

Las animaciones del *Alfanhuí*

Diego Chozas Ruiz-Belloso

Casa de España de Río de Janeiro / Universidad de Zaragoza

Resumen: Las peculiaridades del *Alfanhuí*, la primera obra narrativa de Sánchez Ferlosio, revelan que los objetos vivos de la obra (como el gallo de veleta parlante, la marioneta llamada don Zana, o la pintura que envejece)

no pueden estudiarse separadamente de las animaciones retóricas: las tradicionales prosopopeyas. Ahora bien, Sánchez Ferlosio ha atravesado por distintas etapas en lo que se refiere al cultivo de las animaciones (sean éstas retóricas, objetivas o ambiguas) a lo largo de su obra narrativa: la primera se corresponde con la primera parte del *Alfanhuí*, la segunda va de la segunda parte de esta misma obra hasta *El Jarama*, y la última hace referencia a las narraciones más recientes, las que aparecieron tras el silencio narrativo de treinta años que siguió a *El Jarama*.

Por otro lado, para la gran mayoría de las animaciones del *Alfanhuí* no se puede pretender una simbología premeditada y transparente, sino que su interpretación exige recurrir a oscuras corrientes subterráneas universales que comunican todas las culturas y todos los tiempos. Sin embargo, sí que hay una animación que puede entenderse como símbolo consciente de algo: don Zana, el marioneta, y más concretamente su muerte a manos del niño. En este trabajo de investigación se plantea la hipótesis de que la muerte de la marioneta pudo ser un momento clave en la trayectoria narrativa de Sánchez Ferlosio.

Palabras clave: Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*, narrativa española contemporánea, personificación, prosopopeya, animación.

.Introducción

Muy de cuando en cuando, Rafael Sánchez Ferlosio ocupa fugazmente un lugar de protagonismo en las letras españolas. El primer momento de gran visibilidad de este autor se produjo a mediados de los años cincuenta, cuando en 1955 y 1956 obtuvo los premios Nadal y de la Crítica, respectivamente, con la novela *El Jarama*, considerada hasta hoy pieza clave de la narrativa de posguerra [1] y, por extensión, de la novelística española del siglo XX.

Según escribe Ferlosio en “La forja de un plumífero”, el deslumbramiento ante la *Teoría del lenguaje*, de Karl Bühler, “[...] y quizá algo de horror o repugnancia por el grotesco papel del literato que, tras el éxito de *El Jarama*, se cernía como un cuervo sobre [su cabeza, lo llevaron] a consagrarse a «altos (o bajos) estudios gramaticales» durante 15 años” [2], periodo de intensa actividad intelectual durante el que permaneció, no obstante, prácticamente a salvo de cualquier riesgo de notoriedad. Sólo en 1994 volvería a hablarse copiosamente sobre Sánchez Ferlosio en los medios con motivo de los importantes premios [3] que mereció *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, divulgación que descubrió al gran público (seguramente no tan grande) que en los años 70 y 80, además de haber publicado unas pocas obras de narrativa de diversa envergadura, entre las que cabía destacar *El escudo de Jotán* (1983) y *El testimonio de Yarfoz* (1986), Sánchez Ferlosio se había dedicado principalmente a la escritura de artículos y ensayos de notable exigencia.

Por fin, la concesión del Cervantes en 2004 (premio institucional no exento de polémica pero que se mantiene como el de mayor prestigio en lengua castellana) vino a confirmar ante la opinión pública que Sánchez Ferlosio no era apenas el autor enmudecido de *El Jarama*, sino que era el protagonista de una singular e interesante trayectoria intelectual iniciada en 1951 con la publicación de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (obra heterodoxa o exótica, bastante conocida pero poco comentada y menos leída) y que había derivado en una pertinaz producción ensayística.

Aunque la natural curiosidad generada por el Premio Cervantes entre el público y los estudiosos, con la consecuente demanda de información, ya justificaría de por sí la elaboración de trabajos críticos centrados en obras ferlosianas más desatendidas,

como lo es el propio *Alfanhuí* [4], tanto éste como los libros más recientes de Ferlosio merecen ser estudiados independientemente de su reconocimiento institucional, corroborando éste, más que justificando, la necesidad de más trabajos críticos sobre Sánchez Ferlosio, tanto de detalle como de conjunto.

Este trabajo sobre el motivo del objeto animado en el *Alfanhuí* fue iniciado en realidad antes del Cervantes de 2004, en parte como consecuencia de mis estudios sobre el género fantástico realizados durante el periodo de docencia en la Universidad de Zaragoza. En ese tiempo, don Leonardo Romero Tobar me desaconsejó trabajar sobre los escasos relatos fantásticos españoles del XIX que se conocían hasta la fecha, pues sin el ingente trabajo de vaciado de publicaciones periódicas y localización de relatos fantásticos que faltaba por hacer, toda conclusión obtenida sería lamentablemente provisional. Por otro lado, Romero Tobar me indicó una dirección que podría seguir: el *Alfanhuí*, una obra muy interesante que merecería mayor atención por parte de la crítica.

Supongo que la sorpresa es un efecto muy común entre los lectores que se acercan al *Alfanhuí* después de haber leído *El Jarama*. La sorpresa agradable. Tampoco el título completo de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, con su regusto de castellano clásico, ayuda a intuir el estilo tan cuidado como desconcertante que encierra el libro, una prosa tan refinada y poética como la modernista aliada a una fantasía tan libre y disparatada como la de las vanguardias o la de ciertas historias infantiles [5]. En definitiva, a pesar de la placentera experiencia que puede proporcionar *El Jarama*, con su desautomatización de la mirada mediante la morosa atención a lo mínimo, y a pesar de los repetidos comentarios del propio Ferlosio desacreditando su primer libro [6], creo que es fácil que el lector de hoy se ponga del lado de Juan Benet cuando declaraba en un prólogo a la obra que nos ocupa:

“[...] no tengo el menor escrúpulo en afirmar que mi gusto se empareja mucho mejor con *Alfanhuí* que con *El Jarama*; que la imperfección del primero me parece mucho más sugestiva que la perfección del segundo; que [...] toda la vena que informa el primero y que, para un mejor control de la narración, fue extirpada en el segundo, constituye para mí el mayor aliciente de un libro de ficción”. [7]

Por mi parte, además, la sorpresa se vio multiplicada al encontrar en la obra al gallo de veleta, que bajó de su lugar y picoteaba en las piedras con un sonido metálico, y a la inquietante, sumisa y un punto terrorífica criada del maestro disecador, toda rellena de paja, y al complejo y exhibicionista don Zana, una marioneta que un día despertó por la fuerza de su carácter. Mi extrañeza en este punto, que ya empezaba a rozar lo supersticioso, se debía a la fantástica coincidencia de que las figuras que aparentaban vida o la adquirían parecían perseguirme o salirme al paso una y otra vez desde que me adentrara en el estudio del género fantástico con “El hombre de arena”, de Hoffmann, y su fascinadora y también horripilante muñeca Olympia. El motivo narrativo que denominé “aparece un ser vivo a partir de materia inerte”, o motivo del objeto animado, se me iba mostrando de profundas raíces y de abundantes y muy dispares ramas.

Una segunda lectura del *Alfanhuí*, más atenta ahora sobre esta cuestión, me llevó a concluir, además, que la animación de objetos en esta obra era mucho más frecuente y más compleja de lo que había notado en la lectura previa. Aunque sólo fuera por su importancia cuantitativa, el motivo del objeto animado debería al menos figurar junto a los seis que Ricardo Gullón destacó como los más relevantes del *Alfanhuí* en un artículo clásico [8] y que eran, según él, enseñanzas, muerte, fuego, tesoros, luz y colores.

Por otro lado, la complejidad del asunto radicaba en la nebulosa frontera entre las que podríamos llamar “animaciones objetivas” y las “animaciones retóricas”, es decir, la dificultad de discernir muchas veces entre los elementos que de hecho, en el mundo de *Alfanhuí*, adquirirían vida (o alma, o movimiento), de los elementos que permanecían inanimados en ese mismo mundo pero se describían con características propias de los seres vivos mediante procedimientos retóricos como la comparación o la prosopopeya.

Esa frontera imprecisa era más bien una ausencia de frontera, pues ante la mirada transformadora del narrador (y del propio *Alfanhuí*, según Gullón [9]) todo sufría un incremento de vida, y resultaba imposible determinar cuándo esa animación era objetiva y cuándo subjetiva. Por lo demás, esta diferenciación no parecía tener ninguna importancia para el sentido de la obra, y un análisis de los objetos animados en el *Alfanhuí* no podría excluir los casos sobre los que recayera una sospecha de “mera” figura retórica. Es cierto que, en un buen número de ocasiones, sí que se podía reconocer una marca formal que identificaba sin lugar a dudas una figura retórica, una animación retórica: era el “como”. Pero, llegados a este punto, y tras una transición tan suave desde las animaciones objetivas hasta las más dudosas, la aparición de un “como” que por fin evidenciara la comparación no suponía ninguna ruptura brusca que forzara a desestimar estos últimos casos como completamente extraños a los anteriores. En definitiva, analizar el motivo del objeto animado debía tener en cuenta las animaciones objetivas, las retóricas, y esos casos tan frecuentes en los que, parafraseando a Risco, se advierte una “ambigüedad” [10].

