras páginas en una prueba de credulidad, plasmada en el personaje de la madre del niño (futuro Alfanhui en "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" (pág. 24). 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 (el adulto occidental "sabe" que naturaleza y persona son dos elementos diferenciados, si no opuestos) (5), y la otra en la que se nos inicia en el significado de los ritos. La madre de Alfanhui había de ser salvaguardada de la "escucha" de la voz de un gallo. Si tal cosa ocurriera, peligraría su vida. El gallo enseña a Alfanhui industrias que sólo a través de lo mágico se pueden conseguir, industrias que no se pueden contar, saberes 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 Alfanhuí. Bástenos, por ahora, saber que el tema de la mirada invalida de alguna manera la utilización de lo acústico. Los cuentos que un personaje cuenta a otro habrán de ser guardados en el más absoluto de los silencios. Nos hallamos, pues, en una "realidad literaria" que habiendo aunado para sí todas las posibilidades de los sentidos y ello en la mirada, se reserva la posibilidad de concederle al oido el carácter mágico, ya dentro de lo mágico. Lo mágico (una realidad literaria) que concierta otro mundo mágico en su propio seno: las profundidades se agrandan. Recordemos que en la mayo-

ría de las civilizaciones tribales sus 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 (para ello 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 nuestra civilización occidental el "silencio de lo contado" aún mantiene su carácter de sacralizado. Y ello, sobre todo, en los niños. Un niño le da mucha importancia a "el guardar un secreto". Por tanto Sánchez Ferlosio ya - nos ha situado, con el personaje de la madre de Alfanhui, - en dos órdenes de estudio: en el de la mirada (técnica a la que habrá de responder el contínuo del libro) y en el del - rito, en el del mito (a través de los cuales habremos de ir sacando los hilitos enmarañados, en un profundo mágico, del significado). 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 oido, aguzándolo hasta el silencio, todo aquello que el autor "no nos - ha querido decir" pero que sin embargo ahí está, en el propio librito.

UNION DE SUJETO Y OBJETO

Ya es significativo que la cita con la que se encabeza Industrias... pertenezca a los Evangelios. Lo religioso más prístico nos advierte: "La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es límpio todo tu cuerpo será luminoso". Sigamos en 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" (6). Nos incomoda sobremanera profanar la obra de arte concebida para ser leida en un estado total con el bisturí de lo estudioso analítico, cuando precisamente la obra pide para sí un estar, no un distanciamiento (x). Pero, muy a pesar nuestro, creemos que no habrá de bastar la admiración de estética que nos produce Alfanhui, 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 Industrias y andanzas de Alfanhui.

Sánchez Ferlosio narra en tercera persona. Se aleja. Casi hasta queriendo ser espectador de su propia obra. Pero la narración en primera persona es típica en -

(x) Si no, dígasenos cómo leer a Lovecraft.

los relatos fabulosos de viajes y milagros (7). En Ferlosio es un supuesto alejamiento, ("un simulacro adulto de la infancia") un ardid estilístico tras el que se oculta el propio autor. Y ello por dos razones: para dar mayor ilusión de credulidad, veracidad, de la historia contada, y para justificar su "huida" oculta hacia el niño, hacia Alfanhui (8).

El autor al situarse en la "mirada infantil", en la que todo 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 éstos en un mundo desdiferenciado obliga al autor a adentrarse en una postura mas 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 la de englobadora. En el caso de Industrias... hemos observado como un a modo de aglutinación de las tres formas personales del singular. Sería a modo de una postura multiesquizoidea, a través de la cual el autor pudiera perpetrar esa conjunción entre realidad e irrealidad, sin unos lindes demasiado nítidos. Y ello se justifica en la confección de una pieza narrativa de lo maravilloso. Todorov (o.c., pág. 140 y s.) escribe : "... 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 satatus 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:

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA * BIBLIOTECA *

"Las notas vibraban con tanta potencia que penetraban en mi pecho como flechas luminosas; poco tiempo después, la melodía interpretada me pareció salir de mí mismo (...); el alma de Weber se había encarnado en mí" (pág. 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 parecía que aquella voz resonaba en mi pecho" (pág. 258). Se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto, con sus formas y sus 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" (...) "Advirtamos una vez más la proximidad entre esta constante temática de la literatura fantástica y una de las características fundamentales del mundo del niño (o, con más exactitud, como vimos, con su simulacro adulto). Piaget escribe: "En la base de la evolución mental no existe con seguridad diferenciación alguna entre el yo y el mundo exterior" (Seis estudios, pág. 20). Lo mismo sucede en el mundo de la droga. - 'El organismo y el mundo circundante forman un esquema de acción único e integral, en el cual no hay sujeto ni objeto, agente ni paciente'".

Lo maravilloso, pués, es el género -yo-, - donde sujeto y objeto se hallan juntos. No diríamos nosotros que "juntos", sino desdiferenciados, es decir, como no pertinentes. El diferenciarlos sería "la mirada adulta"; - la mirada infantil" es desdiferenciada. La postura del autor de Industrias..., al situarse en la tercera persona, su

mándolo a lo anteriormente dicho, 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" (Alfanhuí). El tú supone acción hacia el exterior (movimiento del autor hacia Alfanhui, quizá su propia figura infantil), el yo una actitud pasiva. - Por tanto yo y tu entran en acción a través del otro (el - que escribe). Sánchez Ferlosio se ha erigido en intermediario entre el tú y el yo: ahí ha nacido la tercera persona,- y porque yo y tu 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" (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.

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... los mayores yacen en sueños profundos. O andan despiertos creando sus mundos de lo tenebroso. La soledad ("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 reir; - el gallo de veleta sólo a él le hablará y enseñará (como un auxiliar del héroe) sus conocimientos. Peter Pan (el niño - que no quiso metamorfosearse por querer ser fiel así mismo) hará su entrada triunfal... Es en su habitación, en la intimidad de sí mismo, 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 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 contínuo 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, al 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 y peligros; para el adulto el mundo del niño será un absurdo completo. El niño antes de adentrar

se en el mundo de las percepciones adultas "sufre" un período de desadaptación respecto del medio. Cuando al fin se produce el equilibrio (9) el niño "ya tiene licencia" para entrar en el mundo de los monstruos de los adultos.

La actitud del narrador frente a lo escritural es la misma que la de Alfanhui frente al mundo que ve.- Aunque S. Ferlosio adopta para sí la tercera persona distanciada en tiempo y espacio, su mirada es la misma que la de Alfanhui. 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) que si no aparece es por dar mayor - credulidad 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. El niño aún "sin madurar" tiene que enfrentarse con un mundo "que sin haberlo hecho ni querido" ya está ahí, listo para vivir en él. En estas tierras el niño tiene que llegar antes a ser mayor. El medio se le 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

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA * BIBLIOTECA *

Alfanhui, por eso el autor huye hacia ese final de su ciclo, en el que se miran frente a frente objeto y sujeto, para rescatarlo. Rafael Sánchez Ferlosio "huye hacia el niño" para socorrerlo, siendo esa actitud suya el mismo hecho de la escritura. Muestra un hecho, pero en él se produce su catarsis.

LO ANIMADO Y LO INANIMADO

Industrias y andanzas de Alfanhui empieza "metida hasta el tuétano" en el mundo de trasgresión de la "ley natural", y se solaza en todas las posibilidades de - lo sobrenatural para, al final, terminar en lo natural. No sigue el camino que Kafka, en su Metamorfosis, tal y como podemos apreciarlo en su lectura (Kafka parte de lo sobre- natural, y desemboca en lo natural, aunque nos parezca im- posible, pero por admisión total del contexto narrativo) - sino que "llega a apartarse de lo sobrenatural para adop- tar un mundo más natural". Ello apoya nuestra tesis de - que Industrias... implica una "pseudo mirada infantil de - adulto" válida para ir penetrando en una evolución natural infantil. 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 nuestra inmersión en su relato. El niño (elemento aún no nominali- zado) aprende industrias del gallo de veleta. Los conoci- mientos, 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 pa ra qué serviría" (pág. 24).

Bachelard en El aire y los sueños (10) nos dice 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 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".

Alfanhui (aún no nombrado por su maestro: lo bautizará en el capítulo III) viene a ser un "modelador de nubes, voluntario" siendo un "especialista de la materia aérea". Las nubes son elementos inductores del movimiento. Lo inanimado, allí el gallo de veleta, aquí las -nubes domeñadas por las manos de Alfanhui, nos hablan de -esa unión del niño con la tierra, y de su posible dominio

sobre ella. Alfanhui ya está en movimiento; será un dinamismo dificil de parar. Sigue diciendo Bachelard: "Al -- principio del sueño las nubes; al final, los peces y los - pájaros son inductores del movimiento".

Alfanhui domeña las nubes (Piaget nos advierte que los niños, en la fase de los 5 años, ellos "creen" ser los motores que mueven a los vientos: el movimiento del aire viene capacitado por el movimiento de sus manos), luego Alfanhui será un pájaro ya en movimiento propio (Alfanhui, su nombre, viene dado por la onomatopeya con la que los Alcaravanes se valen para llamarse los unos a los otros: color - amarillo los ojos de Alfanhui, color amarillo los ojos del - Alcaraván; 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") (Industrias... - pág. 21), un pájaro como el mismo Alcaraván. Habrá un movimiento desde fuera adentro. Alfanhui ha domeñado las nubes, dinamismo, las ha encerrado en tinajas y ha aprendido su "secreto". Alfanhui pedirá a su madre "ser disecador y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista" - (pág. 26). Comienzan, tras la enseñanza y adopción del conocimiento de lo dinámico las verdaderas industrias de Alfanhui.

LA TRASGRESION DEL GENERO

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

Shakespeare

Hemos situado a Industrias y andanzas de Alfanhui entre las variantes de los cuentos maravillosos, y sin embargo sus elementos no se centran sistemáticamente en la distribución (31 tipos) de las funciones de los personajes que nos lega Vladimir Propp en su Morfología del cuento (11). Pero sí podemos observar que muchos de los personajes y sus funciones, aunque no creando una estructura similar al cuento maravilloso de tipo clásico, encuentran sus interpretaciones a través de las claves, o funciones, estudiadas y sistematizadas por Propp. Es absolutamente imprescindible tener en cuenta a este investigador (en especial en su Raices históricas del cuento) para un estudio, aunque éste no sea definitivo, de todo lo concerniente al aspecto de lo maravilloso. Sus fuentes las sitúa él 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 estratificaciones, sustituciones, transposicio-

nes de sentido, etc., y, por otro lado, mediante nuevas formaciones" (12).

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. 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" del autor les sugiere pero, según Propp, estas variantes no pueden, o no deben, influir en exceso, sino mantener un contínuo puro, a pesar de las metamorfosis en las funcionalidades de los personajes, y ello para poder ser situado el cuento maravilloso. Propp propone un esquema, aunque amplio y cualquier cuento que se situe en estos lindes habrá de ser concebido como cuento maravilloso.

Partimos de saber que Industrias... hace una adopción caótica y libérrima de los elementos apuntados por Propp. Pero le justifica su adhesión sustancial, base (supuesta) del principio de los cuentos maravillosos. 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 no el mito a lo narrado ya desacralizado) y nos lo presenta adobado a través de mitos (las antiguas narraciones causas del cuento maravilloso). Es decir la relación mito-cuento, antecedente-descendiente queda rota en Alfanhuí por la supremacia del rito. Las narraciones de lo mítico se desarrollaban junto con el ritual. En el caso de Alfanhuí se trasgrede la supremacia de la evolución mito - cuento, por la de permanencia de lo ritual, aunque en presencia de lo mítico.

En esto justificamos el respeto, del principio al fin, del triángulo ritual (geografía cerrada) y lo caótico de lo mitológico o elementos funcionales del cuento maravilloso. 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 desarrollo del ritual).

A medida que lo ritual se desarrolla, ascendiendo, lo sobrenatural se mengua, desciende.

La forma (el cuento 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 (independientemente de ese "cuento único" al que pretende sistematizar todos los cuentos 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 naravilloso; siempre son pistas, símbolos para el contenido. Será el rito la trama argumental de la ficción de "Alfanhuí", serán los mitos la representación acústica de lo narrado en el transcurso de

lo ritual, pues rito y narraciones siempre van unidas.

Volvemos a afirmar la dualidad investigadora a seguir en nuestro estudio: veremos a través de la mirada lo que el autor nos ha querido decir; veremos, a través del oido, lo que el autor no nos ha querido decir (no ha podido), pero que alude a la significación.

El camino de Alfanhui (su ritual) es descender de "los astros a la tierra". Tampoco le será fácil.

LA FUNCIONALIDAD DE

"ERASE UNA VEZ..."

