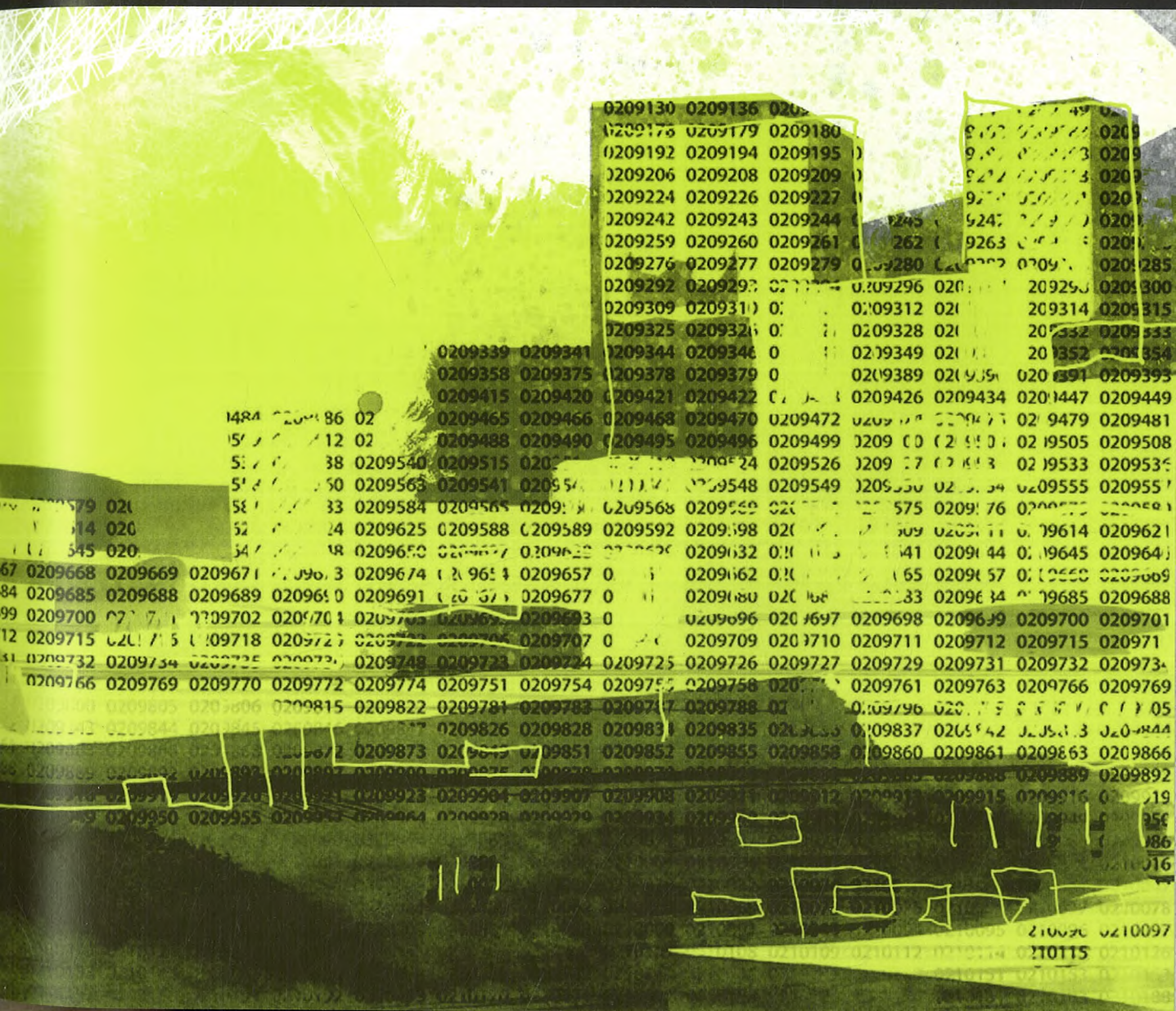
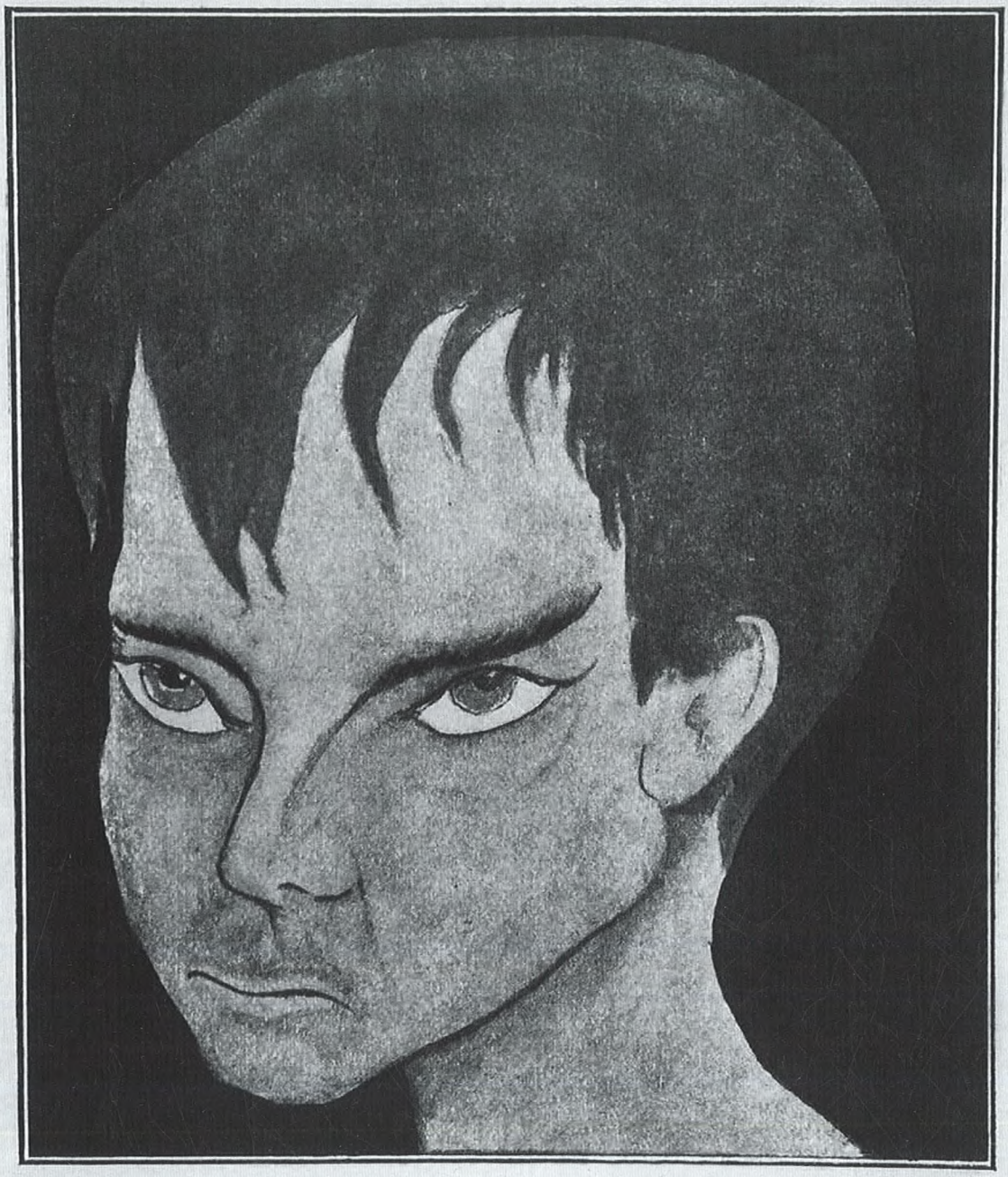
UNA NOVELA A CONTRACORRIENTE: INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUI

[Madrid, 13-XII-1950; colofón: 20-II-1951]

• Ricardo Senabre



RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO



INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUÍ

UNA NOVELA A CONTRACORRIENTE: INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUI

[Madrid, 13-XII-1950; colofón: 20-II-1951]

Así como *El Jarama* (1956) aparecerá aureolada por el premio Nadal, que por vez primera se había concedido por unanimidad, *Alfanhui* se publica sin eco alguno, en una edición privada con una cubierta dibujada por el propio autor. Esta circunstancia, que parece insignificante, es algo sobre lo que habrá que volver, porque, aun siendo un factor extraliterario, acaso pueda aclararnos algo acerca del sentido y la intención de la novela. Porque buena parte de la crítica más conspicua ha mostrado claramente su desconcierto ante *Alfanhui.* «Relato inclasificable», según las palabras de un conocido historiador de la novela contemporánea, *Alfanhui* ha resistido durante más de medio siglo las interpretaciones de los estudiosos sin acabar de entregarnos del todo su secreto. Intentemos, una vez más, descubrirlo. Para ello se hace necesario recordar, aunque sea esquemáticamente, el conjunto de peripecias que forman la novela.

La obra está dividida en tres partes de extensión desigual. La primera se localiza en Guadalajara; la segunda, en Madrid; la tercera, en el pueblo de Moraleja, al norte de la provincia de Cáceres. En cada una de ellas, el niño Alfanhui va conociendo durante sus andanzas a distintos personajes y pasando por diferentes experiencias e «industrias», es decir –de acuerdo con las acepciones clásicas del vocablo–, trabajos, mañas. La muerte de alguien o de algo constituye el cierre de cada parte.

Pero hay que recordar que desde el principio Alfanhui resulta ser un personaje fuera de lo común, que es expulsado de la escuela porque aprende en un alfabeto raro e incomprensible para todos:

> 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. Su madre

lo encerró en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel, y le dijo que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás. Pero el niño, cuando se veía solo, sacaba el tintero y se ponía a escribir en un extraño alfabeto, en un rasgón de camisa blanca que había encontrado colgando de un árbol.

He aquí un niño que, inconscientemente, desea preservar su propio mundo y se resiste a dejarse integrar en el de los mayores. Luego, un gallo de veleta enseña al niño –que de momento es todavía un niño sin nombre– cómo obtener el color rojo del poniente, porque «lo rojo de los ponientes era una sangre que se derramaba a esa hora por el horizonte, para madurar la fruta, y, en especial, las manzanas, los melocotones y las almendras». Ya tenemos la aparición de un animal familiar –el gallo–, que es además una *cosa* –puesto que se trata de una veleta– y que habla. Toda la serie de minúsculos sucesos fantásticos que constituyen las «andanzas» de Alfanhui acreditan una imaginación sin límites que integra lo maravilloso en lo cotidiano y transporta al lector a un mundo insólito y divertido en el que nada de lo que ocurre es previsible. El niño se escapa de casa y trabaja como aprendiz con un maestro disecador de Guadalajara, que decidirá llamarlo Alfanhui porque, según el taxidermista, éste es el grito de los alcaravanes, que tienen los ojos amarillos como el niño. El disecador tiene a su servicio una criada «que no tenía nombre porque era sordomuda» y que, además, «se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando» (I, iii). Alfanhui y su maestro llevan a cabo numerosos experimentos inverosímiles, hasta que los vecinos del lugar, creyendo brujo al taxidermista, le queman la casa. Alfanhui y el maestro consiguen escapar, pero el maestro muere poco después. Alfanhui, profundamente abatido, vaga por diversas tierras, hasta que un día su melancolía desaparece jugando con una liebre en un campo nevado. Así concluye la primera parte.

En la segunda, Alfanhui va a Madrid, donde conoce a don Zana, una marioneta que tiene «pelo de cordones color crema» y una «risa grande y escueta como una raja de sandía» (II, i). Una marioneta, sí, pero que, naturalmente, se comporta como un ser vivo sin dejar por ello de ser un juguete –elemento característico de la visión infantil–. Ambos viven en la pensión de doña Tere. Alfanhui explora una casa abandonada, contempla un incendio y la intervención de los bomberos. El día de Carnaval, Alfanhui golpea a don Zana hasta que lo rompe.

La tercera parte comienza con el viaje de Alfanhui a Moraleja, donde vive su abuela, curiosísimo personaje, que diez veces al año padece unas fiebres que

le duran veintiún días. Esto le permite incubar pollos entre los pliegues de la falda. Alfanhui trabaja como boyero, hasta que muere el buey más viejo, llamado Caronglo, en una escena literariamente prodigiosa, en la que los demás bueyes acompañan con sus mugidos la sombra de Caronglo que va poco a poco sumergiéndose en el río:

> Formaban un ordenado círculo en torno de ellos. «Pinzón» comenzó a mugir con voz baja y profunda. Luego todos los bueyes le contestaron. «Pinzón» volvió a mugir solo. A la tercera vez, 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. Alfanhui se apartó. La sombra de «Caronglo» echó a andar rodeada por todos los bueyes que seguían cantándole el funeral, monótono como una salmodia. Todos se encaminaron hacia el río y Alfanhui les seguía. Iban lentamente, al compás de los largos mugidos. «Pinzón» iba el primero, delante de la sombra, y los otros, a los lados y detrás. Al fin llegaron a la ribera y se detuvieron. Callaron un momento y reemprendieron el cántico en otro tono. Luego, «Pinzón» se hizo a un lado y la sombra de «Caronglo» avanzó hacia las aguas. Los bueyes se quedaron en la orilla mientras «Caronglo» se internaba en el río, lentamente. El agua le fue llegando por las rodillas, por el vientre, por el pecho. La sombra de «Caronglo» avanzaba y se hundía en el río. La corriente empezaba a llevarle. Los bueyes seguían su salmodia desde la orilla. Al fin fueron hundiéndose el cuello y el lomo de «Caronglo», luego la cabeza y, por último, las astas, cuyas puntas cubrieron las ondas. Los bueyes cantaron todavía un momento y dejaron sobre las aguas un largo y último mugido. Luego, pausadamente, volvieron grupas y subieron a Moraleja.

Alfanhui se marcha a Palencia y trabaja de mancebo en una herboristería (lo que constituye un más que probable recuerdo del *Nuevo Lazarillo*, de Cela). Siente, lejana, la llamada de su maestro, el disecador. Llega a la orilla de un río y lo cruza hasta un islote poblado de alcaravanes que lo rodean volando y pronunciando su nombre. Sale el sol y –son las últimas palabras de la novela– «Alfanhui vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores».

Un relato así no tiene precedentes en nuestra literatura. Acaso uno de los pocos modelos anteriores que podrían citarse –se ha hecho en alguna ocasión, y sin duda está presente en la memoria de Ferlosio– es el libro de James Barrie, *Peter Pan*, que, como suele ocurrir con frecuencia en la denominada

genéricamente «literatura infantil», es mucho más que una narración apta para lectores de corta edad. En esa historia del niño que nunca deja de serlo late el mito de la infancia como paraíso y el problema de la libertad humana. Dicho de otro modo: *Peter Pan* es una obra simbólica. Sólo una lectura superficial y miope, o una versión al estilo de Walt Disney, pueden reducir a la categoría de relato infantil lo que es una profunda y sostenida alegoría. El equivalente entre nosotros –no equiparable, sin embargo, por su contenido– es el *Alfanhui* de Sánchez Ferlosio. Podemos caer en la tentación de buscar en la historia un posible contenido simbólico –que, si existe, es en todo caso menos evidente que en *Peter Pan*–, pero lo que destaca por encima de todo es que posee una contextura fantástica, y se opone radicalmente a la estética narrativa vigente en esos años en España. La libertad inventiva del autor y su capacidad para tratar con naturalidad y sin estridencias lo maravilloso y lo mágico difieren por completo de lo que ofrece la novela «realista», un tanto monocorde, de los Agustí, Gironella, Zunzunegui, Pombo Angulo, Giménez Arnau y otros, incluidos los casos de Cela y Delibes hasta ese momento. Esto sitúa *Alfanhui* a contracorriente de los usos literarios vigentes, y bastaría tal virtud para conferirle un puesto especial en la literatura narrativa de la época. Pero más importante aún es la permanente adecuación del discurso al punto de vista infantil. La importancia de este rasgo exige un breve excurso.

¿Qué puede entenderse por literatura infantil, al menos en el ámbito del relato? No, desde luego, una historia de niños o con niños, sino en un discurso elaborado desde una óptica infantil, sin imposición alguna de la visión adulta. Un ejemplo: *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, parece un libro infantil –además de ser una magnífica novela–, y como tal aparece en muchas compilaciones. A lo largo de las primeras páginas, todo, en efecto –salvo el monólogo de tía Polly–, parece visto desde el ángulo del personaje que da título al relato. Pero no tarda en producirse la intromisión del narrador adulto, al final del capítulo II:

> Tom se decía que, después de todo, el mundo no era un páramo. Había descubierto, sin darse cuenta, uno de los principios fundamentales de la conducta humana, a saber: que para hacer que alguien, hombre o muchacho, anhele alguna cosa, sólo es necesario hacerla difícil de conseguir. Si hubiera sido un eximio y agudo filósofo, como el autor de este libro, hubiera comprendido entonces que el trabajo consiste en lo que estamos obligados a hacer, sea lo que sea, y que el juego consiste en aquello a lo que no se nos obliga.