En consonancia con lo dicho, la primera parte de este trabajo, con los apéndices correspondientes, se dedican a la descripción de ese complejo de “animaciones” que recorren el *Alfanhuí*, dejando que los hechos demuestren por sí solos, pero abrumadoramente, la importancia cuantitativa de este recurso en la obra. Se ha pretendido ser exhaustivo a la hora de enumerar los casos, pero es posible que no se haya conseguido, y que algún ejemplo haya sido pasado por alto. Una de las enumeraciones respeta el orden de aparición mientras que la otra ya implica una mínima interpretación al intentar una clasificación de los casos.

El Diccionario de la Real Academia Española define así “prosopopeya” en su primera acepción: “Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre”. Con lo que se entiende que la prosopopeya comprende las atribuciones de más vida y más espiritualidad, suponiendo una suma, un incremento, o incluso una ascensión. Lo que supone descenso o resta, mengua de vida o espiritualidad, ha quedado fuera de este concepto, y ha generado otros: animalización, cosificación. Estas dos figuras retóricas, según veremos, son muy poco frecuentes en el *Alfanhuí*, donde la ley general parece la ganancia de vida, pero he creído conveniente incluir los casos que he encontrado junto a los de las personificaciones, pues la evidencia de su complementariedad permite intuir un solo fenómeno más amplio.

A continuación llegará el momento de recopilar y establecer hipótesis que pretendan explicar, por un lado, la mayor o menor presencia de elementos animados en las diferentes partes del libro, y, por otro, analicen tanto individualmente (los casos más destacados), como en su conjunto, las animaciones objetivas y retóricas: su posible significado y función en el *Alfanhuí*, en la trayectoria narrativa de Ferlosio, e incluso (con la cautela imprescindible) en la literatura en general. Todas las interpretaciones procurarán evitar el dogmatismo, e incluso se ofrecerán hipótesis paralelas aunque puedan resultar incompatibles entre sí. Aunque, como digo, este estudio se aventurará a tantear terrenos inciertos, sí que se obtendrán, por otra parte, unas pocas conclusiones contrastables y, sobre todo, lo que considero fundamental, se facilitará a los estudiosos un pequeño corpus de “animaciones” que podrá contribuir a

futuras interpretaciones competentes sobre *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, sobre el conjunto de la narrativa de Ferlosio, o sobre la figura retórica conocida como personificación o prosopopeya.

En este sentido, diré que dicho corpus no se limita a *Industrias y andanzas de Alfanhuí*: sin querer adelantar las conclusiones obtenidas, debo mencionar aquí que, con la intención de conseguir más datos y realizar un contraste con otras obras de Ferlosio, lo cual parecía imprescindible, perseguí también los casos de elementos “vivificados” por *El Jarama*, *El testimonio de Yarfoz*, y los textos narrativos recopilados en *El geco*, algunos de ellos publicados en su día en fechas significativas para mi estudio: “Dientes, pólvora, febrero”, “Y el corazón caliente”, “El Escudo de Jotán”, “El reincidente”, “Plata y Onix”, “Cuatro colegas”, “El peso de la historia”, “Fragmento de una carta de Yndias”, y “Carta de provincias” [11].

Soy consciente, no obstante, de que limitar este estudio de los elementos animados a la obra narrativa (y no toda) de Ferlosio, en lugar de extenderlo también a la obra ensayística y a los artículos, apenas se puede justificar por la necesidad de delimitar el trabajo para hacerlo posible y abarcable, sin perder la necesaria cohesión interna. Serían necesarios otros estudios, más amplios, antes de poder extraer conclusiones generales sobre el conjunto de la obra de Sánchez Ferlosio en relación al asunto de los objetos animados [12].

Por último, y antes de dar paso al cuerpo del trabajo, debo advertir también del problema de las “personificaciones invisibles”: Mientras releía *El Jarama* afinando cada vez más la búsqueda de elementos animados, llegué a darme cuenta de que ciertas personificaciones me resultaban tan sutiles que las descubriría apenas por casualidad, y de esa manera fui consciente de que otras muchas me debían haber pasado completamente desapercibidas. Un pequeño análisis me desveló que estas personificaciones translucidas o transparentes lo eran porque estaban perfectamente asimiladas al idioma: habían sido lexicalizadas. Al no tratarse de creaciones de Sánchez Ferlosio, sino de una abstracta e intemporal comunidad de hablantes del español, no me preocupó la dificultad de su localización: Nada podrían decir de las obras de Ferlosio pues pertenecían al lenguaje común. Común a todos los autores y a todos los hablantes. Su estudio excedería los límites de mi trabajo, entrando en el terreno de la lingüística. No obstante, fui anotando también los casos de personificaciones lexicalizadas que fui capaz de distinguir, y aunque pronto decidí desestimar su análisis, resolví finalmente incluirlos en uno de los apéndices, por si algún investigador sí que los considera relevantes para un estudio literario de Ferlosio, o incluso por si algún lingüista quiere aprovecharlos para otro tipo de estudio.

Primera parte

1.1 - El peso del motivo

Comenzar aquí directamente comunicando que el *Alfanhuí* contiene exactamente 75 o 200 casos de prosopopeyas y figuras afines poco o nada contribuiría a hacerse una idea de la importancia de la personificación en la obra. Tampoco sería de gran utilidad intentar demostrar la densa presencia de esta figura haciendo la proporción entre el número de casos y el número de páginas (o incluso de palabras) de la obra: no sólo la falta de referente impediría juzgar si una cifra es elevada o escasa, sino que el propio número puede resultar engañoso, pues mientras hay personificaciones que se limitan a una pincelada apenas perceptible, hay otras que se extienden por toda una página o que incluso se desarrollan a lo largo de varios capítulos. Por otro lado,

pienso que también la falta de contexto restaría utilidad a un sencillo listado de todos los casos, que será más apropiado como apéndice. Sin duda, el método más efectivo de percibir la importancia cuantitativa de la personificación en el *Alfanhuí* sería una lectura de la obra atenta a esta cuestión. No obstante, como también pretendo hacerme comprensible para personas que no han leído el libro o que no lo han leído recientemente, opto por dar inicio a este trabajo con un “falso resumen” del *Alfanhuí*.

Lo “falso” no estriba en recoger hechos que no aparecen en el libro, sino en, conscientemente, no guardar las proporciones. Al modo de esos homúnculos que la medicina usa para mostrar gráficamente las áreas más sensibles de la piel, ampliándolas imposible y grotescamente en relación al resto del cuerpo, el resumen que viene a continuación va contando la historia del niño con mirada de pájaro destacando las prosopopeyas y las figuras afines, especialmente las “animaciones objetivas” (que son las que afectan al transcurso de la narración) hilvanando éstas una tras otra, y encogiendo lo máximo posible el resto de los pasajes. De esta manera, además de realizar una primera aproximación al argumento del *Alfanhuí* (lo que no deja de ser oportuno al inicio de un trabajo sobre esta obra), se podrá apreciar mejor el contexto narrativo de cada caso y se entenderá en su medida la importancia del motivo del objeto animado en el *Alfanhuí*, llamando la atención esta vez no tanto sobre el número como sobre el peso del conjunto. Por último, y por añadidura, confío en que la lectura de esta primera y parcial presentación de los casos no resultará tediosa, e invito desde ya a los interesados en una lista más detallada y sistemática a ir al Apéndice I, donde se recogen todas las prosopopeyas y figuras afines del *Alfanhuí* por orden de aparición.

Comienza la historia con un gallo de veleta que un día se baja del tejado y, sin motivo aparente, clavetea a unos lagartos en una pared, animalillos que, a pesar de muertos y resecos, pasarán bastante vergüenza de verse en esa situación, al menos hasta que, por las lluvias, pierdan por completo el color y se queden prácticamente transparentes. Un niño, que recoge en unos botes los hilillos de líquido que escurren de los lagartos para hacer experimentos, y que siente más simpatía por los lagartos que por el gallo, cierto día va a vengar a los reptiles: sube al tejado y arranca de allí al gallo aprovechándose de que, al no haber viento, éste no puede defenderse, y lo arroja después al fuego, donde lo funde a un pedazo de carbón.

En el capítulo siguiente, el gallo le promete al niño que si lo libera del carbón le enseñará muchas cosas que sabe, y de esta manera los dos hacen las paces, y el gallo se convierte en el primer maestro o pedagogo [13] del niño, contándole el secreto de que los ponientes están hechos de una sangre que sirve para que maduren las frutas. Van juntos hasta el horizonte, donde el niño consigue llenar varias ollas de cobre empapando unas sábanas en la neblina del poniente. Cuando al día siguiente lavan las sábanas en un río, una yegua preñada que bebe del agua se vuelve de cristal al pasarle todos sus colores al feto, que nace poco después, densísimo de colores, y se pone a mamar de las ubres transparentes de la madre.