El "érase una vez", "en los tiempos antiguos" "una vez había", "había (érase) 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 hablaban) (13) viene sustituido en Alfanhui por la presencia, desde las primeras líneas, del gallo de veleta que actua y habla (animismo). Sánchez Ferlosio no necesita decirnos la dimensión temporal lejana en que discurrirá la acción (14). 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. 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 bién sabido, en cualquier cuento aparece a modo de frontispicio. El "érase una vez", o, en "un reino muy lejano" (aquí la lejanía geográfica abundando sobre la lejanía temporal)... el "hace tiempo", "hace de ésto mucho mucho tiempo", etc... Hasta tal punto el "érase una vez" implica una convención normativa del cuento maravilloso que hasta los propios espectadores (lectores) se hallan en situación integradora. Así vemos, en el comienzo de Pinocho de Collodi (15) que el narrador (haciéndose personaje) dialoga con el conjunto supuesto de

sus "pequeños lectores":

"- Erase una vez...

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

- No, muchachos, os habeis equivocado. Erase una vez un pedazo de madera.

No era una madera de lujo, sino..." (16).

Una convención y, en este caso una original utilización de esa convención (17). Si por un lado Collodi utiliza, caricaturiza, una norma (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 (compruebe se que en Alfanhui el único animal que habla es el gallo de veleta y que aparece en el primer capítulo).

El capítulo primero, todo él, aunque polisémico es la entrada del cuento, no aún el rito de iniciación que comenzará en el tercero y allí cuando el maestro - taxidermista haya de bautizar al niño (genérico) con la voz, el "verbo", de Alfanhui.

Ya ha empezado ("oficialmente" para Vladimir Propp) el cuento maravilloso, pero si en un principio y final huida y vuelta a casa, hubiera que situar el ciclo de - abrir y cerrar en Alfanhui según Propp, 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, en Alfanhui convive con lo caótico de lo mítico (trasgresión del género). Lo lineal ordenado es el rito, lo no absolutamente formal (pero sí significativo) es lo mítico. Aunque rito y mito coexisten (18) en cualquier caso, el mito es narración abstraida de anterior rito ancestral simbolizado. Lo ritual supone tiempo (principio y fin) y espacio; lo mítico los desprecia (tiempo y espacio no son funcionales). Andanza para Alfanhui supone andanza de D. - Quijote: existe espacio.

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 huida, o bien el rapto. El final, después de las "peripecias" del héroe quedaba cerrado por la vuelta a casa y el matrimonio y prosperidad. En Alfanhui, se da - la reclusión (en el cuarto de arriba: casa de dos plantas - es para hombres) del niño en el primer capítulo y no a modo de advertencia sino como castigo. En el segundo capítulo, - el niño se escapará con el gallo de veleta, y, al final de este mismo episodio ya habrá vuelto el niño a casa. Allí - pedirá perdón a su madre. Será perdonado. En dos líneas - finales el niño manifestará su deseo de "andar": "y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista" - (pág. 26). Vemos como en sólo unas 940 palabras el personaje inicia y cierra todo un cuento de lo maravilloso. Esto nos hace abundar en la idea de que el autor hace una distinción clara entre rito de iniciación y mito y su producto -

(cuento maravilloso) y en una petición de libertad estilísti ca personal a la hora de su plasmación. Quizá nos dice el - autor, por lo bajo: "La realidad es tan fuerte (la realidad del niño) que la fidelidad a un producto dado desvirtuaría - el camino que me he trazado". Mito y rito irán vinculados, pero hay algo que le interesa al autor por encima de todo: - el niño-personaje ubicado (haciéndose mayor) por las tierras, caminos de eternas andanzas, de Castilla y Extremadura.

En el tercer capítulo de Alfanhui se abrirán las puertas al rito de iniciación,

La separación de lo mítico del rito, por de- sacralización de aquel, hace del relato mítico un desembocar en el cuento contemporáneo de lo maravilloso. La permanencia de Sánchez Ferlosio en un campo arcaizante, no evolucionado, también nos parece significativo. Creemos que guarda una -- gran relación con la geografía que entra en el relato, es de- cir, con su utilización, con la agricultura.

EL CONTAR Y EL 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 "escuchadores" (o escuchador en el caso del iniciado) el texto narrativo de Alfanhui es producto de este contar y este escuchar. Se suponen dos interlocutores. El producto es lo narrado.

Las narraciones míticas habían de hacerse lo "más distanciadas" posibles al que las narraba (19) ello evitaba la presencia de maleficios (20) (Mil y una noches) y la limpieza en la suerte del narrador. El narrador muy pocas veces hacía acto de presencia, imputándose sus contenidos a la tradición o a otras personas.

Sánchez Ferlosio "habla" al realizar su narración, pero ese su hablar está obligado a ser ocultado. Sánchez Ferlosio hace las veces del "más anciano de la tribu", relator de lo que ya le había (vivido) sido contado a él, y a través de lo cual adquirió sus conocimientos. Esos, sus conocimientos, son los que narra a Alfanhui. Narrador y autor se confunden en función de un "diálogo" con el propio personaje-Alfanhui, y a través de lo escritural. 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 Alfanhui será el propio personaje Alfanhui lo referencial primario. El escuchador general (posibles lectores) poco importa: a

él no va destinado lo contado (lo escritural). Esa es la razón por la que la mayoría de los lectores de Industrias... han situado la pieza narrativa en el "estanco" de obra poética (falacia si se refiere al concepto extendido de "narración poética"; verdad, si con ello se abundara en lo poético, en la poiesis griega) sin advertir que la pieza narrativa es interna, no externa. Es decir no subjetiva (tópico de poesía), sino dinámica de sujeto (autor) a través de lo narrado (narrador) hacia el objeto (Alfanhui: a autor-niño). El autor narra "para sí" en un alarde de "objetivismo supuesto" yendo a la búsqueda del niño (Alfanhui) que está, que ha quedado, aislado en el tiempo. El tiempo, 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 es testimonial de 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 aguijonea 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 Alfanhui) sustancia, como una característica del personaje para ir penetrando a través del túnel del tiempo.

Autor, a través del narrador tercera persona, medio omnisciente, medio equisciente (21), se encontrarán definitivamente con Alfanhui 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, por ejemplo, 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".

Oscar Tacca (22)

Aceptando que una novela es más un modo de contar que una manera de ver y teniendo en cuenta nuestra incursión en el tema de la mirada, nos agradaría hacer unas pequeñas puntualizaciones al respecto. Si el punto de mira, o ángulo de enfoque en el behaviorismo en novela, busca reciprocidad entre el "ojo cinematográfico" y conciencia narradora (23) (Tacca, pág. 30: "De allí proviene el caracter frio y distante del mundo desolado e irrescatable de Dos Passos..."), y en el nouveau roman, procura un "esfuerzo de visión", una mirada no inocente, dando lugar a "un movimiento estetizante en que forma y la construcción mantienen interés en sí mismas" (24), en nuestro tema de la mirada infantil, se produce una técnica de visión sincrética, en el que los sentidos están representados en uno, pero todos coexisten. No basta de

cir que Industrias... es una obra imaginativa (ver Santos Sanz Villanueva en art. cit.), pues cualquier obra de arte ya 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, o técnica de la mirada sincrética es muy anterior (o más profunda) que todo esto. A través del tema de la mirada, que venimos anunciando, se oye, se escucha, se palpa y se ve (25). Es la mirada que puede aprehender al individuo en situación analfabeta ("en las - culturas desconocedoras del alfabeto todas los niveles del significado son simultáneos") (26). La técnica de la mirada sincrética no se preocupa sólo del objeto viéndolo desde fuera (¡como si el hombre fuera un cobaya!)sino que va a lo profundo, que es lo mismo que tomarle en todas sus posibilidades (intento), 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 lo escritural, sino, aún, - aquello a lo que nos remite ese cómo lo dice. Hasta podríamos decir que es la mirada de lo caleidoscopio, por utilizar un simil que "es todo y uno" a un tiempo. Sería la mirada de Dios. Sin medianías: la mirada divina (no omnipresente, mirada narrativa decimonónica que no supo de humildades). La técnica de la mirada le faculta al narrador de Industrias y andanzas de Alfanhui (como en un simulacro de visión infantil, pero aproximación a lo sincrético) para - introducirse en los mitos, y comprenderlos, y poder ofrecernos la mayor cantidad de significados. Pero la mirada del narrador va paralela a la del niño-Alfanhui, avanza,

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.

Este punto de mira que el autor adopta a través del narrador debilita su postura distante y se obliga a acercarse, con el narrador (que pide los ojos prestados, no al niño, sino a lo sincrético que en el niño se produce) al propio personaje. 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... gustativos. Sus palabras, narrando, tendrán el significado propio del discurso y no encerrarán abstracciónes (las tenemos que hacer nosotros a la hora del análisis, pues nosotros hemos de contar no sólo con el verbo sino con su contenido, con las connotaciones y por supuesto con las interpretaciones míticas y subconscientes: acto reversible lector-autor) pues en la propia obra, en su discurso está todo. Pero ya sabemos que la obra de arte es una ficción y no la simultaneidad del objeto (en este caso ritos y mitos en actos presentes) por lo que tenemos que recurrir a un análogo (que debe ser el más cercano al utilizado por el autor para componer) y ese será, al menos en este caso, el de la visión sincrética. Ya hemos repetido que veremos lo que el autor haya querido decirnos, y "veremos" de oir aquello que no haya querido (o podido) contar. Pero todo es un acto de contar. De contar lo completo. Une lo oral o sacro y lo visual o profano.

Si a través del punto de vista conductista (tenemos un ejemplo en el Jarama del mismo autor de Alfanhui)

el tiempo es marcadamente corto, de lenta transcendencia, casi hasta plomizo, en nuestro caso y tras situarse el narrador en una perspectiva lejana de "érase una vez", propia del cuento maravilloso, hay como una aparente no funcionalidad temporal. Es decir un simulacro de que tiempo y espacio no existen. Pero sólo es un simulacro, pues tiempo y espacio a través de cortas pinceladas irán funcionando. La apariencia de intemporalidades se la exige el autor al adoptar el modelo de lo maravilloso. Hace honor a la funcionalidad temporal lejanísima del cuento maravilloso al entrar en la pieza narrativa, pero a medida que avanzamos vemos como el tiempo es más cercano, más real, y de qué manera su utilización por el narrador 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 de Alfanhui no quiso narrar una historia de lo maravilloso, sino utilizar sus formas para evidenciar unos hechos claramente - temporoespaciales. Esto sería la ubicación exterior, funcional, del tiempo y el espacio; la utilización interna temporal narrativa, también habremos de señalarla.

EL ALFARERO MOLDEA FORMAS :

El maestro y el bautizo del niño

"Y somos sólo barro
con el que el alfarero moldea formas"

Badr Sakir al-Sayyab

A Sánchez Ferlosio le es válido la forma rito de iniciación, narración, para crear un orden y mundo de lectura. Pero el "rito de iniciación" es doble. Funciona en dos planos. Lo hondo se agranda (Alicia cae al pozo y entra en un mundo en que el tiempo no funciona, o funciona como imagen, en vacio; 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, igualmente, funcional). En la lectura "superficial" de Industrias y andanzas de Alfanhui tampoco el tiempo había de funcionar, pues todo es como en un "sueño lejano". Hemos hablado de dos planos, por tanto habría que decir dos tiempos, dos personajes-héroes (o antihéroes-Alfanhui(s)), 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 al primer plano, acción de análisis, el que sin tiempo ni espacio (por lejanos) funciona como forma. El secreto en Sánchez Ferlosio está en que nos cuenta una cosa para que comprendamos otra; ese comprender la segunda nos será dado gracias a las claves temporales (que no existen en el primer plano). Es decir, lo que le falta a

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA

uno, lo posee el otro. En este poseer está la clave del realismo de Industrias y andanzas de Alfanhui.

Sánchez Ferlosio nos cuenta, nos narra, el rito de iniciación. Lo ritual y lo mítico se entremezclan en quien cuenta, dándole primacia lineal al argumento ritual. Lo sagrado, lo mítico, pululará a lo largo de lo contado (como fantasmas caprichosos, como metamorfoseamientos intricados) pero formando parte integradora del "hecho ritual". Los significados radicarán única y exclusivamente en el hecho verbal,, es decir no serán elementos significativos (27), 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. Sin embargo muy evanescente quedará nuestra interpretación de lo sagrado, pero más claro el "hecho ritual" (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 reir a cualquier hombre de sociedad tribal) a diferencia de los mitos que han evolucionado a fábula y a narración maravillosa. En estas narraciones (ver Propp en ob. cit.) igualmente se dan las yuxtaposiciones de mitos y rito. Sánchez Ferlosio se hace más severo en la adopción del rito como más pristino, como principio primero de los cuentos maravillosos.

Alfanhui (niño aún no bautizado) pide a su madre, al final del Capítulo II "que quería ser disecador" (pág. 26). Y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista. En el Cap. III el maestro, el Taxidermis-

ta, mirará al niño de arriba abajo con unos ojos muy serios y dirá:

"-¿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 (pág. 27).