La irrupción del narrador que comenta los hechos es la técnica aprendida en los novelistas ingleses del siglo XVIII, en el *Tom Jones* de Fielding, en el *Tristram Shandy* de Sterne –los cuales, a su vez, lo aprendieron de Cervantes–, y resulta contraproducente en una narración que el lector –no el autor– había tomado hasta ese momento como un relato infantil.

¿Cuáles son las características que podrían definir el punto de vista narrativo en la literatura infantil? Aun a riesgo de convertirme momentáneamente en discípulo predilecto de Perogrullo diré que, evidentemente, las que corresponden a la mentalidad propia de un niño. No soy experto en psicología infantil, pero hay rasgos obvios. El discurso infantil parece exigir en buena medida la indeterminación temporal y espacial: las acciones se sitúan en lugares imprecisos y de contornos geográficos borrosos. Por otra parte, hay que anotar la falta de fronteras entre lo real y lo irreal, de modo que un ser humano puede volar, por ejemplo, y un pájaro o un muñeco hablar, y todo ello con la más absoluta naturalidad, porque la distinción entre lo posible y lo imposible, como la percepción del tiempo, son hábitos adquiridos, no propios de la mente infantil, que ve el mundo y aprecia incluso el tamaño de las cosas de un modo que no coincide con el de la visión de un adulto. Y hay otros elementos reconocibles en esta mirada infantil (me refiero a la primera infancia): la extraordinaria importancia de la percepción sensorial, sobre todo en lo que se refiere a colores puros y a sabores básicos; la presencia de la casa, o de un elemento funcionalmente análogo, y de miembros de la familia –o sustitutos–, auténticos soportes afectivos, lo mismo que ocurre con los animales domésticos o los juguetes y objetos manejables del entorno cotidiano (sillas, muñecos, imitaciones reducidas de objetos grandes). Estos son los ingredientes básicos que configuran la modalización de la perspectiva, del punto de vista, en una narrativa que pueda considerarse con toda legitimidad infantil. Lo infantil no está en los personajes o en la historia, sino en la mirada que ve y transmite sus impresiones. Y sin esos supuestos no estoy seguro de que pueda hablarse con propiedad de literatura infantil. Si con este criterio acudimos a las historias de la literatura infantil nos veremos obligados a eliminar de ellas muchos títulos que son simplemente historias con niños. Pero es que la literatura infantil verdadera no abunda; es más bien una rareza, porque al escritor adulto le resulta difícil borrarse para convertirse durante la escritura en el niño que fue. En cuanto a la primera novela de Ferlosio, es indudable que establece una ruptura. Recordemos el lema que encabeza la obra, procedente del evangelio de san Mateo: «La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso». Podemos trasladar esto a los presumibles propósitos del novelista: si el ojo es capaz de ver

con limpieza las cosas, de verlas como son, el cuerpo será luminoso (de ahí que en la última línea de la novela se consigne que aparece sobre Alfanhui el arco iris). Sin embargo, los narradores de novelas con protagonista infantil no han podido casi nunca soslayar el punto de vista adulto, de modo que su «ojo» –su visión de la realidad– ha suplantado al auténtico «ojo» infantil, hasta cercenar lo que parece típico de la infancia: la fantasía, la ingenuidad, la falta de distinción entre lo real y lo imaginario. Frente a esa tradicional usurpación, *Alfanhui* se erige como una reconquista de la verdadera perspectiva infantil

Ahora bien: ninguna obra artística nace de la nada. ¿Qué precedentes, qué modelos, qué estímulos puede haber en la concepción de una obra tan singular como la de Ferlosio? Puesto que la novela se publicó en 1951, no han faltado los críticos que se han apresurado a señalar dos obras anteriores y cercanas con protagonista infantil: las *Nuevas andanzas y desventuras de Lázaro de Tormes* (1944), de Camilo José Cela, y *El camino* (1950), de Miguel Delibes. Es evidente que Ferlosio conocía ambas novelas, y que cualquiera de ellas podría haber constituido un estímulo. De Cela hay algún recuerdo diluido, como el pasaje en que Alfanhui trabaja en una herboristería. Pero lo que Cela ofrecía era un modelo libresco, con un esquema calcado sobre el del *Lazarillo de Tormes* clásico y sobre el *Lazarillo español* de Ciro Bayo. En rigor, la novela de Cela es más bien un desfile de tipos chocantes, esperpénticos y caricaturizados. La deformación grotesca ocupa el lugar de la fantasía. Al atenerse deliberadamente a precedentes «realistas», Cela reconocía de modo implícito su renuncia a la creación libre, que era, en cambio, lo que sí interesaba a Ferlosio.