Al término de esta aventura, el niño decide que quiere ser disecador, y va a aprender el oficio con un maestro taxidermista. El maestro se da cuenta de que el niño tiene ojos amarillos de pájaro, y por eso le pone de nombre Alfanhuí, que es como los alcaravanes se llaman los unos a los otros. En la casa de este hombre hay multitud de animales disecados, y muchos restos de animales, también. La sirvienta del maestro también está disecada, y rellena de paja, y tiene especial talento para echar leña al fuego mientras el maestro cuenta historias. En cierta ocasión entró un gato blanco en la casa y mordió un cuello de cisne con cabeza y todo, y parecía que ese pedazo de cisne quería defenderse, y le soltaba picotazos al gato, pero lo que pasaba era que el gato tensaba los tendones del cuello del cisne al morderlo. La criada retuvo al gato con un abrazo durante toda la noche, a pesar de que el gato la rasgó por

muchos sitios y tuvieron que curarla. No obstante, la criada tuvo otros problemas de salud y acabó muriendo.

El maestro sólo recupera la vitalidad cuando Alfanhuí muestra que él también sabe alimentar el fuego, y entonces el maestro se anima a contar su primera historia: la de cómo consiguió la prodigiosa piedra de vetas de manos de un mendigo que tenía la carne como de tierra y estaba cubierto de plantas.

Alfanhuí va explorando poco a poco todos los rincones de la casa del maestro, como el jardín de la luna, en el que vivía una culebra de plata que Alfanhuí consiguió cazar, o el desván, con la silla de madera de cerezo que echó raíces allí, y que mató a una mujer que antiguamente se sentaba en ella comunicándole una melancolía que la dejó como de cera, o el jardín del sol, con el castaño que, mediante unos prodigiosos experimentos, en lugar de castañas producirá plumas, ojos, y finalmente pájaros vegetales completos, o incluso como su propio cuarto, con los pájaros disecados de las esquinas de su cama que una noche, quién sabe si por efecto de la luz o del sueño, salieron de su lugar y se pusieron a bailar en círculos en el techo.

El asunto de los pájaros vegetales, parecidos a trapos multicolores de extraño e irregular vuelo, acabó asustando a la población vecina, que una noche vino en tropel a invadir y quemar la casa, derrumbándose ésta mientras Alfanhuí y el maestro huían por el campo. Tres días después, el maestro, que parecía pegarse cada vez más a los terrones, se tumbó para morir junto a una cama de liebre. Comienza entonces una etapa triste para Alfanhuí, en la que regresa a casa de su madre y una melancolía aplastante lo adormece todo. Sólo el aire frío de la nieve logrará despejar a Alfanhuí y devolverlo a la vida.

Comienza la segunda parte de esta historia hablando de don Zana, una marioneta de fuerte personalidad, un tanto fanfarrona incluso, bohemia, frívola, ruidosa, de voz desagradable, que acabará siendo el maestro de Alfanhuí en la capital, si bien nunca terminan de congeniar y acabarán enfrentándose de forma definitiva, reventando Alfanhuí a la marioneta contra una esquina, pero sufriendo como consecuencia de la pelea una extraña ceguera. No todo en Madrid es desagradable, no obstante: hay otro personaje medio vivo, la señorita Flora, que está pintada en una fachada, y espera y envejece, mirando hacia Toledo, soñando con los palacios de Aranjuez, y lamentando no haber sido pintada mejor para poder haber enamorado a cierto toledano. La señorita Flora se ve desde el cuarto de la pensión en la que Alfanhuí se hospeda: la pensión de doña Tere, un espacio que resulta simpático, a pesar de ser la misma pensión de don Zana.

Termina la segunda parte con Alfanhuí saliendo ciego de Madrid, guiándose con el tacto por las azoteas, y recuperando la visión sólo al llegar al campo. Anduvo un tiempo mendigo y huido por la montaña, recuperó fuerzas durante quince días en una caseta donde lo acogieron, y prosiguió su camino hacia Moraleja, donde vivía su abuela. Es esta una señora menuda, de cintura de almendro y que abulta menos que una escoba, por lo demás bastante práctica, con los pies en el suelo, que considera que eso de disecador es oficio de gente caprichosa, y le busca a su nieto trabajo como boyero, lo que no impide que tenga diez veces al año unas curiosas fiebres que le permiten incubar todo tipo de huevos en su regazo, y que tenga además una carcoma en la tibia, que hace un ruidillo por las noches.

Alfanhuí se hace enseguida al oficio de acompañar a los bueyes, con alegría, hasta que un día muere el buey más viejo y más querido, Caronglo, y aparece el resto de los bueyes para rodearlo, y al mugir uno de ellos, la sombra de Caronglo se levanta del cuerpo muerto, y entonces los otros bueyes la escoltan como en comitiva hasta el río, donde la sombra del buey muerto se adentra en el agua.

Con la llegada del buen tiempo, Alfanhuí decide volver al camino, regresar a Castilla. Pasa por Medina del Campo, que parece una señora con faldas sentada en la meseta, y sigue hacia el norte. Llega a Palencia y consigue empleo como chico para todo en una herboristería, donde aprovecha para aprender bastante sobre los nombres y las propiedades de las plantas, y sobre las gamas del verde, averiguando incluso que los dibujos y marcas de las hojas hablan sobre historias pasadas, reaccionando con lamentos o con impulsos de venganza a lo que presenciaron en su día. Sólo que Alfanhuí se enfrascó tan profundamente en estos estudios, que se sumió en el mutismo y a todos les parecía ausente y aislado de los otros hombres, y hasta la mirada se le puso como vegetal, como selvas en las que se perdía la luz. Cuando finalmente aprendió todo lo que tenía que aprender, alcanzando una nueva sabiduría, le desapareció lo verde de los ojos y se despidió de la herboristería, y de Palencia.

Termina la historia en un paisaje solitario, con Alfanhuí en una isla fluvial rodeado de alcaravanes que lo llaman por su nombre, bajo una fina lluvia, llorando a su añorado maestro, el disecador. Los pájaros se pierden a lo lejos llevándose el nombre del niño y salen el sol y el arco iris.

Creo que este “falso resumen” ilustra suficientemente la abrumadora concentración de objetos animados (objetivamente) de la primera parte del *Alfanhuí*, en la que el objeto que cobra vida es uno de los motivos narrativos predominantes, si no el fundamental. Asimismo, puede apreciarse que toda la segunda parte ha sido despachada en el resumen en unas pocas líneas, pero la constatación de que, de repente, los casos de objetos animados sean escasísimos, no oscurece el hecho de que el hilo argumental que vertebra esta parte de principio a fin sea la relación del niño con una peculiar marioneta. Por último, se comprueba que en la tercera parte también escasean los objetos vivos, reclusándose además a lo anecdótico, compensándose en cierta forma la falta de éstos con la relativa frecuencia de objetos animados retóricamente y de casos ambiguos [14].

En este sentido, tal vez las cifras sí puedan decirnos algo: de los 106 casos de animaciones objetivas, prosopopeyas y figuras afines del *Alfanhuí*, 52 se encuentran en la primera parte, 26 (53-78) en la segunda, y 28 (79-106) en la tercera. Aunque podía no haber ocurrido, pues este cómputo no sólo incluye las animaciones objetivas del “falso resumen”, el caso es que estos datos corroboran y complementan la impresión de que los objetos animados son mucho más abundantes en la primera parte, aunque sea por el hecho de que ésta concentra casi la mitad de todos los casos. Por otro lado, y aunque se trata de datos problemáticos [15], podemos aventurarnos a revelar provisionalmente que en la primera parte se dan 15 animaciones objetivas, 23 retóricas y 14 ambiguas; en la segunda parte, 7 objetivas, 12 retóricas y 7 ambiguas; y en la tercera parte, 9 objetivas, 12 retóricas y 7 ambiguas. Estos datos pueden variar mediante la discusión, pero no creo que lo hagan las conclusiones generales que se obtienen de ellos: que, tal y como apuntaba también el “falso resumen”, tanto el número como la proporción de animaciones objetivas es superior en la primera parte, por un lado, y que, por otro, en las tres partes hay presencia de los tres tipos de animaciones: objetivas, retóricas y ambiguas.

1.2 - Implicaciones en el género literario

El hecho de que un buen número de objetos adquieran vida en el *Alfanhuí* contrariando nuestra experiencia cotidiana, y que otra serie de elementos nos planteen además dudas sobre si están efectivamente o retóricamente animados, basta para situar la obra en el gran marco de la literatura no realista que Risco denominó “literatura de fantasía” [16]. De la misma forma, la existencia objetiva o sospechada de objetos animados es lo esencial que hace del *Alfanhuí* una rareza en la época de su publicación (1951) [17] y un ejemplar heterodoxo en la línea realista consagrada tradicionalmente por la historia de la literatura española: una obra escrita por un niño

en un alfabeto extraño que le llevaría a ser expulsado de la escuela. En el fuerte tronco de la literatura española que comenzaba con el *Poema de Mío Cid* y terminaba en Camilo José Cela, pasando por *La Celestina*, *El Lazarillo*, *El Quijote*, Galdós o Baroja, y que el propio Sánchez Ferlosio continuaría poco después aportando *El Jarama*, en este tronco central, digo, el *Alfanhuí* fue recibido como un fruto extraño y aislado, como una juguetona, vacilante y no muy seria obra de juventud de importancia meramente anecdótica, que no requería la atención masiva de los críticos [18].