Asistimos al bautizo del niño: Alfanhui. El maestro le ha dado nombre, Alfanhui acaba de nacer. Alfanhui ya no es elemento anónimo (a lo largo del Capítulo I y II el narrador llamará a Alfanhui con el género extensivo de "niño"), ahora es un elemento creado. "Nombrar es tanto como crear. La voz, el "verbo", crea al nombrar los seres" (28). Recordemos en este caso que Alicia siempre se olvida de su nombre, y no es que se olvide, es que no ha sido bautizada en el trasmundo en que se halla. Su castigo, y su enfado, es tener que ser denominada "niña", o que su nombre "tenga que significar algo":

"-Mi nombre es Alicia, pero...

-¡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.

-¡Pués 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 practicamente cualquier forma!" (29).

El personaje de Carrol, Zanco Panco, al hacer alusión a la forma personal pretende decir que el nombre de la persona es su significado totalizador, es decir, vi-

sual, gustativo, olfativo, acústico y táctil. Digamos como si las palabras implicaran el alma de lo nombrado (nada más lejos de lo posible, pero en este mundo de lo maravilloso - todo es motivado, nada es convencional). Véase a este respecto el interesante libro de A.R. Luria, Pequeño libro de una gran memoria (30):

"... 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 bién "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 "Nabujadreitzer"... ese 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...".

Alfanhui ha sido bautizado con todas las - de la ley. Su nombre "significa" onomatopeyicamente desde el sonido de los alcaravanes y la relación viene marcada -

por el color de los ojos: amarillo. Pero el nombre le viene de la naturaleza. "Tout est écho dans l'Univers. Si les oiseaux sont, ay gré de certains rêvens, les premiers phonateurs qui ont inspiré les hommes, ils ont eux-mêmes imité les voix de la nature" (31). Aún estamos en el mundo sincrético, en el que los seres se nominan (casi se hablan) imitando voces elementales, el sonido de los ríos (tan presentes en Industrias...), del viento... Alfanhui remite a una forma, a la de los pájaros. Esa facultad le capacitará más aún para su dinámica andariega, y le dará un amparo mágico. El reptil + el pájaro es 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") sumado al pájaro (Alcaraván) dará lugar a la serpiente (miticamente alada) que a su vez representa el alma. El alma de Alfanhui es alada, urgente, rápida, como rápida y urgente es la niñez.

Alfanhui ya tiene nombre, acaba de ser creado. Comienza el rito de iniciación. El rito de iniciación 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. Si moría (se "creía" firmemente) era porque entraba 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 le hacían torturas físicas, se le enseñaban las artes de la caza, se le contaban mitos y ritos ancestrales (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, sus aspectos históricos... el joven hacía un aprendizaje largo y duro. El muchacho ya preparado para entrar en el rito de iniciación es "casi un adulto". Su visión es abstracta, y ya ha pasado dos grandes crisis de su personalidad. Son los 14-15 años. El joven ya está preparado para ingresar en la sociedad, para ser órgano útil en ella y ésta para aceptarle. Ya 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 indivíduo con toda su potencia. Esta será domeñada y canalizada para el bien del clan; la líbido se situará en el matrimonio (la circuncisión es elemento importante en el rito; hay culturas en que ella misma ya es 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 nombre. Ha entrado en el rito de iniciación. Pero Alfanhui aún es un niño. Alfanhui no tiene 14-15 años, por el contrario, sólo tiene 4-5 años.

¿Qué de común tiene el Alfanhui del primer plano y el Alfanhui del segundo plano?. Sigamos 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 ("... 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") (pág. 22 y s.) prealfabética; está en edad en que sus "garabatos" o grafismos o dibujos sean 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" (pág. 22). Alfanhui, el del primer plano, el referencial del ritual, es un Alfanhui de 14-15 años, pero que igualmente se halla como el Alfanhui-segundo plano, el infantil, en un orden de "urgente líbido que busca lo concreto y no esquemas abstractos" (32).

A ambos planos, a ambos Alfanhui, les separa un estado de latencia de la líbido 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 líbido que bañará todos los objetos, un mirar no abstracto. ¿Qué les separa?: El primero ya ha pasado el primer trauma (7-8 a 13-14) y ya ha conocido una conciencia analítica y además está preparado fisiologicamente 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 (al parecer la supremacia de un sentido sobre los restantes) es cruel, trágico, como cruel y trágico es el rito de ini-

ciación. Más adelante veremos como este desfase de edades rituales (aunque unidas por la visión) es más una respuesta a un análisis de tipo temporal, generacional, que de estudio psicológico infantil. Lo segundo es una apoyatura.

DE LA EXTRAÑA ESCRITURA DEL NIÑO

DE LA EXTRAÑA ESCRITURA DEL NIÑO (ALFANHUI)

"Pero el niño aprendió un alfabeto extraño que nadie entendía y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo"

Industrias y andanzas de Alfanhui

Antes que lo del maestro taxidermista (Capítulo III) están las dos primeras (en realidad tres: creación de tintes, al recoger el destilar del "rubor amarillo" de los lagartos; la "creación de grafismos" propios, y el "domeñar de nubes") industrias 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 dió a su madre para teñir visillos, y con el negro, tinta, para aprender a escribir" (pág. 22).

Hasta aquí la primera industria. Y la madre lo manda 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 (pág. 23).

Cada industria le significa, a Alfanhui, un nuevo conocimiento. La aplicación de esa industria, un profundizar en el mundo de la naturaleza. Pero hemos dicho que nos interesa el zumo de los lagartos, porque éste le da una "tinta prealfabética", cuando no un alfabeto hacia la trasgresión de lo "previsto". Pero antes de ésto (de la trasgresión de lo previsto) nos encontramos 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 aún no está en la escritura, ni en los libros impresos, todavía se halla en el mundo audiotáctil sacro, con un saber, una astucia, quizá "comparable" a la de Ulises. Aún a su pesar, Alfanhui crea una tinta para la escritura (para nosotros este hecho producto de la mímesis infantil) con la que no se escribe "como los demás" (pág. 23) lo hacen. Es decir como los adultos, como los libros, como la convencional. Aquí nuestro aserto de la trasgresión como segundo punto significante. Ya sabemos por qué Alfanhui no sabe escribir (su ubicación en una estructura intelectual prealfabética) pero no el porqué el niño se "empecina" 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 ras

gón de camisa blanca que había encontrado colgado de un árbol" (pág. 23). Cosa 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 (y el esfuerzo) que le supone "un salirse de sí", una actitud esquizoidea. El niño necesita imponerse, no que le igualen a través de esquemas únicos. En la trasgresión, Alfanhui es. Similitud encontramos con las expresiones lingüísticas nacidas al socaire de alguna intimidad. Se crean palabras que sólo la pareja entiende y puede utilizar. Así, también, en grupos o pandillas de hace - años (no sé ahora) se imponía una forma especial para trasgredir el habla normal. El hablar al "vesre" es una travesura, cuando no una repulsa o mofa de los mayores. Pero a lo menos cohesiona a un grupo, le da individualidad. Hay - intención rebelde; es una venganza contra los moldes que no pueden ser rotos, pero es una lucha ingenua, débil. Alfanhui, al final, tendrá que aprender a escribir. Pero ese camino hacia lo alfabetizado es el camino de XXX capítulos. - Sólo en la página 69 nos dice 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 (33) y dibujar un nombre no es escribir ni leer. Dibuja representando un objeto.

"En un estante se veían los tarritos de las especias, con sus letreros: Pimentón, Azafrán, Pimienta Negra, Anís, Comino..." (pág. 70). Se veían, dice el narrador, no Alfanhui leyó. "Alfanhui estaba solo todavía. En

la caseta vio un letrero: PASEO DE LOS MELANCOLICOS" (pág. 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" (pág. 85). Decía en la pared, y de nuevo no "leyó Alfanhui en la pared". "También había en la puerta un rótulo de esmalte donde ponía PENSION TERESA. Viajeros, estables" (pág. 96). "Sobre la chimenea había un libro - traspasado de carcomas. Lo abrió, en la portada decía:

Abbe Lázaro Spallanzani

Expériences pour servir à l'histoire de la génération des animaux et de plantes. Genève 1786. (34)

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" (pág. 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 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): "Quitó la nieve (Alfanhui) y leyó: La - monja Susana. Y en el otro: La bruja Edelmira" (pág. 124). El narrador ya nos dice que Alfanhui leyó, no 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 de el autor referente a Alfanhui, ya son "Alfanhui leyó".

Alfanhui al finalizar la Tercera Parte - acaba por entrar en el mundo de representación conceptual

(de orden operatorio, llama Pioget) total. "... esto significa un desplazamiento hacia el equilibrio de la acomodación y la asimilación" (35). Ya no es sólo la lectura sino hasta otra visión del mundo: "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" (pág. 157) - (36). Es que la lectura, el saber leer no deletrear, disocia el objeto del sujeto. Su mundo egocéntrico, lleno de - juegos imitativos e intuiciones ya queda lejos. El ojo sincrético ha dejado paso al ojo analítico. Alfanhui ya ha - llegado a los siete años. Alfanhui despierta a otra visión. El rito termina. Industrias y andanzas de Alfanhui es el - tiempo del aprender a leer, es el tiempo del paso de una visión sincrética a otra abstracta, es el tiempo del crecer, es el tiempo del aprender y caminar. Paradójicamente Industrias y andanzas de Alfanhui adopta para sí la forma y claves del rito de iniciación (que le emparenta 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 "enfrentan" a dos Alfanhui, a dos tiempos que se habrán de resolver en tragedia íntima. En soledad.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA * BIBLIOTECA *

LOS PERSONAJES

Hemos partido de admitir Industrias... como una pieza narrativa que se alimenta de claves que subyacen en los cuentos maravillosos. Alfanhuí si no responde a la tipología marcada por Propp en su Raices de historia del cuento (como ya hemos dicho anteriormente) sí se vale de una serie de elementos -personajes- funcionales en su propio contexto. Propp localiza las fuentes del cuento maravilloso en los ritos y mitos, Sánchez Ferlosio narra su Industrias... 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 (espacio de la narración) conocida, real: Guadalajara, Alcalá de Henares, Madrid, Moraleja... Es una geografía propicia para el "contar cuentos", supersticiones, mitos, pervivencia de costumbres (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 (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) (37) circulares, personajes dinámicos, en contínua 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, Don Zana (muñeco de títere), - la abuela, los dos ladrones, el maestro taxidermista, con doña Tere, la de la pensión, la madre de Alfanhuí, el Propio Alfanhuí...

Ya hemos hablado anteriormente de la funcionalidad del personaje de la madre del niño, al igual que la del gallo de veleta*. Veremos, ahora, de 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 (pág. 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 vé, 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". Nuestro Alfanhuí también tiene su nombre. Alfanhuí pertenece a un sitio. Pertenece al espacio sagrado en donde ha sido nominalizado. Su pertenencia a ese lugar es transitoria: ha entrado en el pais de los muertos. Todo rito de iniciación implica un pasar por la muerte. Para nacer a algo antes hay que morir. El espacio sagrado que rodea al maestro taxidermista es el espacio de la pu

rificación, que toca a la más honda idea de la muerte y la resurrección. Es un rito de nacimiento pero también de muerte. Alfanhuí 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- casa del maestro taxidermista. Veamos primero los elementos que en ella habitan. Veamos después al personaje MAESTRO (como tema y como técnica; el primero, 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 veamos como es esta muerte. La criada ("Silenciosa y abnegada") nos servirá de apoyatura. Dice G. Van der Leeuw (38) 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". El narrador de "Alfanhuí" 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 (39). Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando" (pág. 30). Indudablemente la criada está muerta, pero puede 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 iniciación. Nos interesa, en este caso, la funcionalidad del personaje en el relato, no su funcionalidad posible hacia lo sociológico (silenciosa y abnegada) por lo que nos haría ver algunas otras significaciones. 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 sonrie. Está disecada: está muerta pero coexiste: espera un nombre: porque es sordomuda: recibe el nombre: en la tumba.

Veamos un detalle más de la criada:
" 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 chis - pas 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. La 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 bra - zos el maestro y la subió al piso. Todos se volvieron a la ca ma, y la criada se acostó sin soltar al gato, que se estuvo debatiendo toda la noche. A la mañana siguiente la criada es- taba 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 peimar 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 bue- na otra vez. Pero otro día se la dejaron a la lluvia y se amolle ció. 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 " (páginas 29 y 30).

Los subrayados (que son nuestros) nos apuntan hacia varios ele - mentos:

1) Un elemento extraño al espacio-casa taxidermista ha -

ce su aparición: un gato.

2) El elemento extraño nos evidencia:

a) Que los animales disecados dan picotazos, 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 quiere dar una "apariencia de vida en lo muerto", necesaria en el espacio-casa taxidermista.

b) Que los elementos disecados actuan sin límites, a_pesar de sus condiciones, entre lo vivo y lo muerto.

c) Que la criada 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: la nominan. El gato da la base para su nombre a grabar 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 Alfanhuí.

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 Alfanhuí. Alfanhuí empieza sus industrias de "aprendiz de brujo", de aprendiz de sabio.

7) Que Alfanhuí no se "extraña" nunca de la presencia de lo maravillo%, por el contrario, allí donde ello se dé se hallará más a gusto.