En cuanto a *El camino*, se publica en 1950. No olvidemos que Ferlosio indica la fecha en que concluye el manuscrito de *Alfanhui*: 13 de diciembre de 1950. Se tiene la impresión de que Ferlosio ha operado por reacción al estímulo de la novela de Delibes: frente al escenario único de *El camino*, los diferentes lugares donde se desarrollan las andanzas de Alfanhui; frente a la minuciosa caracterización de los personajes en la obra de Delibes, con nombres y apodos que se repiten en cada aparición, una novela en la que ni siquiera conocemos el nombre del protagonista ni de los personajes más importantes –la madre, el maestro, la abuela–, pero sí, en cambio, el nombre de doce bueyes, el de una marioneta –don Zana– o el de una mujer que hay pintada en un muro como si estuviese asomada a una ventana, la señorita Flora. Parece, en efecto, una actitud de oposición ante una estética, ante una determinada concepción del arte narrativo y de lo que debe ser el mundo de la infancia transformado en materia novelesca. Hay, sin embargo, razones cronológicas para desechar la hipótesis de una reacción contra *El camino*. Aunque publi-

cada en 1951 –el colofón lleva fecha de 20 de febrero–, *Alfanhui* había terminado de escribirse en Madrid el 13 de diciembre de 1950, y los primeros ejemplares de *El camino* aparecieron a finales de 1950. Sólo un improbable conocimiento previo de la obra por parte de Ferlosio, o una redacción rapidísima de *Alfanhui* –que la cuidadísima contextura de la prosa desmiente– avalarían la idea de que la novela de Ferlosio es una respuesta a Delibes. Puesto que ambas condiciones parecen difícilmente aceptables como realidades, hay que abandonar la hipótesis del influjo o de cualquier tipo de relación entre las dos novelas.

Porque el punto de referencia es otro. En 1951 se publica, en efecto, *Alfanhui*, pero también otro libro narrativo con protagonista infantil: *La vida nueva de Pedrito de Andía*, de Rafael Sánchez Mazas, padre de Sánchez Ferlosio. Precisemos fechas: Ferlosio concluye la redacción de *Alfanhui*, como ya se ha indicado, en diciembre de 1950. *La vida nueva de Pedrito de Andía* está escrita, según consigna el propio autor, entre la primavera de 1949 y la primavera de 1950. Los lectores no pudieron conocerla hasta el año siguiente, impresa por la Editora Nacional. Pero, de hecho, el original, ya completo, existía desde la primavera de 1950. ¿Es descabellado pensar que el hijo del autor tuvo acceso al original del relato aún no impreso de su padre? ¿No es verosímil que Sánchez Mazas dejara leer la obra a aquel hijo de veintidós años, ya aficionado a la literatura y buen lector? Por otra parte, *La vida nueva de Pedrito de Andía* es la segunda novela de Sánchez Mazas, pero, en rigor, constituye una reelaboración ampliada de la primera, publicada en 1915 –a los veintiún años del autor, casi la misma edad de Ferlosio cuando éste concibe *Alfanhui*–, con el título *Pequeñas memorias de Tarín*. En conjunto, ambas obras constituyen el orbe novelesco de Sánchez Mazas, y Tarín es una versión juvenil de Pedrito de Andía. Se trata en los dos casos de las memorias de un niño en el tránsito a la adolescencia. Pero de un niño en nada parecido a Alfanhui. Pedrito es un niño de la alta burguesía vasca, que recibe una educación esmeradísima –hay que recordar que Alfanhui, por el contrario, es expulsado de la escuela– y cuya única obsesión es su amor por Isabel, a la cual vuelve a encontrar Pedrito un verano más alta que él y asediada por chicos mayores, lo que, en cierto modo, convierte *La vida nueva de Pedrito de Andía* en una novela de celos –infantiles, claro está– y en una reducción a la escala infantil de los problemas de la vida adulta. Dicho con toda crudeza, y sin que esto suponga valoración alguna, *Pedrito de Andía* puede ser leído como una novela «rosa» con personajes infantiles que se asoman a la pubertad. Muy probablemente, esta concepción del niño como «hombrecito» y despojado de su mundo propio debió de parecerle inaceptable a Sánchez Ferlosio, y se propuso escribir una novela en que la infancia no fuese una prefiguración de

la vida adulta, sino un estado con entidad suficiente por sí mismo, libre, en el que el niño es capaz de descubrir el mundo con sus propios ojos y modelar su personalidad sin necesidad de imitar la de los mayores.