Dentro de esta “literatura de fantasía”, o no realista, se han establecido numerosas subdivisiones según los críticos [19], pero ha prevalecido la distinción esencial entre literatura fantástica y literatura maravillosa como manera de señalar las notables diferencias entre obras como “El corazón delator”, de Poe, y el *Pinocho* de Collodi, por poner dos ejemplos representativos de ambas tendencias. La característica principal del género fantástico sería la irrupción de un elemento extraño, inexplicable, aberrante, decididamente sobrenatural, que hace trizas la vida cotidiana al transgredir las leyes del mundo, y que provoca horror y espanto entre los personajes y en el lector implícito. Lo maravilloso, por su parte, se sitúa en un mundo en el que todo es posible, en el que los prodigios son cotidianos y en ningún momento llegan a resquebrajar una realidad ilimitadamente flexible, lo que lleva a los habitantes de ese mundo a asumir con la misma normalidad, sin alarma, que salga el sol cada mañana o que los animales hablen.

En principio, desde luego, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* está más próximo a un cuento infantil que a una historia de terror, hasta el punto de que Antonio Risco, en *Literatura y fantasía* [20], analiza esta obra de Sánchez Ferlosio como modelo de literatura maravillosa en lengua castellana frente a las *Leyendas* de Bécquer, que ejemplificarían el género fantástico. En efecto, ya el título del primer capítulo de la primera parte (“De un gallo de veleta que cazó unos lagartos y lo que con ellos hizo un niño”) presenta la obra como un cuento maravilloso [21] de los que se dedican al público infantil. Inmediatamente, además, los prodigios y la magia se van acumulando, y en ningún momento el niño protagonista se espanta con lo que ve, encontrándolo todo natural.

Sin embargo, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* no logra encajar en el género de lo maravilloso con la suavidad que cabría esperar: es un hecho que, a medida que avanza la obra, van escaseando los elementos maravillosos, tornándose además confusos, dudosos, anecdóticos, mientras que la escritura cada vez se demora más en descripciones muy detallistas y de gran realismo. El primer problema, en fin, radica en que la primera parte es “más maravillosa” que la segunda y la tercera, lo que se corresponde perfectamente con el dato aportado antes de que justo en la primera parte hay un número notablemente superior de animaciones objetivas. Por otro lado, aunque Alfanhuí no se inmuta ante los prodigios que presencia, sí que hay otros personajes que se horrorizan (o podrían horrorizarse) ante lo que se describe en la historia: ya en el capítulo 2 se dice que Alfanhuí y el gallo hablaban escondidos, porque no querían que su madre supiese que un gallo podía hablar [22]; más adelante, se cuenta cómo una turbamulta atacó e incendió la casa del maestro disecador al grito de “¡Al brujo!” aterrorizados por los pájaros vegetales que habían visto volando extrañamente por la zona [23]; y en fin, también se cuenta que don Zana, el marioneta, al poco de despertar, asustaba a la gente que vivía en los áticos y las buhardillas bailando por los tejados [24].

Por último, la existencia de numerosos casos de animaciones ambiguas, que no terminan de decantarse ni hacia la figura retórica ni hacia el fenómeno sobrenatural, dejando al lector en la duda, es otro síntoma que apunta hacia el género fantástico. Justamente la ambigüedad, la vacilación o la duda irresoluble a la hora de interpretar un fenómeno como natural o sobrenatural, es la característica clave que permite

identificar una obra como perteneciente al género de lo “fantástico puro”, según el influyente estudio de Tzvetan Todorov titulado *Introducción a la literatura fantástica* [25], si bien Todorov se refería a vacilar en la interpretación de un solo fenómeno, y la duda radicaría entre considerar un fenómeno como dentro o fuera del orden natural, y no como dentro o fuera de la retórica.

En definitiva, podría decirse que *Industrias y andanzas de Alfanhuí* se incluye en la literatura maravillosa pero con presencia de abundantes “impurezas” propias de lo fantástico, sólo que esta afirmación podría tomarse como peyorativa, de manera que lo mejor será decir que esta narración de Sánchez Ferlosio es una obra libérrima que, al reunir y compatibilizar elementos maravillosos, fantásticos y realistas, no se deja encerrar fácilmente en los géneros o subgéneros determinados por los teóricos [26].

De todas maneras, y puesto que una aplastante mayoría de los prodigios descritos en el *Alfanhuí* (los “reales” y los sospechados) consisten en una ganancia de vida, en una animación, puede concluirse que la poderosa tendencia a la animación observada en la obra es justamente lo que determina su género literario al aproximarlos inequívocamente a las obras maravillosas y fantásticas o, dicho de otra manera, una de las implicaciones (tal vez sólo útiles para los estudiosos) de la abundancia de animaciones objetivas o ambiguas en el *Alfanhuí* es la adscripción *a posteriori* de la obra al no muy prestigioso grupo de la “literatura de fantasía”.

1.3 - Afinando la clasificación

Va llegando el momento de definir con mayor nitidez y rigor el objeto de estudio, que hasta el momento sólo ha sido presentado de manera relativamente vaga:

Decíamos que una comprensión lo más completa posible de un elemento narrativo muy característico del *Alfanhuí*, el motivo del objeto animado, exige detenerse en un conjunto de recursos estilísticos contiguos a dicho motivo por indicar una suma o una resta de vida o espiritualidad: prosopopeyas, animalizaciones y cosificaciones, sin olvidar que las animalizaciones y cosificaciones también pueden ir más allá del lenguaje indicando una realidad o una transformación objetiva. Además, también resulta inevitable incluir en el estudio los numerosos casos intermedios o ambiguos, que son aquellos que podrían considerarse figuras literarias pero que también podrían indicar que un elemento del mundo de Alfanhuí ha sufrido una ganancia o una merma efectiva de vida. Es el conjunto de todos estos casos, variados pero contiguos, lo que se ha procurado recoger en el apéndice I, respetando su orden de aparición en la obra.

Los 106 casos pueden ser sometidos a una primera clasificación, repartiéndolos en tres grupos:

- Los que describen realidades objetivas del mundo de Alfanhuí (por ejemplo, el caso 53 del apéndice I, que es el que corresponde a la marioneta llamada don Zana; o el caso 97, que hace referencia al “funeral” del buey Caronglo, cuando la sombra del animal muerto se levanta y se dirige hacia el río rodeada de sus compañeros).
- Las figuras retóricas (como pueden ser los casos 4 y 100 del apéndice I, que son el del fuego que al apagarlo con un cubo de agua resopla “como un gato”, y el de la luna del verano “que anda de lado, como una lechuga por un hilo”).
- Los casos indefinidos (por ejemplo, el caso número 14 del apéndice I: la piedra de vetas que bebía siete tinajas de aceite y después “ya no quería más”;

o el caso 55, cuando el narrador, hablando de Madrid, dice que la ciudad “yacía y respiraba” y “sonreía dulcemente”) [27] .

En este sentido se acuñaron las expresiones “animación objetiva”, “animación retórica”, y “animación ambigua”, con la intención de dotar de unidad al conjunto mediante el uso de la palabra “animación”, objetivo que sólo se logra si, a falta de un término aún más amplio, y en aras de la simplicidad, se realiza la concesión de admitir en el concepto de “animación” a su contrario, es decir, a la pérdida de vida o de alma. Digamos, pues, que las animaciones, además de objetivas, retóricas o ambiguas, pueden ser también positivas o negativas.

Partiendo de esto, ya puede afirmarse que *Industrias y andanzas de Alfanhuí* contiene animaciones objetivas, retóricas y ambiguas, sólo que facilitar un número exacto para cada tipo ya supone dar un paso en el terreno de la interpretación y de la subjetividad. Por eso mismo, debe tomarse con la suficiente cautela y provisionalidad la información de que en el *Alfanhuí* hay 31 animaciones objetivas, 47 animaciones retóricas y 28 animaciones ambiguas. Sin duda, no obstante, el grupo de las animaciones retóricas es el más numeroso, pero la suma de las animaciones objetivas y las ambiguas (los grupos que determinan que el *Alfanhuí* pertenezca a la “literatura de fantasía”) es superior a la totalidad de las animaciones retóricas. Por otro lado, y según veíamos antes, sí que se puede afirmar que existen casos de los tres tipos de animaciones en las tres partes de la obra, así como que el número de animaciones objetivas es especialmente alto en la primera parte. En realidad, la primera parte es la que contiene mayor número de animaciones en general.