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 Alfanhuí 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 rito (40) en base a salvaguardar el saber, cuando no la propia personalidad física del narrador. Dice V.Propp en "Raices históricas del cuento" (pág. 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 inutil. 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 (pués su mudez proviene de su sordera). La mudez de la criada implica tanto la salvaguarda del narrador como la seguridad de no profanación de lo contado. Más adelante veremos, en otros personajes, como se repite la importancia que contiene la mudez.

Los animales disecados: el reino de los muertos.-

El reino lejano o "más allá", es el reino de los animales, su morada. Este reino (que Propp lo situa en el tercero de los tres reinos) está situado, sintetizado, en nuestra obra, en el espacio de la casa del maestro taxidermista. Los tres reinos que señala V. Propp (cobre, plata y oro: implican movimiento, desplazamientos del héroe) están aglutinados. El reino lejano es el de los animales (41), o el del sol, o el del oro (el oro brilla, a los lejos, como el sol). 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 para el hombre cazador. ¿Qué ocurre, pués? Ya dijimos que el niño (Alfanhuí) en el Capítulo I se confiesa, a través del narrador, 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 regimen 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 condiciones":

1) El "érase una vez" no es tan lejano.

2) El "régimen de clan" ya no es de caza, sino agrícola, aunque primitivo y permite un simil 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 inciciación, en manos del autor, se ha transformado en rito de conocimiento.

5) Utiliza las claves del género (enrraizadas en mitos y ritos) para sus fines literarios.

6) Situa dos planos: rito de iniciación (Alfanhuí del primer plano) que se situa en la pubertad ("... es preciso desarrollar en el muchacho-guerrero y en el cazador su oposición a la casa paterna, a las mujeres y a la agricultura"(42) , y rito de conocimiento (Alfanhuí segundo plano): niño que se cumple en un ciclo, de industrias, que va de los 4-5 años a los 7-8. Es la"ascención" de una mirada sincrética a otra analítica.

Los animales disecados no son para la caza, son para el

conocimiento, para las industrias.

En el reino de los muertos (espacio-casa del taxi - dermista) todo irá marcado por el conocimiento, por la sabiduría. Será una dura prueba para Alfanhuí, pero su salida con bien no sólo dependerá de sí mismo, por el contrario, en ello le irá hasta la vida de su propio maestro.

Los tres reinos.-

Hemos dicho que los tres reinos (el del cobre, la plata y el oro: el lejano) se encuentran aglutinados. Esta situación nos coloca en una disyuntiva: o el autor detiene el tiempo de acción dinámica del héroe, o, por el contrario el "verdadero rito de iniciación " se habrá de realizar en casa del taxidermista y Alfanhuí habrá de volver a su lugar de procedencia o 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 se conjugan simultáneamente (ciertamente transcurre aproximadamente un año y tres meses) los tres reinos dinámicos: celeste (oro): el sol; terráqueo (plata): la luna; subterráneo (cobre): raices del árbol y lagarto de bronce (43). V. Propp dice 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 Alfanhuí unirá estos tres reinos -número mágico- (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, Alfanhuí, en el jardín del sol, encontrará un pozo, bajará a lo más profundo y llegará a la base del castaño. Jardín de la luna y jardín del sol se comunican a través de los subterráneo. La casa-espacio del taxidermista está construida sobre los tres reino

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA

Para los poderes de que puede hacer gala Alfanhuí, la "caza" de la culebra le ha de aportar la base: el domeñar la serpiente es adquirir fuerza, alma.

La serpiente está vinculada con la muerte, pero también lo está con la vida. Alfanhui se enfrente a ella por medio de la astucia, y se la apodera. De esa lucha y vencimiento Alfanhui reafirma su nacimiento y su fuerza. "Alfanhui la enroscó (la serpiente) en una caja redonda de cristal" (pág. 38). El cristal + la serpiente significa un capítulo muy importante para comprender las funciones del chamán: 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, nace, viene dado. Alfanhuí con el producto recogido del domeñar de nubes (Capítulo II) da lugar a un hecho extraño: "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" (pág. 25 y 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 - arrebato extático que capacita para el despliegue sobrehumano de poder" (o.c., pág. 208). La madre 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: con ella da vida.

Los dos ladrones

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

1) Son travestí de la funcionalidad de los bandidos de que habla Propp. Si Alfanhuí es amigo de los bandidos lo es - porque ellos son ladrones de trigo.

2) La obligación del trabajo está relacionada con la propiedad.

3) La propiedad con la agricultura.

4) Alfanhuí trasgrede el principio de propiedad privada siendo 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, pais 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" (pág. 45). La moneda, así cedida, es como un amuleto de fuerza y justicia.

El maestro

La primera parte de Industrias y andanzas de Alfanhuí corresponde a la instrucción, enseñanzas, que recibe el niño, y a sus 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 industriará 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, el que está en posesión de todos los nombres. El maestro es el color blanco. Alfanhui va a Guadalajara, a casa del maestro taxidermista a aprender el oficio. El maestro llamará a Alfanhuí un día (cap. XIII) para darle el título de oficial disecador. Pero lo que 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 (cuentos dentro del cuento) son narradas en el libro. Dos en labios del maestro, la Tercera a través de doña TERE (cap. VI de la Segunda parte).

De los cuentos que narra el maestro

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). El fuego está presente en los ritos de iniciación. "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" (V. Propp. Raices..., (pág. 141). 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". Propp 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. Nosotros advertimos en Alfanhuí ambas cuestiones: la astucia y el conocimiento. Ambas irán apareadas. Actuan en simultaneidad. Alfanhui no es sumergido en una olla hirviendo, o puesto sobre el fuego, como se recoge en el cuento maravilloso o se realizaba en el rito de iniciación. El fuego, en nuestra obra, es un elemento situacional y referencial. Situa y abunda en el carácter ritual, y hace referencia al conocimiento y al poder. El fuego destruye y purifica, también sublima. O aviva los rescoldos del alma. En nuestra obra apunta hacia:

1) Vivificador de las remembranzas: el maestro cuenta porque recuerda.

2) Cataliza lo faústico: el maestro "revive" de entre su - hastío y pierde la tristeza ante las llamas del hogar.

3) Lo contado, el cuento dentro del cuento, habla del conocimiento, de la sabiduría.

4) Remite a lo atemporal: todo lo hace instante clavado en un presente eterno.

5) Iguala, hermana, como la desnudez y la muerte.

6) El fuego, como el agua, es protección y vida (44).

7) Es representación de tiempos narrativos, como si fuera un reloj. En Alfanhuí, marca un capítulo.

8) Se cumple en el tríptico oro-sol-fuego.

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 autobiográfico.

2) El maestro narra a Alfanhuí su propia y antigua historia cuando fué joven iniciado.

3) También el maestro tuvo "su maestro": "Al llegar vi que era un mendigo y me decía: "Dáme de tu merienda" (pág. 33).

4) El maestro va hacia la búsqueda de la piedra filosofal (45): "... de la piedra de vetas. 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" (pág. 32).

5) El maestro logra la piedra filosofal, adquiere la sabiduría.

6) El maestro cede la piedra filosofal al cadaver de su padre (quien estuvo toda la vida a su búsqueda) y se queda en el hastío de "quien ya lo sabe todo".

7) El cuento cesa en cuanto ("el fuego era apenas un rescoldo" (pág. 34)) cesa el fuego.

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 relación con los sueños: "Esta historia había soñado el maestro al comer la cereza" (pág. 52). A través del sueño el maestro descubre una realidad acaecida hace tiempo. El sueño posee el carácter "visionador", 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.

Aislemos las características del maestro:

a) 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) Sirve a Alfanhuí como instructor de industrias y como narrador de saberes y le dá la base para su "situación en el mundo".

g) Cede a Alfanhuí todos sus saberes, hasta el último: el color blanco: muere.

h) Marca un tiempo capital en la vida de Alfanhuí: RITO DE INICIACIÓN.

i) Marca un tiempo en la narración (46).

j) El maestro se metamorfosea (travestí) en conejo, quien dará acción a la 2ª Parte.

La muerte del maestro produce en Alfanhuí: a) Un despertar: "Alfanhuí rompió a llorar por primera vez - en su vida" (pág. 65). b) El final de su instrucción, de - sus industrias. c) La soledad: la salida al mundo exterior: las andanzas. d) La máxima acumulación de poder, conocimien to. e) Aparente fin del rito de iniciación.

Elemento extraño que desencadena la muerte del maestro: la gente del pueblo.

Elemento extraño que desencadena el "desper tar" de Alfanhuí: la muerte del maestro: primer lloro, prime ra muerte a la que asiste.

Elementos con que cuenta Alfanhuí al finali zar rito de iniciación:

1) El maestro, al morir, le cede hasta su último conocimien to: "- Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los co- lores de todas las cosas" (pág. 66). El maestro cuenta a Al fanhui, ahora, todo lo que sabe: muere.

2) Alfanhui porta sobre sí: 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 dá lugar Alfanhuí con los dos ladrones -, asegura - la longevidad y la inmortalidad).

Vuelta a casa

Aunque el maestro pide a Alfanhuí, 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. G. Van der Leenw nos dice: "Según la usanza romana, quien, habiendo sido declarado muerto, regresa, tiene que evitar la puerta y debe entrar en su casa por el techo"(47). "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", (48). Nos encontramos en el primer plano, en el del rito de iniciación y nuestro Alfanhuí responde claramente a su clave: "A la tercera noche (de nuevo el número tres, propio del cuento maravilloso) llegó Alfanhui a casa de su madre (...). Alfanhuí se coló por la ventana y encendió un cándil" (pág. 69). Alfanhuí 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:

a) Que el autor vuelve del revés (como un calcetín) como el escribir extraño de Alfanhuí (como el habla del "vesre") el contínuo de la narración. Trasgrede.

b) Que las claves míticas y rituales se conservan y suceden a lo largo del libro: II y III partes están representadas en dos personajes (D. Zand y la Abuela) que hallan sus correspon

dencias en el cuento maravilloso. Por lo que los elementos "continuan" aunque el rito de iniciación y el tipo-cuento - maravilloso se hayan detenido.

Por tanto:

c) II y III parte están incluidas en la I.

Y que :

d) La división en partes no viene dada ni por el contínuo del relato maravilloso (la funcionalidad de sus elementos se hallan coexistiendo sin orden, tiempo o espacio) ni por, unicamente, el título de Industrias (I parte) y Andanzas - (II y III parte), sino por el encuentro del Alfanhuí del primer plano y el Alfanhuí del segundo plano. Es decir, por lo que les 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 está situado en un espacio y en un tiempo (dinámicos). - Tiempo imaginario, tiempo real.

Aseguramos que Segunda Parte y Tercera Parte se hallan inmersas en la Primera Parte debido al tema del relato, pero están en un contínuo (tríptico) en razón del tiempo y el espacio.

Desde ahora podemos observar que las andanzas (II y III partes) se recogen "como en una bolsada" para situarse en la primera parte (tiempo y espacio de Guadalajara) al - leer la última página del libro: El recuerdo del maestro y la presencia de los alcaravanes (con el sonido de Al-fan-hui) - (49), razón de su nombre y bautismo, cierran la obra pero la remiten a la primera parte. Por lo demás, el símbolo (BLANCO) del maestro se dá en el final de la primera parte (DE COMO DESPEJO UNA NIEVE...)y en el final del libro ("Alfanhuí vió, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores", pág. 162): las -

dos últimas partes quedan "presas" en la primera, en especial en la figura del maestro y su espacio-casa taxidermista (espacio sagrado).

Sigamos con los personajes.

Don Zana

Don Zana es el antihéroe, es decir, el enemigo del héroe (Alfanhuí). Su funcionalidad en el cuento maravilloso es negativa. Puede ser representación de algún familiar (hermano, padre...) que intenta impedir su avance. Alfanhui y D. Zana entrarán en lucha. Del combate, Alfanhuí saldrá vencedor. Don Zana es un simple muñeco, títere, de madera. Queremos ver en esta "encarnación" del personaje en madera y su lucha con Alfanhuí un enfrentamiento entre el personaje de Sánchez Ferlosio y el de Collodi (Pinocho). El Pinocho de Collodi es un "pretencioso" muñeco de madera que acaba por "dárselas" de niño. Pero ello en manos de su autor. Ferlosio es enemigo de Collodi. Alfanhuí lo es de Pinocho. Se enfrentan un febrero, en carnavales, y Alfanhui zanja, destruyendo al muñeco, la "oculta querella que entre Alfanhui y Don Zana maduraba" (pág. 110). Veremos en la simbología de los colores esta afirmación dada desde la temática.