Parece evidente que ésta fue la intención de Ferlosio, y que Tarín y Pedrito de Andía constituyeron para él dechados negativos del tratamiento novelesco de la infancia. Para apoyar esta sugerencia basta apoyar las obras del padre y del hijo y comprobar cómo numerosos pasajes de *Alfanhui* parecen servir de respuesta a otros similares de *Tarín* y de *Pedrito de Andía.* Pedrito es, en primer lugar, un personaje «histórico»: fechas, nombres de lugares por los que transita y tipos con los que convive o se comunica están minuciosamente detallados y descritos; el despliegue de parientes, amigos y antecedentes familiares, ya desde los primeros capítulos de la novela, alcanza una frondosidad notable, que todavía se enriquece más a lo largo del relato. Frente a todo este minucioso inventario de personas y circunstancias, Ferlosio delinea en *Alfanhui* un personaje ahistórico, no sometido a determinaciones temporales, sin identidad precisa, que deambula por lugares poco definidos. Pedrito habla con detenimiento de sus padres y de numerosos parientes; Alfanhui, sólo borrosamente de su madre y con más detalle de la pintoresca abuela que incuba huevos de ave en los pliegues de su falda. El aislamiento de Pedrito se resuelve en la escritura; de hecho, la novela es su propia narración. La escritura de Alfanhui, en cambio, es ininteligible. Y existen, además, multitud de pasajes análogos que apuntalan el desarrollo sutilmente paralelo de ambas novelas. La primitiva expedición nocturna de Tarín, o la escapatoria de Pedrito a la «puerta secreta» (cap. XVII) tienen su equivalencia en la expedición nocturna de Alfanhui en el capítulo II; si Pedrito coge con la mano una «culebra de agua» (cap. LXXI) durante una excursión campestre, Alfanhui captura una «culebra de plata» en el «jardín de la luna» (I,vi). Los registros de Pedrito de Andía en el desván (capítulos L y ss.), que ya aparecían en las *Pequeñas memorias de Tarín*, hallan su correspondencia en el pasaje del desván que se narra en *Alfanhui* (I, viii), de igual modo que los cajones de tía Clara, repletos de cachivaches y objetos incitantes, tienen su correlato en los arcones de la abuela de Alfanhui. A Tarín le gusta escuchar las historias que cuenta su tío Rafael, y Pedrito asimila con rapidez los relatos de su tío Lorenzo; de igual modo, el maestro taxidermista de *Alfanhui*, la dueña de la pensión y la abuela cuentan historias que también «a Alfanhui le gustaba escuchar» (II,vi). Los sueños de Pedrito (XXXVII-XXXIX) hallan una realización funcionalmente similar en las fantásticas visiones nocturnas de Alfanhui (I, vii). Hay paralelismos evidentes, pero merced a ellos se acentúan mejor las diferencias. Pedrito encuentra en el desván de su tía papeles y cartas que sugieren la existencia

de una remota relación sentimental de la tía con el pretendiente carlista al trono de España. La historia y la crónica familiar lo invaden todo en la novela de Sánchez Mazas. En cambio, y en una situación análoga, Alfanhui halla en el desván una vieja silla descompuesta de madera cuyas patas «habían echado raíces en la tierra aluvial de las tejas», hasta el punto de que «nacían de los dos remates del respaldo de la silla unas ramitas verdes con hojas y cerezas» (I, viii). No puede aducirse un ejemplo más rotundo para apoyar este contraste entre lo verosímil y lo maravilloso que representa el punto de partida de *Alfanhui*.

No es necesario ampliar el cotejo, que cada lector puede prolongar por sí mismo con la seguridad de obtener resultados fructíferos. Además de presentarse como ruptura frente a la literatura «realista» al uso y de reivindicar el lugar del punto de vista narrativo para constituir una auténtica literatura infantil, *Alfanhui* tiene su origen primero, su núcleo germinal, en algo que los psicólogos conocen muy bien: la rebelión contra el padre. Pero una rebelión apacible, sublimada en este caso por el viento purificador de la creación artística.