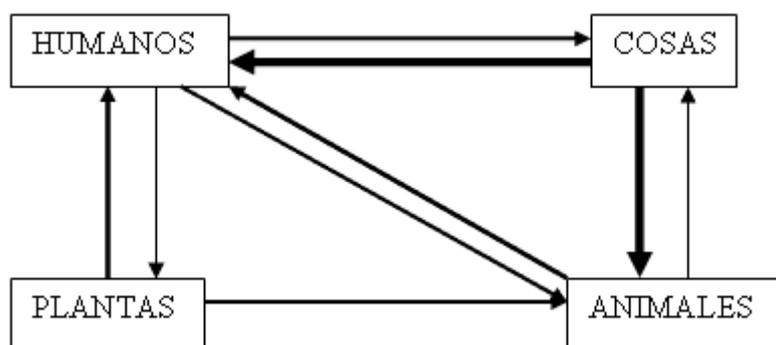
Véase la siguiente tabla:

	OBJETIVAS	RETÓRICAS	AMBIGUAS	TOTALES
PARTE 1	15	23	14	52
PARTE 2	7	12	7	26
PARTE 3	9	12	7	28
TOTALES	31	47	28	106

En relación a la otra coordenada, la de las animaciones positivas y negativas (ganancia o pérdida de vida), los datos son bastante más fiables y muy elocuentes: del total de 106 animaciones del *Alfanhuí*, 78 son positivas frente a 28 que son negativas. Es decir, en el *Alfanhuí* hay una decisiva tendencia a la ganancia de vida. También creo interesante reseñar que un número significativo de las animaciones negativas están vinculadas a la melancolía: como la mujer del ebanista que se volvió como de cera (caso 28), o el maestro disecador, a quien el “mal de interiores” lo había dejado como un “San Jerónimo de sillería” (caso 29) y que además, tras la triste pérdida de su casa, parece “pegarse cada vez más a los terrones” (caso 40), o como el propio Alfanhuí en su etapa en la herboristería, un tiempo de mutismo e interiorización en el que se le puso una mirada “ausente y vegetal” (caso 101).

En cuanto a las animaciones positivas, pueden ser de tres tipos, dependiendo de lo que reciba el plus de vida o alma: un objeto (o elemento inanimado), una planta o un animal.

En la siguiente figura se intenta mostrar de manera gráfica las diferentes tendencias que presentan las animaciones en el *Alfanhuí*:



El grosor de las líneas quiere guardar proporción con la frecuencia de animaciones de una tendencia determinada: los casos más numerosos son los de animaciones de cosas, seguidos por los de plantas animadas y, a cierta distancia, por los animales humanizados. No sólo la tendencia más poderosa es la ganancia de vida, siendo el camino contrario escasamente transitado, sino que, de todas las combinaciones posibles, no deja de ser significativo que no se encuentren casos de animales asimilados a plantas ni de plantas que tienden a cosa: los últimos tramos del camino de vuelta hacia lo inerte están cortados.

En el apéndice II se han clasificado todas las animaciones del libro según el elemento que recibe la carga extra de vida, pero antes de concluir esta primera parte expositiva y dar paso a las interpretaciones de los datos, me parece conveniente detallar un poco más, aquí mismo, cada una de las tendencias aportando ejemplos [28]:

1.3.1 - Animación de objetos

Este es el tipo de animación predominante en la obra, como decíamos, sumando 56 casos del total de 78 animaciones positivas. Añado ahora, no obstante, que existe algo así como una ley interna en el *Alfanhuí* según la cual todos los objetos que representan seres vivos adquieren vida de hecho: ejemplos pueden ser los ya conocidos del gallo de veleta (caso nº 1), de la criada disecada (nº 11), de la sombra de Caronglo (nº 97), o de los pájaros disecados (nº 20). Entre todos los objetos que aparecen en la obra, aquellos que representan seres vivos son animados objetivamente en la historia, siempre, aunque se explique la animación con razones pseudocientíficas, como el cuello cortado de cisne que le suelta picotazos al gato (nº 12), o como fruto de una visión de duermevela, que es el caso de la danza de los pájaros disecados [29]. No hay animaciones retóricas ni casos ambiguos en ninguno de estos casos.

Son once los objetos que representan seres vivos y que adquieren vida en la historia, convirtiéndose algunos de ellos en importantes personajes, especialmente el gallo de veleta, la criada disecada y don Zana, el marioneta. Mucho más abundantes son todos los demás elementos inanimados que adquieren vida, objetiva o retóricamente, y que van desde montañas (nº 80), nubes (nº 71, 84) o ciudades (nº 75, 78, 99) hasta un tren (nº 41), la polea de un pozo (nº 26) o la arena de un reloj (nº 44). Se les atribuye acciones propias de los seres vivos, como respirar (nº 41, 50, 55),

dormir (nº 42, 44, 49) o mirar (nº 78, 90, 91), y también emociones o sensaciones (nº 57, 65, 75, 77, 78). Asimismo, es posible que los elementos inanimados presenten algún parecido físico con los seres humanos o con los animales (nº 48, 66, 76, 80, 100).

1.3.2 - Plantas animadas

Entre las animaciones positivas, el segundo grupo más importante es el de las plantas animadas, con sus quince casos. Entre éstos, también encontramos uno que es fruto de una visión (las plantas que crecen a ojos vistas en el caso 21), y algunos que son explicados con argumentos pseudocientíficos, como la producción de ojos y huevos del castaño (nº 33 y 34). Por lo demás, las raíces del árbol se comparan a cabellos, venas y ubres (nº 27,30 y 32), se recurre a la clásica imagen del abrazo de la enredadera (nº 72) pero también se crean conceptos muy novedosos, como la memoria de las hojas (nº 103) [30] o, sobre todo, aquello del olor a “violetas animales” (nº 5).

1.3.3 - Animales personificados

Por último, hay también unas pocas animaciones positivas de animales (7) que se aproximan a los seres humanos sobre todo en su forma de comportarse: ríen (nº 60), hablan (nº 79 y 106), u organizan un cortejo fúnebre (nº 98). También se adivina algo de humano en los gestos y las facciones de otros (nº 59, 61).

1.3.4 - El camino contrario: animaciones negativas

Como decía antes, en el *Alfanhuí* sólo los seres humanos y los animales tienden a lo inerte, y en medida mucho menor a la tendencia general a la ganancia de vida y a la humanización. Los seres humanos se aproximan a animales como aves (nº 10, 87), peces (nº 16), hormigas (nº 69) o corderos (nº 85), a plantas (nº 101), o a cosas inanimadas (nº 38, 39, 40). Merecen mención aparte los casos de personas que se confunden con objetos de madera, tanto por la importancia de los personajes afectados, que son el maestro taxidermista (nº 29) y la abuela (nº 88, 92, 93), como por el hecho de que la madera participa de la naturaleza de los objetos y de las plantas.

Los animales se asemejan principalmente a realidades inanimadas, con la única excepción del extraño caso que parece comparar los ojos de los cangrejos con árboles (nº 96). Ejemplos pueden ser la araña como un queso (nº 31), la cabra que parece estampada (nº 68), o el buey como una caverna (nº 94). El singular caso de la serpiente de plata también resulta difícil de clasificar: ¿cuál es el “término real” en este caso: un objeto de plata, que adquiere vida, o una serpiente común que de tanto que parece de plata llega a serlo? Me inclino por esta segunda opción, vista la tendencia a la “materialización de la metáfora” [31] que se da en la primera parte.

Por último, habrían de incluirse aquí los casos extremadamente singulares de los elementos a los que se les resta vida retóricamente después de haberlos animado objetivamente: está el árbol que da huevos, pero lo que hay dentro de los huevos parecen pañuelos arrugados (nº 35), que son los pájaros vegetales, que consiguen volar, aunque recuerdan a un puñado de hojas (nº 37); y está doña Flora, la pintura que sueña, espera y envejece, a la que se compara con una rosa deshojada (nº 64).

Segunda parte

2.1 - En don Zana está la clave

La primera parte de este trabajo de investigación quería ser el de las simples constataciones, si bien es innegable que para establecer los criterios de clasificación, e incluso para clasificar determinados casos teniendo en cuenta esos mismo criterios, la subjetividad no pudo ser dejada completamente de lado. De todas maneras, lo observado ha permitido extraer ya algunas conclusiones parciales fiables: que el motivo del objeto animado tiene un peso notable en la narración del *Alfanhuí*, y que la presencia de animaciones en general (objetivas, retóricas y ambiguas, tanto positivas como negativas) es sensiblemente más fuerte en la primera parte que en el resto de la obra.

Lo dicho corrobora, por lo demás, impresiones generales sobre el estilo de la obra ya enunciadas por la crítica. Antonio Risco, por ejemplo, escribió lo siguiente:

[...] ello hace que [en la segunda parte], por momentos, quepa pensar que ese sujeto de la enunciación sea un nuevo narrador. ¡Es que su perspectiva como su talante como su estilo han cambiado tanto! [...] ahora incluso decaen los elementos fantásticos. Los ámbitos representados se parecen más y más a los del mundo normal del lector [32].