Tenemos al personaje antihéroe del cuento maravilloso, y el enfrentamiento de dos elementos de ficción (Alfanhuí más verdadero que Pinocho), ¿pero 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, círculo, esencialmente - ficticio. Como bien apunta María del Pilar Palomo (50) - "Es un muñeco de guiñol: caricatura de vida, lo ficticio de la realidad, lo engañoso de la apariencia". Es el mundo de artificio de la gran ciudad. El enemigo de Alfanhuí, aunque esté explicitado en alguien, es símbolo de la ciudad - (ficticio) frente a lo natural (si no el campo, si la Naturaleza). Su misma descripción, que nos da el narrador con profusión de colores, hace pensar en un frutero de porcelana (frágil, pero ficticio) de dieciochesco. Don Zana es - símbolo de la ciudad, pero también es la "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") (pág. 89). Muchos planos simbólicos vemos en este Don Zana, pero no es dado desarrollarlos aquí. No en vano Alfanhuí es una obra plagada de simbolismos, y éstos se emparentan con Hermes. Las significaciones serían múltiples.

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 cuentan muchos cuentos, pero a nosotros solo nos es dado "oir" 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) 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!" (pág. 93). Elementos 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 desvaida, pero más real, más símbolo de la gran ciudad. "La ciudad era morada, pero también podía verse rosa" (pág. 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. La II Parte es Madrid. Doña Flora es el alma de - la ciudad.

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 Cuen-

ca) 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 produce en la Península Ibérica el mayor tráfico humano de las áreas rurales a las capitalinas. Doña Tere es un producto más de ese 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 rios están presentes en Alfanhuí) 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 la tumba de sus desvelos; su último arado: su tumba. Doña Tere es producto de la huida que su padre no fué 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 ("El cuarto de baño era un huerto. La bañera estaba de tierra casi hasta arriba y se cultivaban tres coles") (pág. 97), es una melancolía tozuda, empecinada en pasadas condiciones. El hombre rural no encuentra "su medio" en la ciudad... pues allí pretende enclavar su condición, su alma criada entre el páramo y sus productos... el resultado es soso, desvaido, absurdo, ridículo... penoso. La ciudad comporta la melancolía de sus habitantes.

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" (pág. 123)

De nuevo la mudez obligada en relación con los cuentos. 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. Así vemos:

a) Las urracas lo "guardan todo".

b) Las urracas "son charlatanas".

Urraca, la niña de diez años, la hija del serrano de la caseta, la de "voz endeble, mohina y pequeña, como los corderos de la montaña", hace su pena en la obligatoriedad de la mudez. Pero su sacrificio da seguridad a Alfanhuí, y le enviste del recuerdo eterno,"... y no se los contaré a nadie", porque las urracas "se quedan siempre, antiguas pájaras de la meseta" (pág. 119).

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 Gredos), camino de Moraleja) encuentra nuestro Alfanhuí a un gigante de un solo ojo en un bosque rojo.

Moviéndonos en el primer plano la evidencia salta a la vista: el gigante es el "guardián del bosque". V. Propp considera que normalmente es una mujer, pero admite la posibilidad de un cambio en el sexo. Nos encontramos

de nuevo (al igual que D. Zana, en la Segunda Parte) con un elemento relacionado con el rito de iniciación. Hemos hablado, creemos que muy claramente, de la anárquica utilización en nuestra pieza narrativa de sus elementos, y de cómo este primer plano corresponde con el rito de iniciación para el conocimiento (del segundo plano), en la figura de Alfanhuí del segundo plano. Hemos de observar todos los elementos que se presentan en el primer plano como impedimentos para la realización definitiva de todo el proceso. Sabemos que Industrias y Andanzas de Alfanhuí no es una obra psicológica (o estudiosa de este asunto) -¡más lejos de la idea del autor!- aunque en el "cambio" del niño (Alfanhuí) le va ya una razón 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. Se supone que "hemos aislado" los dos planos como simplificación para el estudio. Pero ambos coexisten en un todo narrativo: único. Queremos que ésto quede bien claro.

El bosque, en los cuentos maravillosos, aparece siempre. Sea de la categoría, y características que sea. Es curiosos (aquí un ejemplo de trasgresión muy claro) ver que el bosque que precede siempre al pais del sol, nosotros ya lo hemos visto en la Primera Parte. Dice V. Propp (en Raices históricas del cuento, pág. 78): "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". Nos encontramos de nuevo, aún en el rito de iniciación. El bos-

que es un impedimento, una prueba que hay que salvar. El bosque tiene su guardian, y según Propp su verdadero significado radica en la cabaña. El 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 base a nuestra narración, en el personaje encarnado por el gigante de un - ojo solo. Hemos de observar que casi todos los elementos - 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 (si los hubiera) sólo podrían serlo, siéndolo como él ("-Alfanhuí, niño pálido- solía decirle don Zana -, - la gente es necia y ridícula. Tú me gustas porque eres como yo" (pág. 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 contínuo, y que ni siquiera ha tenido cariz de estridencia: "la oculta querella que entre Alfanhuí y don Zana maduraba".

Con el ojo único del gigante del bosque rojo (el Polifemo en Alfanhuí) 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 almático primigenio. - Un guardián terrible en apariencia, pero tierno en su interior. Su entendimiento con Alfanhuí se dará desde el primer momento. Ambos son "dos niños".

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 estos asuntos del autor, que ya hemos evitado todos.

La abuela paterna de Alfanhuí es un nuevo elemento capital en la narración. Es benefactor, pero su raiz 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 Alfanhuí incubaba pollos en su regazo. Le solía venir una fiebre que le dura veintiun días" (pág. 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 Alfanhuí, la que incubaba pollos en su regazo y tenía una parra de moscatel y no se moría nunca" (pág. 132). Aislemos características de la abuela de Alfanhuí:

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 (pág. 145), haciéndole una cruz con la zapatilla.
6) El fuego la estimula para el contar de historias pretéritas (pág. 146).

Vladimir Propp (51) nos describe a la maga-benefactora: "... se halla en la cabaña... tumbada sobre una estufa... La maga recuerda a un cadáveder, 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", otros como un buey, como un asno o como una mujer; como mujer posee una pierna de hierro y una de estiercol como asno (...)... - otra forma de pierna, precisamente la pierna en descomposición".

Hemos visto al gigante de un solo ojo (Polifemo) y hemos 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 travestí 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 raiz de la ceguera también está en los ritos. El silencio precede al habla, la ceguera precede a la apertura de los ojos. Recordemos como Alfanhuí (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 Alfanhuí. Sin embargo, los elementos que la caracterizan son muy suficientes para situarla en el aspecto de maga-donante. Será una maga que

habrá de ayudar al héroe. Pero éste tendrá que superar alguna prueba. La abuela pondrá a guardar a Alfanhuí a doce bueyes. De nuevo el buey con el caracter de travestí de la maga-benefactora. En este caso, en especial el buey "Caronglo". El buey "Caronglo" recuerda al Buey Afis (52): "Así entró Alfanhuí de boyero en Moraleja, con doce reales cada día. Doce eran también los bueyes y el más viejo se llamaba "Carongo". 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 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- pero muere (una muerte muy "amorosa") su travestí: 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 rio, lentamente" (pág. 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.

El travestí del maestro (*)

Hemos hablado del travestí de la abuela en buey. Nos ha parecido dejar para este lugar el decir dos notas sobre el que se produce en el Maestro. Creemos que éste es más significativo que el de la abuela. Recordemos el momento que se produce la muerte del Maestro en el Campo de Guadalajara (pág. 64): "Alfanhuí cubrió a su maestro (recién muerto) con un poco de tierra y arrancó plantas de trigo verde, con sus raices, y lo recubrió todo. Luego se echó a andar, como aturdido, por el campo. A los diez pasos levantó una liebre y la vió corres hasta perderse".

Nos interesa señalar:

1º) El último conocimiento que el Maestro entrega en manos de Alfanhuí: 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" (pág. 66).

La visión cósmica del Universo que muestra a Alfanhuí es evidente: es la máxima enseñanza.

(*) Hemos adoptado el término travestí no con su significado sino con el de disfraz.

2º) La aparición rápida de la liebre.

Vayamos al capítulo XVIII, de la Primera Parte, en el que se cuenta DE COMO DESPEJO UNA NIEVE LA - MELANCOLIA DE LAFANHUÍ. 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, recuerda a Alfanhuí las enseñanzas de su Maestro e intuye la necesidad de romper con lo sedentario e inactividad (hacia el conocimiento) que le proporciona su casa materna. La "liebre" le pone en actividad. Se cierra la Primera Parte y se - abre la Segunda, ya ubicado Alfanhuí 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, su mutación a la Naturaleza. Al final de la pieza narrativa volveremos a asistir a una nueva presencia (travestí) 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.

De los Alcaravanes

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 Alcaravan. El (Burhinus oedicemus insularum) (Sassi) vive solamente en las islas mas orientales = en Fuerteventura, Lanzarote y Graciosa.

El (Burhinus oedicemus distintus) conocido vulgarmente por pedro-luis; por emitir un canto similar a pero-luí es propio de Tenerife y Gran Canaria.

Hablaremos ahora en términos mas generales del Alcaraván: el nombre vulgar de occhione (ojazos) con que se designa a este 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 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, este 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 mancitas negruzcas. Las alas son negras con fajas blancuzcas y las timoneras centrales 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, extendiéndose por Asia, hasta Birmania, y, por Africa. 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 selenciosas hasta el atardecer. Frecuentan las zonas abiertas, áridas, pobres en vegetación donde abunden 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 facilmente de las persecuciones de sus enemigos, los pequeños carnívoros y las aves de presa nocturnas.

De vez en cuando estas 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 (raramente tres) huevos 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 dieciseis 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.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA

DEL NOMBRE DE ALFANHUÍ

Del nombre de Alfanhuí

Hemos visto como el canto de los alcaravanes es algo parecido a pero-luí, pedro-luis, etc... El maestro llama al niño Alfanhuí porque dice que es así cómo los alcaravanes se llaman los unos a los otros y su selección - de entre todos los animales (el Maestro es taxidermista) - viene dada por el color amarillo de los ojos del niño y de los alcaravanes. Pero veamos la significación de este nombre, porque si algo es cierto es que estos animales no se - llaman los unos a los otros Al-fan-huí.

El nombre de Alfanhuí nos parece capital para la comprensión de nuestra pieza narrativa. Al menos para la comprensión de la postura de Sánchez Ferlosio.

Tres es el número mágico que el autor utiliza en la obra. Tres partes divide la acción, tres partes posee el nombre de Alfanhuí: AL-FAN-HUI. Metidos como estamos en la bisemia o polisemia, el nombre del niño nos ha - apuntado hacia lo siguiente:

(AL) (FAN) (HUI) nombre con que se bautiza al niño.

IN (FAN) TIL sustituto de niño

PERO (LUI) sonido de alcaravanes.

(AL) contracción de a y el, y 1ª parte de AL-CARAVAN.

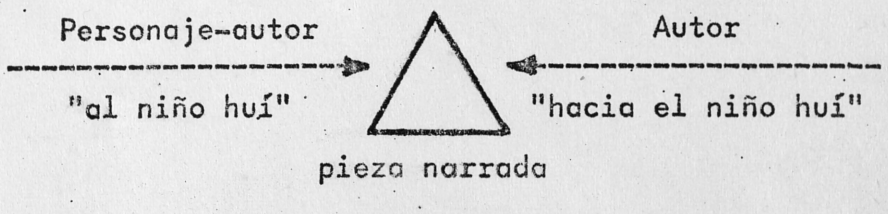
(FAN) - (FAN) y (HUI) - (LUI), y (AL) - (AL), se corresponden desde el sonido fonético hasta el contenido en una nueva e intricada significación.

Resultante:

(AL) de contracción de "a" y "el"
(FAN) sustituto de niño
(HUI) del verbo huir

AL - FAN - HUI
AL - NIÑO - HUI

Alfanhuí = AL NIÑO HUI. Vemos como el propio nombre de Alfanhuí se nos ha transformado en una frase con valor bisémico. "Al niño huí, pasando el tiempo, haciéndome mayor". Y, "al niño huyo, rememorando, volviendo hacia atrás mi mirada, para rescatarle de su soledad". Creemos que la unión de estas dos fuerzas de direcciones opuestas, pero que confluyen en un mismo punto central (que es el final de la pieza narrativa), se da unicamente por la acción dinámica de contar la historia, que hace el autor. Ya hemos hablado, más atrás, de ese tríptico en el cual se desdobla el autor. Se trata de su propia niñez, la de Sánchez Ferlosio. No es una obra tipicamente autobiográfica, pero sí lo es en cuanto asume todo lo que de almático posee una autobiografía. Aquí llegamos a la conclusión que es una obra escrita para sí mismo, para el propio autor. Muy significativo es el trotamundos de huida en el que se despliega el personaje-niño. En esas "dos huidas", hacia un mismo centro, radica EL RECORDAR de Sánchez Ferlosio.



EL RESCATAR narrando, de Sánchez Ferlosio, es puramente simbólico (pero es toda su base significativa) porque la soledad final en la que se habrá de encontrar Alfanhuí es irrescatable.