Por lo tanto, la caída abrupta de las animaciones que se advierte en la segunda parte del *Alfanhuí* es un indicio concreto del giro en el estilo que se percibe con una lectura atenta. Un giro en el estilo que acompaña la progresiva aproximación al realismo, a un realismo poético.

El texto no permite determinar hasta qué punto ese cambio es más o menos consciente, más o menos automático. Pudo, por qué no, deberse al puro capricho, a cansarse del juguete y probar un nuevo camino, más depurado de fantasía. Tal vez también pesó en alguna medida (o abrumadoramente) el prestigio de la narración realista de su tiempo. El caso es que, consciente o inconscientemente, esta historia escrita desde el penúltimo instante de la infancia, como dijera Juan Benet [33], va abandonando progresivamente la fantasía propia del niño por la visión más realista de la madurez, dejando huellas evidentes en el estilo, como la disminución del número y del peso narrativo de las animaciones. Ese estilo vacilante, “revoloteante” [34], sin consistencia, como en busca de sí mismo, también se asemeja a la voz poco templada de los adolescentes, y a la voz en formación de un escritor, de manera que la propia escritura podría considerarse experiencia, aprendizaje, crecimiento y proceso de búsqueda del conocimiento y de la identidad. ¿Era el autor consciente de todo esto? Tal vez la clave se encuentre en el personaje conocido como don Zana, el marioneta.

Se trata posiblemente del objeto vivo más importante del libro, disputándole a *Alfanhuí* el protagonismo de la segunda parte. Es más, podría decirse que ésta segunda es “la parte de don Zana”, pues se abre con su aparición y sólo se cierra justo después de su muerte y de la desaparición de su influjo negativo (ceguera).

La descripción con la que comienza la segunda parte mantiene durante un tiempo la ambigüedad: el título del primer capítulo dice “Donde se inicia al lector en *la persona* de don Zana” (la cursiva es mía), y en la primera frase se entrecomilla “El Marioneta” como si se tratara de un apodo, aunque inmediatamente después se añade que tenía el pelo “de cordones color crema”, lo que hace sospechar que estamos de hecho ante una marioneta. Crece la confusión, no obstante, al decirse “Era don Zana *un hombre* guapito y risueño”, si bien aquello de que “Vestía camisa blanca”, etc., da la impresión de que siempre vestía así, renovando la tesis de la marioneta viva. La

Mariano López López, por su parte, le da a la destrucción de la marioneta un sentido muy particular, y discutible: Alfanhuí es ante todo un libertador, que pone en libertad a los objetos “descosificándolos”, libera a los esclavos enmascarados de don Zana, y “destruye la función artificial y engañosa que se le había encomendado al objeto por cobardía, y lo devuelve a la libertad inicial, no como marioneta, sino como madera y trapos sin cometido o sentido definido” [38], ya que la visión de los ciudadanos está tan viciada que no consiguen ver (o no se atreven a ver) que don Zana es tan sólo una cosa.

Por último, Manuel Sacristán Luzón, también va más allá de la ciudad en su interpretación de la simbología de don Zana cuando dice:

Ese algo es la vida falsa de las mentiras ciudadanas rutinarias, las cuales no son “mentiras verdaderas” (como dice el autor en la dedicatoria de su libro), sino mentiras que podríamos llamar “mentiras mentirosas”. Ese algo no es naturaleza, ni es tampoco un mundo nuevo conscientemente construido, como el del arte. Ese mundo es don Zana, el muñeco de madera [...] [39]

Sacristán Luzón, desde la “libertad de lectura”, y sin pretender arrogarse la verdad, sugiere que “la razón del *Alfanhuí*, su segmento áureo, con el cual se pueden medir todas sus otras dimensiones” [40] es el tema del arte como vía de conocimiento, y concluye que el arte no puede conducir a la esencia de la realidad, según su interpretación del episodio de los pájaros disecados, pero sí puede ser una forma válida de conocimiento al menos de la naturaleza humana, como reflejo de la misma, y de esta forma el arte encuentra una justificación.

Me interesa esta lectura, y me resulta muy convincente, pero voy a apartarme de ella para proponer otra casi contigua, que tampoco pretende ser definitiva, y es que empiezo a intuir en don Zana un símbolo consciente relacionado con el arte (en lugar de con algo que no es ni naturaleza ni arte):

Hay multitud de objetos animados y personificaciones en el *Alfanhuí* que no son tratados negativamente, antes al contrario. Parecen gratuitos, no parecen símbolos de nada, o en todo caso de algo más oscuro e inconsciente, y se adivina placer en su descripción. Sin embargo, don Zana se intuye como un símbolo más consciente de algo, algo que debe ser destruido. Resulta revelador que tras la destrucción de don Zana sean escasísimos los elementos mágicos, y se tienda a una narración más realista y descriptiva. También es de reseñar la opinión que le merece a la abuela el oficio de disecador: “Aquí no hay de esas zarandajas. Eso no sirve. Aquí los que trabajan se cogen mucho sol y mucho frío y mucho remojón y mucha inclemencia. Eso otro son enredos de gente caprichosa que quiere tener bichos muertos por la casa” [41]. ¿Por qué exactamente “disecador”? Podría ser capricho si no fuera por la tendencia general en la obra hacia todo lo seco y lo muerto (desde los lagartos hasta las hojas de la herboristería). ¿No es el disecador algo muy próximo, en cierta manera, al escritor? Una profesión “inútil”, artística, que elabora algo seco y perenne a partir de materiales de vida. Cuando don Zana le dice a Alfanhuí: “la gente es necia y ridícula. Tú me gustas porque eres como yo” [42], ¿no podría pensarse que la marioneta sabe que el niño es un personaje de ficción, tan falso como él, que tampoco es “gente”? Me pregunto si no habría en el interior de Sánchez Ferlosio, durante la redacción del *Alfanhuí*, un debate interno sobre qué tipo de escritura seguir y sobre el valor de la ficción o la literatura en general. Si vacilaría entre el estilo realista (predominante en ese tiempo) y otro más lúdico (procedente de las vanguardias), e incluso si relacionaría éste último con la infancia y el primero con la madurez. *Alfanhuí* se publicó en 1951, y *El Jarama* en 1955. Escribió el primero con 23 años y publicó el segundo con 28. El cambio de estilo es evidente. Pero el gusto por el detallismo realista ya se encuentra en *Alfanhuí*, como si el autor estuviera buscando

su camino, su propio estilo, y aquí estuviera tanteando, tocando todos los palos, haciendo de la propia escritura del *Alfanhuí* una búsqueda de sí mismo. Crecer, madurar, llegar a ser un escritor respetable, comportaba el doloroso abandono de la gozosa fantasía infantil, que se va superando poco a poco a lo largo de la historia, y tiene como acontecimiento más traumático la pelea con don Zana. Justo al final del libro llora al maestro disecador, pero está llorando por sí mismo, y despidiéndose de la infancia. Y en el terreno de la creación artística, termina considerando la fantasía como especialmente mentirosa, y va decantándose hacia el registro de la realidad más sensible, tal vez considerándola más próxima a la verdad, alcanzando la radicalización de esta tendencia en *El Jarama*, si bien el posterior abandono casi completo de la ficción por la escritura de ensayos sería coherente con lo anterior y el extremo ya insuperable. En definitiva, más que una defensa del arte en su justa medida, como parece apuntar Sacristán Luzón, *Alfanhuí* podría interpretarse como una progresiva aproximación del protagonista (y del autor) hacia la realidad, a la par que crece la desconfianza en la fantasía y en la ficción como vías de conocimiento. Una lástima, sin embargo, que Ferlosio no tomara justamente el camino opuesto, el de la aproximación irracional y poética a la realidad, “a la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas”, y derivase hacia el mero uso de la razón, tan limitada y limitadora, cuando en su primera obra demostró tanto talento para el camino de la intuición (que no obstante defiende en su poética posterior bajo el nombre de *genitum* [43]).

2.2 - Lateralización de la narrativa de Sánchez Ferlosio

En el apartado anterior se sugiere que la brusca caída en el número de animaciones de la segunda parte del *Alfanhuí* podría ser indicio de un giro en el estilo y en la ideología del autor que afectaría a sus obras posteriores. Sin pretender ser excluyente, se propone una nueva lectura del *Alfanhuí*, como una nueva capa de significación, que daría cabida a lo metaliterario: la primera obra de Sánchez Ferlosio como un ejercicio literario, una búsqueda de estilo, que sería a la vez una experiencia vital de construcción de la identidad y de opción por una determinada visión del mundo y por una vía específica de acceder al conocimiento. En este sentido, la muerte de don Zana sería la decisión de aniquilar el arte falso, mentiroso, deshonesto, la irrealidad que es una especie de enfermedad de las grandes ciudades, y optar por la verdad y por lo real, más fáciles de hallar en el campo y en el estilo realista (tercera parte). A mitad de su obra, el autor empezaría a desconfiar de lo realizado hasta el momento: ¿Hasta qué punto la sobrecarga de fantasía de la primera parte podría considerarse una producción sincera? ¿Y toda esa preocupación por el estilo y por el jugueteo literario no podría considerarse frívolo, egocéntrico, inmaduro? El narrador decide madurar junto al personaje, lo que se deja notar estilísticamente por un aprecio cada vez mayor por el realismo. En este punto de la redacción de la obra, el autor no quiso volver a empezar, rehacerlo todo para unificar el estilo, sino que consideró oportuno mantener esa apreciable evolución interna del estilo, que además corría paralela al final de la infancia del personaje.

Todo esto si, apoyándonos en las declaraciones del propio Ferlosio, creemos que el *Alfanhuí* fue una obra escrita sobre la marcha, más o menos improvisada, de reglas cambiantes, sin un plan previo [44]. Ahora bien, insisto: ¿Afectó esta decisión sobre el estilo tomada a mitad del *Alfanhuí* a las obras posteriores del autor? La respuesta inmediata, y evidente en apariencia, es que sí, que del *Alfanhuí* (y en concreto de su primera parte) a *El Jarama* se produjo un cambio radical, un salto en el estilo, que entre ambas obras hay un corte tajante e insalvable. Sin embargo, a la hora de descender al detalle para ratificar esta impresión general, si el objeto de estudio son las animaciones, las conclusiones resultan sorprendentes:

El Jarama no presenta un estilo tan desnudo o tan ceñido a los hechos como creíamos recordar. Es en particular en los trechos que podrían llamarse “acotaciones”,

es decir, en los fragmentos no dialogados, en las intervenciones del narrador, donde los estilos de *El Jarama* y del *Alfanhuí* no se pueden distinguir, y donde Sánchez Ferlosio dio rienda suelta a la misma inclinación hacia la prosopopeya que mostró en su primera obra. Ejemplos para ilustrar esto pueden ser los casos 1.11, 1.91, 1.94 o 1.104 del apéndice III:

Sucesivas laderas se iban apoyando, ondulantes, las unas en las otras, como lomos y lomos de animales cansados (1.11).

[...] parda, esquiva y felina oscuridad, que nos sumía en acecho de alimañas. Se recelaba un sigilo de zarpas, de garras y de dientes escondidos, una noche olfativa, voraz y sanguinaria, sobre el pavor de indefensos encames maternos; campo negro, donde el ojo del cíclope del tren brillaba como el ojo de una fiera (1.91).

Se veía el pulular de las lucecitas de los pitillos, como rojas luciérnagas de brasa (1.94)

[...] los perfiles de lomas sucesivas, jorobas o espinazos nevados [...], como un alejarse de grupas errabundas, gigantescos carneros de un rebaño fabuloso” (1.104)

En todo caso, en estas “acotaciones” de lenguaje tan pulido, aunque no se evita el uso de figuras retóricas, podría decirse que existe un esfuerzo por la exactitud descriptiva, por la palabra exacta, y que las personificaciones ya no son tan aparentemente gratuitas como en el *Alfanhuí*, sino que están subordinadas a esta voluntad de precisión. De todas maneras, estas animaciones contenidas en las “acotaciones” de *El Jarama* son proporcionalmente minoritarias, como no podía dejar de ser en una obra dialogada en sus dos terceras partes. El habla de los personajes, por su parte, contiene una gran abundancia de animaciones retóricas, tanto positivas como negativas (ganancia o merma de vida o espiritualidad), la mayoría de las cuales forma parte del lenguaje común, mientras que unas pocas se presentan como creaciones espontáneas de los personajes. Ejemplo de este último tipo puede ser la extensa personificación del río desarrollada por varios personajes hacia el final del libro (casos 1.150-1.157 del apéndice III):

[...] tiene que ser de Madrid; los otros no le gustan. Parece como que la tuviera con los madrileños. - Ya [...] A los de aquí se ve que los conoce y no se mete con ellos.

[...] que se lo tragó. Pero una cosa rápida, igual que si fuera un hambriento, lo mismo. [...] no se lo quita de las fauces ni el mismísimo Tarzán.

[...] lo que no saben es que las aguas de este río tienen manos y uñas, como los bichos, para enganchar a las personas y digerírselas en un santiamén.

[...] Como una cosa viva; con más engaños que el jopo de una zorra y más perversidades que si fuesen un manojo de culebras, en vez de su agua, lo que viene corriendo por el lecho. Que no es persona este río. Que no es persona ninguna de fiar. Con una cantidad de hipocresía, que le tiembla el misterio.

[...] y se pone flamenco él; para que supieran con qué clase de individuo se gastan los cuartos.

[...] el día que me coge una de esas crecidas de marzo, que se le hincha el pescuezo lo mismo que un gallo que quiere pelea.

Luego que vengan diciendo que no tiene uñas y manos.

Otros ejemplos de este mismo tipo son los casos 1.54 y 1.182, los dos referidos a coches:

-Pues a éste si le ponen unas gafas y le echan una sábana por encima, Ghandi clavao. (1.54: hablando de un coche muy viejo).

[...] no hay más remedio que ajustarse al trote del Balilla. Más que sesenta ya sabes que no los da; no le vas a arrear con una vara (1.182).

Hay también animaciones que tal vez fuesen expresiones ingeniosas de moda en los años 50, como cuando, ante el murmullo de los intestinos de un personaje, alguien dice: "...Son las sardinas. Ya están rezando el rosario" (III/1.58). O este otro comentario: "¿Te crees que soy una radio, para poder ajustarme el tono de voz a gusto del oyente?" (III/1.92). Por lo demás, son numerosísimas las animalizaciones y cosificaciones propias del lenguaje hablado habitual, particularmente las comparaciones de personas con animales: gansos, gatos, caimanes, galápagos, chinches, perros, peces, zánganos, grullas, besugos, panteras, etc., etc.

Sin necesidad de abordar el problema de si la abundancia de animaciones en el habla de los personajes de *El Jarama* refleja el gusto de Sánchez Ferlosio por la personificación y las figuras afines, puede concluirse que la animación es un recurso estilístico frecuente e importante en *El Jarama*, lo que establece un vínculo inesperado pero inequívoco con el *Alfanhuí*. La diferencia más importante entre las dos obras en relación al tema que nos ocupa, es la total ausencia de animaciones objetivas y ambiguas en la segunda, es decir, ningún objeto cobra vida objetivamente a lo largo de la narración de *El Jarama* y, por lo tanto, toda prosopopeya se entiende como retórica, no dando cabida a ninguna ambigüedad. Estamos, en definitiva, frente a una obra realista, sólo que su estilo no es tan enjuto como cabría esperar en una novela de la que se ha repetido que es el modelo del mimetismo fotográfico de la realidad. Al menos en lo que toca a las animaciones, no existe ninguna revolución estilística entre el *Alfanhuí* y *El Jarama*, y sí una evolución que trae como principales novedades la ausencia de animaciones objetivas, y el aumento del número de animaciones negativas.

Los dos relatos que Sánchez Ferlosio publicó en 1956, "Dientes, pólvora, febrero" y "Y el corazón caliente", confirman la atracción que el autor sentía en esa época por el habla y por la realidad inmediata, y a pesar de la brevedad de estas narraciones, también se encuentran en ellas algunas animaciones de las que podrían haber aparecido en *El Jarama* o en el *Alfanhuí*, como la forma de hablar sobre la loba en "Dientes, pólvora, febrero", de la que se dice que es "igual que una persona avariciosa" (III/2.3), o la imagen del camión accidentado de "Y el corazón caliente" como un animal panza arriba (III/3.10). ¿Podremos terminar afirmando que las prosopopeyas y el resto de animaciones son un rasgo de estilo unificador en el conjunto de la narrativa de Ferlosio?