"DESCRIPCION INTERNA" DE OBJETOS Y PERSONAJES

EL MAESTRO

Sánchez Ferlosio, a veces hace con gran profusión de detalles, descripción minuciosa de objetos. Creemos que más que una "descripción realista" es una - descripción caricaturesca de esos objetos. Caricatura - con el valor más positivo que conlleva. Hace "descripción interna", sacando de todos los detalles un común denominador que hace las veces de indicio. Así logra penetrar profundamente en el objeto. No es una actitud analítica, sino relevante (sincrética). Es la visión sincrética. "Alfanhuí se dio cuenta de que también su maestro había enfermado de hastío. Pero el Hastío, que otros llaman "mal de interiores" o "tedio 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 Alfanhuí 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, (pág. 52).

Ha penetrado, sin utilizar ninguna nomenclatura de lo abstracto en el "alma del taxidermista". Nos ha proporcionado unos indicios que nos hace "más real"

la figura del maestro. Ha individualizado el objeto-personaje.

LA PUERTA

En el caso de la puerta, en vez de franquearla, la ha totalizado, la ha individualizado: "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", (pág. 95).

Ya no es cualquier puerta de las casas de Madrid, ahora, es la puerta de la Pensión de doña TERE. Es la descripción del alma de la puerta.

EL ÁRBOL

En el caso de la bajada al árbol y las industrias que con el castaño se hizo, llega Ferlosio a un preciosismo concretizador, descriptivo y logra individualizar el ár

bol, hallándose todas sus entrañas, logrando con el castaño que sea "el árbol" y no un árbol cualquiera. No le interesa describirlo, quiere situarlo, individualizar. 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: "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, bocarriba y agarrada con las patas a las mismas raídes e iba sorbiendo la luz de cada una por debajo del agua. Esto se veía bién, 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", (pág. 53).

DON ZANA

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..." (pág. 80) . Nos es

más facil concebirlo, tras este 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.

LOS COLORES

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 andulante de miembros destrozados."

Badr Sākir al Sayyāb.

Industrias y andanzas de Alfanhuí es una pieza narrativa de la iluminación. Los colores son un protagonista más: es el tema de la mirada infantil. Tal actitud pictórica en Alfanhuí responde a una necesidad técnica y temática. Su utilización técnica le lleva a componer verdaderos sintagmas del color: "verdinegro", "verdiamarillo"... A utilizar verbos: "azulear la noche"; "blanqueaban ya las rosas"... O matizando: "rojo de pimentoón", "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 Sánchez 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 grandes frustraciones (o afición) debe serlo la pintura al lienzo. Un violín de Ingres. Pero en nuestro caso ha ganado la pintura lo que ha perdido el posible pintor. ¡Laudeamus; Sigamos...

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. Sería un trabajo excesivo, aunque muy interesante. Apuntamos la idea. 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"(pág.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 colores porque en él encuentra su mundo. En este Primer capítulo los colores no estan en armonía: predomina el amarillo. Es curioso observar que el gallo de veleta, al ser metido 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 morirse el Maestro de Alfanhuí en el campo de Guadalajara: volviendo a lo blanco. En el Segundo capítulo se nombran los colores siguientes: 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"(pág.26). La yegua "se volvió toda blanca" porque el experimento de Alfanhuí le robó los colores. Colorear viene de color, colorado (ro - jo). El rojo colorea. El colorear los objetos es sacarlos del blan

co en que estan inmersos. Los espacios blancos (en la filosofía Zen, y respecto al arte) son aquellos que han de ser re - llenados por la imaginación del observador. En nuestro caso, la yegua volvió al blanco al abortar todo su colorido y que hubo de personificarse en el caballito. El rojo madura. Así decimos de la fruta que está en sazón, que es una golosina para vista. En el Tercer capítulo se nomina el verde (dos veces), y el amarillo (los ojos de Alfanhuí y los del Alacaraván).El verde es producto de la descomposición del azul por medio del amarillo. El verde y el amarillo estan emparentados. Estan en familia. Alfanhuí está en casa del Maestro taxidermista de Guadalajara. En el Quinto capítulo se nominan: 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 "tios maternos y de los viajeros"(pág.31). El gris es un color frío. Normalmente dan sensaciõon de frialdad, de indiferencia o maldad. El Maestro de Alfanhuí no padece de estas enfermedades. La que posee, que no es enfermedad, es el "mal de interiores" o "tedio pálido"(pág.52). Porque "esto se lo conocía Alfanhuí 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 anadar erguido, aunque lento y débil"(pág.52). Esta es la frialdad serena del Maestro de Alfanhuíi. La frialdad amarilla de los ojos del propio Alfanhuí, 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, pués tienen una vergëunza amarilla y fría" (pág.21). En ese color de ojos de Alfanhuí 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" (pág. 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 Alfanhuí, y según hemos venido demostrando, será un hambre del saber (en base al rito de iniciación), investigadora. Alfanhuí (almático del propio autor) 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 Alfanhuí y en relación con la piedra de vetas) encontramos una 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 suciones 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, "un Jesucristo". 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. Es, suponemos, debería ser, el jardín del Maestro. Pero no lo es, es el jardín de la culebra. Aquella culebra que Alfanhuí habría de "cazar", y que le daría fuerza. El jardín del Maestro lo hace Alfanhuí (lo compone) a su antojo. Su "antojo" es el conocimiento. Es su verdadero rito de iniciación. Así ve-

remos que el verde se repite en el Capítulo X (DE LAS COSAS QUE HABIA EN EL JARDIN DEL SOL Y DE COMO ALFANHUI BAJO AL POZO Y ENCONTRO ALLI MUCHAS NOVEDADES), donde se enumeran: amarillento, verdosa, verdosa, verde, verde, verdosa. El verde de su conocer. Y en el Capitulo XII (DE OTRAS INDUSTRIAS QUE CON EL CASTAÑO SE HICIERON), observamos: verde, naranja, y el nombrar "todos los colores". En medio queda el Capítulo XI, en el que el Maestro de Alfanhuí cuenta el sueño que una vez tuvo al comer de la cereza de la silla de cerezo. Se enumeran aquí: 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 habrá de suceder la noche. El Maestro "empieza" a morir 3 capítulos más atrás. 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 (su rito) hasta llegar al blanco del maestro (su máxima sabiduría), con el morado solemne de su muerte corporal. Una vez más, el Maestro ha sido un elemento benefactor para Alfanhuí. Alfanhuí ha podido seguir adelante gracias a la Muerte de su Maestro. A través del morado llega el amarillo (Alfanhuí) hasta alcanzar el verde. Este podría ser el resumen de la influencia del Maestro sobre Alfan-

huí. 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 sigue blanco y verde (Maestro y Alfanhuí), luego el azul (dos veces repetido): de nuevo la imaginación infantil olvida los lloros; más tarde : amarillenta (Alfanhuí); se tambalea un poco: blanco y negro; termina, al fín: azul, azul, azul, azul. Así no se 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. 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 "(pág. 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 más tarde que los hombres y

álamos, no son el mejor "ofrecimiento" a un dios que habrá de 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"(Cf. A. R. Luria. o.c.). El Maestro confiensa su último saber y el lugar al cual ha de dirigirse. "Alfanhuí, hijo mío, yo me voy al reino de lo blanco"(pág. 65). Alfanhuí llora por primera vez, ante la muerte de su Maestro. Lo blanco es la unión de todos los colores de todas las cosas. Sostengo que es el valor de lo cósmico, de lo universal, de la Naturaleza (53). 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 propio), 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 HERBORISTERIA DE DON DIEGO MARCOS). Ha partido del ojo, luego el oído, más tarde el tacto y al final el olfato. Aldanhuía, 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 el suyo y sus simbologías apareadas a sus contenidos, pero no nos es dado extendernos aquí. Toquemos, para terminar este capítulo (recuérdese que la ciudad de Madrid y la señorita Flora, sus colores, los hemos tratado anteriormente) los verdes que aparecen en el penúltimo episodio del libro.(DE LA NUEVA Y ULTIMA SABIDURIA QUE POR LOS OJOS SE LE ENTRABA A ALFANHUÍ). En la espléndida gama de verdes que Alfanhuí 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 (acumulación y sostenimiento de multitud de colores) a un saber analítico (disección meticulosa y profunda de uno sólo) de un solo color: el verde: su propio símbolo y razón. El hambre de saber, el mover urgente interior. Ahí, también, la gran diferencia (en las hambres) de Alfanhuí con nuestro Lazarillo de Tormes.

> "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 caballo, y el polvo de jade favorece la lonjevidad apetente y lo que Herá - clito llamaba el acoplamiento de lo invisible, más fuerte que el visible."
>
> Las eras imaginarias
>
> Lezama Lima.

CUENTOS DENTRO DEL CUENTO

Cuentos 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 desarrallan 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 utilizaciones, sobre todo, como es obvio recordar, en nuestra picaresca. No nos detendremos en este asunto por poco interesante, al menos en nuestro estudio. Su interés posible radicaría en la facilidad que le dá el narrador al lector al tener en sus manos un "resumen" de lo que luego habrá de leer (si quisiera). También es un buen "ardid" del escritor para agilizar su inspiración. Es decir, marcada una línea previa (el epígrafe, supuesto resumen de algo que se habrá de desarrollar) el escritor irá desplegando libremente aquella "matriz" que en un principio se propuso. Digamos que, siempre salvándonos de afirmaciones gratuitas, viene a ser una postura comodona de escribir, cuando no un buen ejercicio para la propia autoguía , o previa estructura. 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 sabe el estracto de lo que va a ocurrir. Se mueve al interés por medio de la comodidad. Pero estos son otros asuntos que no nos hemos planteado desarrollar. Los

episodios en los que está estructurada Industrias... son como pequeños cuentos de regular órbita cerrada. Algunos de los episodios muestran una configuración absolutamente cerrada y hasta casi independiente. Así el capítulo I de la Segunda Parte, que se hace llamar DONDE SE INCIA 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"(pág.79). Y termina el mismo capítulo: "... tristemente en Madrid en el tiempo en que había geranios en los balcones, puestos de pipas en la Moncloaa, rebaños de ovejas churras en los solares de la Guindalera"(p.82). Bástenos, por ahora,en nuestro estudio, signar este ejemplo y vayamos a los puntos a los que hemos llegado:

1) Los episodios de Industrias... 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 aunan, son elementos varios(*). 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, en 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 abunda en la idea de estracto hacia el relato corto: el tipo cuento con muy poca acción, poco personaje y muy pincelado entre impresionista y expresionista.

4) La estructura narrativa de los cuentos dentro del cuento total (Industrias y andanzas de Alfanhuí) viene a ser como un puzzle o mosaico cuyas piezas valen por sí mismas pero a condición de que no falte ninguna. El último "cuentito" será la última pieza que dará personalidad a todo el tapiz.

(*) Cf. José Ortega. Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en "Alfanhuí". C.H. Madrid. 1967. pág. 626..

EL ESPACIO

El espacio.-

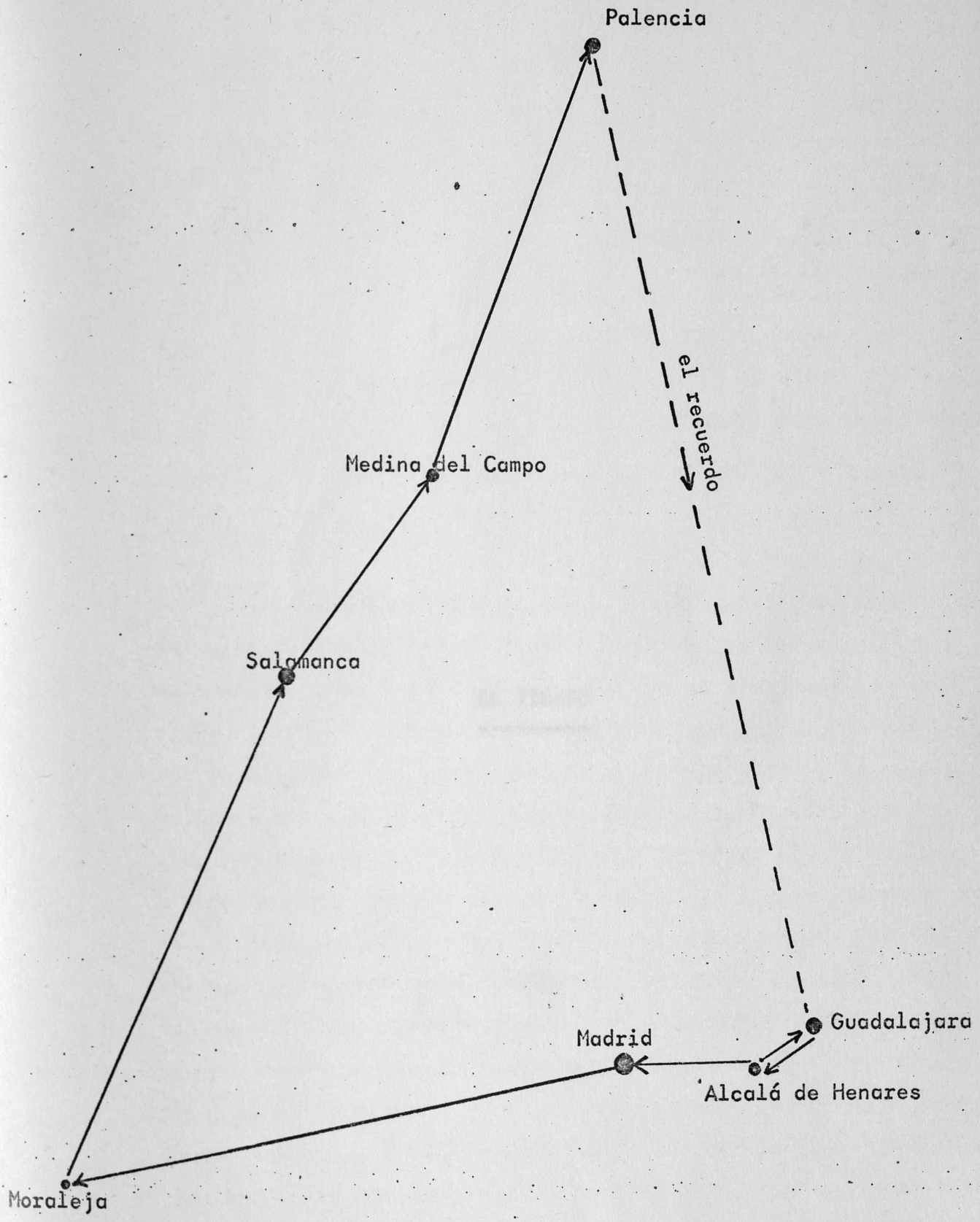
El espacio es real. La andadura de Alfanhuí es triangular: Alcalá de Henares, Guadalajara, de nuevo Alcalá de Henares, Sierra de Gredos, Moraleza, Salamanca, Medina del Campo y Palencia (vease figura adjunta). De Moraleja hacia el norte, Alfanhuí "rinde homenaje" al huérfano de Tormes. En Palencia, al final de la obra, en una isla que forma el río (la más grande de ellas), Alfanhuí verá volar en torno suyo, rodeándole la cintura, una bandada de alcaravanes. De nuevo su lloro y su soledad. El recuerdo del Maestro le viene con el gritar de los pájaros: "Alfanhuí, Al-fan-huí, Al-fan-huí". "Alfanhuí se acordó de su maestro. Tu tienes los ojos como los alcaravanes. Los alcaravanes repetían su nombre. Alfanhuí lloraba."(pág.162). En éste recordar se cierra el espacio y el tiempo. El espacio se cierra triangular al sólo recuerdo de su maestro en Guadalajara. Aquí hemos de recordar lo que decíamos sobre la cita de San Mateo y de 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 (observese al personaje encerrado en una isla continental), se cierra un ciclo del niño y se abre otro. Un tiempo se ha cumplido. Tiempo y espacio han cerrado sus andaduras. La obra se cierra geométricamente. El personaje asiste a "su propia muerte". La continuación es imposible. Su muerte no es física, sí espiritual. Su soledad es el testimonio del autor. Ambos, Alfanhuí 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 abre el arco iris, como augurando una nueva luz. La luz de la razón que le hace despe -

dirse 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. Se inicia otro.

Obra cerrada, obra abierta.-

. Respecto de las simbologías, como bien dice Baquero Goyanes (en su Estructuras de la novela actual) "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.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA * BIBLIOTECA *


Palencia
el recuerdo
Medina del Campo
Salamanca
Guadalajara
Madrid
Alcalá de Henares
Moraleja

EL TIEMPO

El tiempo.-

> "... a menos que admitamos la teoría de aquel joven poeta, autor de ciertos versos cuya dedicatoria es como sigue:
>
> A la prematura muerte de mi abuelita, a la edad de 90 años. "
>
> Manuel Gutierrez Nájera
>
> La novela del tranvía.

Hemos hablado de dos Alfanhuí. Y de dos Alfanhuí en diferentes planos temporales. Uno el mítico-ritual (el que sólo conoce espacios sagrados) referencial, 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 de los 4-5 años, al principio de la obra y termina sobre los 7-8 años. Ya de por sí la propia andadura, espacio, implica 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 (formas verbales) podemos ir viendo el transcurrir temporal. "Cuando despertó Alfanhuí era ya de noche"(pág.44). "En las noches que siguieron, Alfanhuí y su Maestro..." (pág.52). La casi unica fórmula temporal que se dá en manos del reloj es la siguiente: "La campana dió las diez de la noche"(pág.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 bellisimo recurso para decir del paso de un año a otro es :

"... y esperaron de nuevo el tiempo de las castañas"(pág.58). Las referencias al tiempo son muy ambiguas, pero son muchas. Y eso, cosa curiosa, puede dar lugar a una apreciación (en una acción lineal) más o menos concreta. Capítulo XVII de la Primera parte: "Cuando vino el tiempo de la siega"(pág.71). "Cuando vino el invierno"(pág.74. Capítulo XVIII de la Primera parte). "¡Malo viene este carnaval"(Pág.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"(pág.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..."(pág. 123. Capítulo III de la Tercera Parte). "...paró,de limosna, quince días"(pág.123). "Al cabo de los siete días..."(ág.125). Estos dós 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 más: "A la mañana siguiente Alfanhuí apretó la mano del gigante y se miraron de corazón. Alfanhuí se echó a andar..." (pág. 128). "Cuando vino el invierno, Alfanhuí..."(pág147. Capítulo VIII, de la Tercera Parte). "Y se pasó también aquel invierno en que Alfanhuí iba con sus bueyes al retamar"(pág.149). "En marzo y abril comenzó la abuela de nuevo con sus fiebres y sus tareas, y en mayo las botas..."(pág. 152. Tercera Parte). "Cuando el verano extiende su falda de oro..."(pág.153). "Eran los alcaravanes. Ahora volaban en torno de Alfanhuí..."(pág.161)

A través de estos indicios temporales, tam amplios, hemos podido constatar el transcurrir de las industrias y andanzas de Alfanhuí, y que su duración es de aproximadamente tres años. Al finalizar el libro, Alfanhuí, literario, se hallará por los 7-8 años

Pero intentemos fijar al niño Alfanhuí en un tiem-

po real concreto. "Silve las freía cantando un tango de Carlos Gardel. Siempre el mismo tango, que empezaba: Adios pájaro lindo..."(pág.100). No hemos podido indagar las fechas aproximadas en las que este tango estaba en boga en Madrid en los años treinta. Pero suponemos (es un dato que habría que asegurar) que pudo ser por el año de 1932-33. De todas formas este es un elemento a constatar. 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 éste punto. Las anteriores utilizaciones temporales son transparencias o sugerencias de lo temporal real, pero la que apunta al elemento real-tango-Carlos Gardel es muy comcreta. Las coincidencias con los años de su infancia (là del autor) son muchas — 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 propio, hacia el mismo autor. Este vínculo con lo real ("Adios 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. Aunque observamos también 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 hubo de resultar la personalidad de Carlos Gardel. ¿Qué niño de entonces no había de escuchar, en su casa, los discos del ídolo, mítico, Gardel? Aunque no es un dato definitivo, nos ayuda en mucho (como único exponente de la realidad dentro de la ficción literaria que se halla en Industrias y andanzas de Alfanhuí) para el asentamiento del libro en unas coordenadas de tiempo y espacio (referencial) concretas.

Lo testimonial.-

Planteemos el paralelismo entre Alfanhuí, hecho de fic-

ción y Sánchez Ferlosio (elemento real). Rafael Sánchez Ferlosio nace en el año de 1927. Cuando Carlos Gardel cantaba "Adios pá - jaro lindo", o al menos estaba la canción de moda (canción que canta "La Silve") en Madrid corren los años de 1932-33. Sanchez Ferlosio tiene, por entonces, unos 6 años. En 1935, Sánchez Ferlosio ya ha cumplido los 8 años. Veamos a Alfanhuí. Si la duración temporal de la realidad a la que apunta el tiempo literario de Industrias y andanzas de Alfanhuí hemos dicho que es de aproximadamente unos tres años, y el propio Alfanhuí comienza su andadera literaria sobre los 4-5 años y la termina sobre los 7-8 años, y el personaje es TESTIGO de que "la Silve" canta "Adios pájaro lindo" de Carlos Gardel, de la misma manera que lo es Sánchez Ferlosio (y su generación), podemos ver a ambos, ALFANHUI Y SANCHEZ 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 Sanchez Ferlosio. Estas coincidencias nos hacen abundar, aun más, en el planteamiento de lo testimonial autobiográfico de la pieza narrativa, al menos (como ya hemos dicho) en lo testimonial espiritual, almático.

CONCLUSIONES

1) 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, más concreto, más actual.

2) 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, baustismo, 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 existiera, el autor habría creado otra pieza narrativa y no esta. La confrontación de estos planos, respecto de sus tiempos, también da la respuesta, mensaje, del libro: la SOLEDAD de Alfanhuí.

3) 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 mara - villoso.

. El autor adopta una postura distanciada, cuando en realidad está 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-Alfanhuí, lo que lo coloca en una postura, si no autobiográfica, sí testimonial de lo almático. De su alma misma.

. El nombre de AL-FAN-HUI, creado desde la onomatopeya, funciona en la pieza narrativa. Tiene valor bisémico: "al niño huí"(al crecer), "al niño, ahora, huyo rememorando" , escribiendo este libro íntimo, testimoniador.

4) 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.

5) 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 estracto 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 "cuentito" será la última pieza que dará personalidad a to-

do el tapiz.

6) Los personajes funcionan como piezas necesarias para el rito del conocimiento. Sólo valen como apoyatura temática. Las "psicologías" de los personajes estan 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.

7) 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.

8) El tiempo está como entrevelado, sólo visto su discurrir a través de sugerencias temporales. Pero es un tiempo lineal. El tiempo concreto es capital para la compresión 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.

NOTAS

NOTAS

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

(2) Cf. Antón Ehrenzweig. El orden oculto del Arte. Ed. Labor. Barcelona. 1973.

(3) Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica. Edit. Tiempo Contemporáneo. Argentina. 1972. Pág. 183.

(4) Lewis Carroll. Alicia a través del espejo. Alianza editorial. Madrid. 1973.

(5) Cf. Roberto Miguel González de Zárate. El japonés y el arte. Revista de ideas estéticas. Número 104. Año 1968. Esta visión sincrética, en la que objeto y sujeto se aunan se nos antoja muy cercana a la concepción de la naturaleza que posee el hombre japonés. "Para el hombre occidental existe la posibilidad de un hombre FRENTE A LA NATURALEZA. Para el oriental tal posibilidad NO EXISTE; en otras palabras, el hombre es un ESTAR EN LA Naturaleza... El 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 japo

nés 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 a él mismo no como persona, sino como alguien dentro de la Naturaleza". Hemos traido aquí estas - citas, quizá algo largas - nos repugna copiar tiras tan extensas - ya que observamos una "extraña" coincidencia muy curiosa entre el sincretismo y tema de la mirada con la - concepción del arte japonés. Teniendo bastante que ver - con el asunto que nos ocupa, nos apena pensar en esas ciudades japonesas superpobladas y con una concepción de la - vida "tan bella". ¿Acabarán los niños japoneses como nuestro Alfanhuí: solo, abandonado en un mundo de estructuras estereotipadas, de moldes, donde la regla de lo abstracto sirva tanto para una botella como para un tonel?. Porque - ¡qué diferente es, también, el concepto de soledad para el hombre Occidental frente al Oriental!.
(Los subrayados son nuestros).

(6) Ob. cit. Pág. 338. Roberto Miguel González de Zárate.

(7) T. Todorov. O.c. Pág. 183.

(8) El -tú- (los temas del tú) tiene su base en el discurso. - Industrias... es un discurso hecho a modo de narrador omnisciente (con "supuesta mirada infantil", tema del yo, con - la que se rompen los límites entre el sentido propio y el sentido figurado) que realiza el autor así mismo. Pero el sí propio que "fue anteriormente". Aunque no es una pieza narrativa "tipicamente autobiográfica" (lo es en cuanto el autor tiende "a ver" lo mismo que ve el héroe -salvo en algunos casos-) su postura en el tema de la mirada, simulacro de mirada desde la edad adulta, le obligan a que narra

dor y autor sean uno mismo. Si el autor, aunque escudado, está cerca de Alfanhuí, el narrador también lo está. Más adelante veremos como algún significado del término ALFANHUI nos dá también apoyatura para justificar lo anterior, o abundar en ello.

(9) Cfr. Jean Piaget. La formación del símbolo en el niño. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 1961.

(10) Gastón Bachelard. El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica. México. 1958.

(11) Cfr. Vladimir Propp. Morfología del cuento. Edit. Fundamentos. Madrid. 1971.

(12) Vladimir Propp. Raices históricas del cuento. Edit. Fundamentos. Madrid. 1974. Pág. 525.

(13) Cfr. Rodolfo Gil. Observaciones en torno a los "ritos de entrada y salida" en la narración oral norteafricana occidental. Rev. Almenara, nº 3. Madrid. 1972.

(14) Aunque más adelante veremos que nos facilita indicios reales para su situación temporal.

(15) Carlo Collodi. Las aventuras de Pinocho. Alianza Editorial. Madrid. 1972.

(16) Ibidem. Pág. 34.

(17) El que hayamos traido a colación a Pinocho, no es sólo por deseos comparativos, sino por la creencia, casi segura, que la infancia generacional de Ferlosio fue la gran lectora de este cuento. Pero el pinocho de Salvador Bartolozzi Rubio. Más adelante veremos este aserto.

(18) V. Propp, en Raices 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 exclusivamente rituales, es decir, que en - los indios es aún desconocido el cuento en el sentido que nosotros le damos a la palabra". Aún son mitos religiosos.

(19) Rodolfo Gil, ob. c., pág. 6, nota 4: "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.

(20) Cfr. Las mil y una noches. Edit. Planeta. Barcelona. 1971. "Se cuenta que..." es la fórmula general para distanciar responsabilidades. "Me he enterado que...".

(21) Cfr. Oscar Tacca. Las voces de la novela. Edit. Gredos. Madrid. 1973.

(22) Oscar Tacca, ob. cit. págs. 24-25.

(23) Cfr. Oscar Tacca, ob. cita.

(24) Cfr. Santos Sanz Villanueva. El conductismo en la novela española reciente. Cuadernos Hispanoamericanos. Nos. - 263 y 264.

(25) Es una mirada caliente, hiperestésica, semántica.

(26) Marshall Mcluhan. La Galaxia Gutemberg, pág. 109. Aguilar. Madrid. 1969.

(27) Marshal Mcluhan. Ob. cit., pág. 109.

(28) Rodolfo Gil. Art. cit. nota 4, pág. 6.

(29) Lewis Carroll. Alicia a través del espejo. Alianza Editorial. Madrid. 1973., pág. 111.

(30) A.R. Luria. Pequeño libro de una gran memoria. Edit. Taller Ediciones J.B. Madrid. 1973. Pág. 91.

(31) Gaston Bachelard. L'eau et les rêves. Librairie José - Corti. Paris. 1947. Pág. 259 y s.

(32) A. Ehreenzweig. El orden oculto del arte. Pág. 160. Ed. Labor, S.A. Barcelona. 1973.

(33) Es fácil comprobarlo en algunas áreas rurales; por ejemplo:

- ¿Sabe firmar?
- Sí
- ¿Leer?
- No...

(34) Abbe Lázaro Spallanzani es el único personaje de la realidad que entra en la ficción de Alfanhuí. Biólogo italiano (1729-1799). Se le deben trabajos acerca de la - circulación de la sangre, la digestión, la generación y los animales microscópicos.

(35) J. Piaget. La formación del símbolo en el niño. Fondo de Cultura Económica. México. 1967. Pág. 389.

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

(37) G. Van der Leeuw. Fenomenología de la religión. Fondo de Cultura Económica. México. 1964. Págs. 369 y s. El segundo tiempo de Alfanhuí, el segundo plano, tiene un tiempo concreto.

(38) Ibidem., pág. 203 y s.

(39) 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 oir" su nombre. No ha sido creada (aunque se mueva y pueda ser vista) a través del nombre. Y, claro, al ser sorda inválida la necesidad de ser nominada. Su estancia en el espacio casa-taxidermista es un pasar, al igual que Alfanhuí, por la región de los muertos, con la diferencia de que la criada "aún no ha nacido", o 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: SILENCIOSA Y ABNEGADA. Los dos rasgos, que la individualizan, serán su nombre. Por otro lado lo acústico, ausente en la criada, no le es funcional y por tanto, de rechazo, la situa en un plano alejado de los conocimientos mentales que adornan a su sociedad narrativa. Cosa extraña, Sánchez Ferlosio la 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 (en este caso mudez de lo mítico, obligado para salvaguardarse, va apareado, como producto, de la sordera) pués ello abunda en el carácter sagrado de lo mítico. 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;" (pág. 30). Quizá se refiera el narrador a la gran capacidad que tienen los sordomudos para "leer" en el movimiento de los labios. No cabe duda que la supremacia de un sólo sentido relega al indivíduo a un estado de hipnosis.

(*) Aunque lo hemos hecho como apoyatura para la técnica y no como personaje en el contínuo narrativo. El gallo de veleta es un animal agradecido, un auxiliar (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 (y 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" (pág. 24); el niño le libera, y el gallo agradecido le enseña el arte de coger los colores de las nubes. El gallo funciona como auxiliar del héroe, porque posee poder, y como mediador entre los dos mundos.

(40) G. Van der Leuw. O.c., pág. 208.

(41) Rodolfo Gil, en artículo citado, pág. 6, al hablar de la narración oral sitúa las precauciones del narrador por miedo a la venganza o intromisión en sus vidas de lo nombrado. Lo nombrado invoca y puede acceder 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. Esta interpretación nos parece muy válida en cuanto la precaución parte del propio narrador y no obliga a nada al escuchador. De todas formas, por lo visto, las precauciones para el narrador, todas 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: escogida. De todas formas si quien narra es un anciano o anciana, 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, pués se suponía que hablaba por boca de lo divino, de lo más ancestral. Pero aquí había una actitud esquizoidea: lo narrado servía, al propio narrador, como elemento para ser escuchado. En nuestra sociedad cristiana, el sacerdote (al oficiar la misa) hace las veces de narrador y escuchador de lo divino.

(42) Para Propp " 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 siguue yendo de caza, como aquí abajo, con la única diferencia de que en el otro mundo su caza no será infructuosa" (Raices históricas del cuento. pág. 452).

(43) El árbol es el lugar donde los niños crecen. En Alfanhuí el niño baja a lo profundo del árbol, hasta sus raices (así bajó Alicia al pozo en Alicia en el país de las maravillas). Allí, en lo subterráneo hará muchas industrias.

El maestro hace un regalo a Alfanhuí: un lagarto: elemento sagrado; lagarto + pájaro (Alcaraván, relación con Alfanhuí) = serpiente. En este caso la donación (por parte del maestro) del lagarto de bronce se relaciona con la serpiente que el propio Alfanhuí "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 pais". Raices históricas... pág. 380). La serpiente, en este caso, está relacionada con los lugares en que la agricultura depende de los rios. Más adelante veremos su entronque con las viejecitas del pueblo de Moraleja. El maestro disecador regala a Alfanhuí un lagarto de bronce: El bronce = cobre + estaño. El estaño tiene un color parecido a la plata. El cobre = reino subterráneo. De nuevo el valor agrícola del lagarto. La plata = reino terráqueo. La agricultura está relacionada con ambas = terráqueo + subterráneo. El tercer reino, más lejano, el 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".

(44) "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 crainte des morts, París, 1934-35, t. II, p. 45 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 trasgos". Rodolfo Gil. Ob. c., pág. 7

(45) El narrador llama a la piedra "piedra de vetas". Y dice : "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", pág. 32.

Entresacamos:

a) El número siete es un número mágico.

b) Lo eterno le da valor de arcano.

c) La lechuza representa a la sapiencia, a la sabiduría.

La"piedra de vetas" es, pues, la piedra filosofal. "La pie

dra 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". (Cfr. Diccionario de ciencias ocultas) Edit. Caymí. Buenos Aires. 1970). Recordemos aquí al mendigo que cede la "piedra de vetas" al maestro (niño) de Alfanhuí.

(46) Tres son los personajes que marcan tiempos de narración:

1) I - Parte = MAESTRO
2) II - Parte = D. ZANA
3) III - Parte = ABUELA

(47) G. Van der Leeuw. Fenomenología de la religión. Pág. 193.

(48) Ibidem, pág. 189.

(49) De hecho el rito de iniciación se cierra con la obra. Dice Propp, en Raices... (págs. 74 y 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...".
Alfanhuí "nace, al final, a la luz" ("Las nubes se rajaron y por la brecha salió el sol") (pág. 162), y asiste al concierto de su nombre en el sonido de los alcaravanes. Su nombre, nuevo, al principio del rito y al final.

(50) Cfr. María del Pilar Palomo. El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: En torno a Sánchez Ferlosio. "Novela y novelistas". Reunión de Málaga. 1972. S.P. de la Diputación de Málaga. Bello y profundo trabajo que sólo nos hace disentir en la relación maestro-Alfanhuí: don Zana-Alfanhuí. Nosotros creemos que don Zana es el anti-héroe, -

no el maestro, según constatamos en la tipología del cuento maravilloso. 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, pués 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: profusión de colores; Alfanhuí, blanco, unión de todos ellos.

(51) Vladimir Propp. Raides históricas del cuento. Pág. 95 y ss.

(52) Diccionario Ciencias Ocultas. Edit. Caymi. B. Aires. 1970. Pág. 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".

(53) Cfr. José Ortega. Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en "Alfanhuí". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. Diciembre 1967. Pág. 630. No profundiza José Ortega en su muy corto artículo sobre el mundo de los colores. Apunta, pero no saca conclusiones. Más interesantes son los otros puntos a que se refiere en el artículo.

BIBLIOGRAFIA

ALLAN POE, Edgar. Hawthorne en Ensayos y críticas. Alianza Editorial. Madrid. 1973.

BACHELARD, Gastón. Psicoanálisis del fuego. Alianza Editorial. Madrid. 1966

" " . El aire y los sueños. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1958.

" " . L'eau et les Rêves. Essai sur limagination de la matière. Librairie José Cortí. Paris. 1956.

BAQUERO GOYANES, Mariano. Estructuras de la novela actual. Planeta. Barcelona. 1970.

BATTISTESSA, Angel J. Oir con los ojos. Departamento de Letras. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1969.

COLLODI, Carlo. Las aventuras de Pinocho. Alianza Editorial. Madrid. 1972.

CORTAZAR, Julio. La vuelta al dia en ochenta mundos. Siglo Veintiuno.de España Editores. 1970.

DICCIONARIO DE CIENCIAS OCULTAS. Editorial Caymi. Buenos Aires. 1970.

EHRENZWEIG, Anton. El orden oculto del arte. Editorial Labor. Barcelona. 1973.

FILER, Malva. Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. nº 242. pág.320.

GARCIA GUAL, Carlos. Los orígenes de la novela. Ediciones Istmo Colecc. Fundamentos 16. Madrid. 1972.

GARCIA VIÑO, M. La nueva novela europea. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1968.

GONZALEZ DE ZARATE, Roberto Miguel. El japonés y el arte. Revista de ideas estéticas. Madrid. nº104. 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 Edt. 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.

MARTI, José. La muñeca negra. "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 Ed. 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. pág.626. nº 216. Madrid. Diciembre de 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 de la Diputación de Málaga. 1973.

PEREZ GALLEGO, Cándido. Morfonovelistica. Editorial Fundamentos.

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

" " La formación del símbolo en el niño. Fondo de Cultura Económica. México. 1961.

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

PROPP, Vladimir. Las raices históricas del cuento. Editorial Fundamento. Madrid. 1974.

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

" " Morfología del cuento. Editorial Fundamentos. Madrid. 1971.

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

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

SABATO, Ernesto. Una teoria sobre la predicción del porvenir. "Las ciencias ocultas". Editorial Merlin. Argentina. 1967.

" " . ABADDON el exterminador. Editorial Suda - mericana. Buenos Aires. 1974.

" " . El escritor y sus fantasmas. Aguilar. Buenos Aires-México. 1963.

" " . Hombres y engranajes. Emecé Editores. Buenos Aires. 1970.

" " . Uno y el universo. Editorial Sudamericana. 1970.

SALVADOR, Gregorio. La novela entre el arte y el testimonio. Prosa novelesca actual. Universidad Inter - nacional Menéndez y Pelayo. 1968.

SANCHEZ FERLOSIO, Rafael. Prólogo a Las aventuras de pinocho de Carlo Collodi. Alianza Editorial. Madrid. 1972.

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

SANZA VILLANUEVA. El conductismo en la novela española reciente. Cuadernos Hispanoamericanos. pág.583. Madrid. nºs. 263-264.

TACCA, Óscar. 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 1 . Revista. Wilhelm Reich y la alquimia. Madrid. Marzo de 1971.

VERNET, Juan. Introducción a Las mil y una noches. Editorial Planeta. Barcelona. 1970.

I N D I C E

	Página
. Introducción	3
. Inclusión de Alfanhuí en los CUENTOS MARAVILLOSOS....	8
. Mirada infantil	12
. Unión de sujeto y objeto	19
. El horario de las muñecas	24
. Lo animado y lo inanimado	29
. La trasgresión del género de lo maravilloso	33
. La funcionalidad de "Erase una vez..."	38
. El contar y el escuchar	43
. El alfarero moldea formas: El maestro y el bautizo del niño (Alfanhuí).....	50
. De la extraña escritura del niño	59
. Los personajes	65
. Del nombre de AL-FAN-HUI	99
. "Descripción interna" de objetos y personajes	103
. Los colores	108
. Cuentos dentro del cuento	117
. El espacio	121
. El tiempo	125
. Conclusiones	130
. Notas	134
. Bibliografía	147

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA
6603060481