Sánchez Ferlosio sólo volvería a publicar una narración extensa treinta años más tarde, *El testimonio de Yarfoz*, obra tan difícil de etiquetar como el *Alfanhuí*, pero alejadísima tanto de éste como de *El Jarama*. Se trata del relato escrito por el hidráulico Yarfoz en el que cuenta cómo asesoró al príncipe Nébride en unas obras públicas de desecación de ciertos almarjales, y de cómo después lo acompañó en su destierro por diversos pueblos, experiencias situadas en un mundo imaginario muy

similar a la Tierra de hace unos pocos miles de años. Nada tiene de novela de caballerías ni de aventuras, tratándose más bien de una especie de compendio de consideraciones sobre diversos asuntos como ingeniería, derecho, historia, etc. realizadas al hilo de los acontecimientos por alguien que mira al mundo con la curiosidad de un hombre de ciencia, la practicidad de un técnico y la hondura de un filósofo. Desde el punto de vista estilístico, resulta paradójico que, tratándose de una ficción, describiendo un mundo y unos acontecimientos imaginarios, rehuya lo literario, aproximándose en el lenguaje a los tratados científicos, si bien esto mismo dota a la obra, a mi entender, de una extraordinaria verosimilitud. En lo tocante a personificaciones, cosificaciones y otras formas de animación, el cambio sí que es notable en relación a las obras narrativas anteriores: la perseguida austeridad del estilo, la pretendida sustantividad, la voluntad de designar cada cosa con su nombre exacto, y la consiguiente supresión casi completa de las figuras retóricas, como la comparación, conlleva la escasez extrema de animaciones que recuerden a las de *Alfanhuí* o las de *El Jarama*. Es cierto que existe un caso muy próximo a las animaciones objetivas del *Alfanhuí*, que es la historia de los babuinos mendicantes (III/5.42 y 5.44), muy querida por Ferlosio [45], que habla de un grupo de simios que piden limosna por los caminos liderados por el más anciano de ellos, que se yergue ante los caminantes para discursar y predicar con muchos gestos y gruñidos. No llega a ser una animación objetiva porque finalmente se le da al comportamiento del líder una explicación dentro del orden natural: el primer guía del grupo fue un ser humano y, después de su muerte, el más anciano de los simios asumió su lugar, procurando imitar los gestos y los discursos que el humano realizaba en vida. Por lo demás, son rarísimas las animaciones retóricas tan abundantes en las primeras narraciones de Sánchez Ferlosio. Se compara, por ejemplo, a una idea persistente con una pulga (III/5.10), se dice que la gran rueda hidráulica hacía un ruido de respiración (III/5.11-5.13, 5.15 y 5.27), se afirma que una ciudad es un bosque de hombres (III/5.30) o se establece un símil entre la ciudad de Tetrechia y una anciana (III/5.73-5.75). Pero se trata de excepciones muy difíciles de encontrar, por lo que se concluye que de *El Jarama* a *El testimonio de Yarfoz* se produce una abrupta caída en el empleo de la animación, que prácticamente se extingue. En todo caso, hay una serie de expresiones lexicalizadas que contienen una tenue, apagada animación, al usar nombres de partes del cuerpo para describir la geografía y las obras humanas (pie de un monte, codo de un río, cuello de un meandro, ojos del puente, labio de una roca, etc.) o al hacer de ciertos elementos inanimados sujetos de verbos que implican vida (el agua que se come las orillas, una inclinación muere en cierto punto). En definitiva, animaciones perfectamente asimiladas al lenguaje común que nada pueden decir sobre una voluntad de estilo y que pasan prácticamente desapercibidas. En realidad, la prosopopeya y las figuras afines inversas (animalización, cosificación) son tan corrientes en las manifestaciones de la lengua a las que estamos habituados, que pueden pasarnos desapercibidas o resultar invisibles ante nuestra conciencia muy fácilmente y de manera muy natural. Para llamar nuestra atención sobre el estilo, la figura debe ser, en primer lugar, novedosa, y en segundo lugar, creo yo, no responder a meros fines descriptivos, “didácticos”, sino perseguir de manera más evidente una finalidad “artística” o estética.

Otras narraciones de los años 80 y principios de los 90 confirman la escasez de animaciones en esta etapa del autor, tras su prolongado retiro dedicado principalmente a estudios gramaticales. En “El escudo de Jotán” (1980), lo que más recuerda a la fase anterior, y en particular al *Alfanhuí*, es la elaboración de dos muñecos: un falso emperador para ensayar el recibimiento de éste, y una cabeza falsa que serviría para fingir una decapitación ante el verdadero emperador, mientras que otros posibles casos son o dudosos, o prácticamente imperceptibles. En “El reincidente”, de 1987, encontré dos casos de animaciones lexicalizadas, invisibles (III/6.1 y 6.2), y sólo en “Plata y onix” se incluye una personificación de un pez (III/7.2, 7.3 y 7.4) tan clara como las que abundaban en el *Alfanhuí* y *El Jarama*.

Por último, en cuatro textos narrativos publicados entre 1994 y 2004 [46], no he encontrado ningún caso de animación, lo que apunta a la radicalización de la tendencia a evitar las figuras retóricas en el último tramo de la carrera de Sánchez Ferlosio.

Volviendo ahora atrás para revisar la trayectoria narrativa de Sánchez Ferlosio en lo que atañe a las animaciones, puede afirmarse, según lo visto, que el primer momento importante de inflexión se da entre la primera y la segunda parte del *Alfanhuí*, a partir de la cual se reduce notablemente la importancia tanto cuantitativa como cualitativa de las animaciones. En *El Jarama*, sin embargo, no se cumple la expectativa de desaparición total de las animaciones que cabía esperar por la tendencia apuntada en el *Alfanhuí*, puesto que, a pesar de la total ausencia de las animaciones objetivas y ambiguas que habrían quebrantado el realismo, las animaciones retóricas son muy abundantes tanto en los diálogos como en las intervenciones del narrador, en las que el estilo aún está muy próximo al del *Alfanhuí* justamente por este gusto por la prosopopeya. Por último, cuando empezábamos a aventurar que la tendencia a la animación podría ser un rasgo unificador de la narrativa de Sánchez Ferlosio, *El testimonio de Yarfoz* y los últimos relatos del autor echaron por tierra esta hipótesis al distanciarse radicalmente de las obras anteriores mediante un abandono casi completo de las animaciones, tanto objetivas como retóricas, restando apenas débiles casos lexicalizados y un puñado de excepciones que, éstas sí, también podrían haber aparecido en *El Jarama* o en el *Alfanhuí*.

Treinta años después de la publicación de *El Jarama*, con la aparición de *El testimonio de Yarfoz*, se evidenció que durante todo este tiempo de retiro y pocas palabras se había producido un cambio en la *lateralización* de la narrativa de Sánchez Ferlosio:

Una manera de entender las animaciones (tanto objetivas como retóricas o ambiguas, tanto positivas como negativas) es el establecimiento de una conexión entre dos elementos que pertenecen a diferentes reinos de lo natural, de manera que se produce una transfusión de vida del uno al otro que conlleva la animación de uno y la merma de vida del otro. También entran en el juego la relación de lo artificial con lo vivo así como la humanización de animales o la animalización de personas: se relacionan montes con animales, animales con plantas, plantas con personas, personas con objetos, etc., etc. La prosopopeya, la animalización y la cosificación son figuras retóricas clásicas englobadas por la animación, que tendría igualmente en cuenta la conexión de un elemento con una planta, pero que también, en el caso de los relatos fantásticos o maravillosos, iría más allá de la retórica, atendiendo a los elementos que efectivamente ganan o pierden vida a lo largo de la narración mediante una metamorfosis o una asimilación parcial a otro elemento.

La animación, en fin, tiene un gran campo en común con las principales figuras semánticas: la comparación y la metáfora, que consisten esencialmente en poner en contacto un “término real” y un “término imaginario”, estableciendo entre ellos una relación inédita. Las únicas comparaciones y metáforas que no podrían considerarse a su vez animaciones serían aquellas que conectan dos elementos del mismo “nivel vital”, con lo que este nivel no resultaría modificado: relacionar entre sí dos personas, dos animales, dos plantas o dos elementos inanimados. De todas maneras, lo innegable es que las animaciones tienen mucho en común con las metáforas y las comparaciones.

En este momento podemos afirmar que, hasta 1955, la narrativa de Sánchez Ferlosio mostró una fuerte tendencia a la animación y, por lo tanto, a crear interconexiones entre los más diversos elementos. Ahora bien, la lectura del *Alfanhuí* como una interrogación sobre la vía de conocimiento más satisfactoria, da pie a asomarse a las tesis sobre estilos de aprendizaje que provienen de la neurología. Esta

disciplina afirma que el estilo de aprendizaje de una persona depende del predominio de uno de los dos hemisferios cerebrales, predominancia que se define en la pubertad y que se conoce como “lateralización”. En este sentido, se dice que aquellas personas con hemisferio derecho predominante son más intuitivas y creativas, y tienen más facilidad para establecer relaciones. Se explica de la siguiente manera:

La mayor densidad de neuronas del hemisferio izquierdo puede manejar mejor una tarea intensa y detallada. La materia blanca del hemisferio derecho contiene neuronas con axones más largos que pueden conectarse con módulos más lejanos. Estas conexiones a distancia le ayudan a desarrollar conceptos más amplios pero menos precisos [47].

Sin querer ir demasiado rápido, podemos por el momento convenir que estas capacidades propias del hemisferio derecho, particularmente la de establecer conexiones no evidentes o inmediatas entre elementos alejados, coincide con la práctica literaria de las metáforas y las comparaciones, y con las animaciones tan frecuentes en el *Alfanhuí* y en *El Jarama*. Además, en el *Alfanhuí* aparecen al menos dos referencias explícitas al conocimiento intuitivo, una en el capítulo VII de la primera parte, en relación a las visiones que tuvo el protagonista en su cuarto, y la otra, en el capítulo XI de la tercera parte, que hace referencia a la búsqueda de hierbas medicinales por el campo cuando trabajaba en una herboristería:

Alfanhuí no hubiera sabido decir si en sus ojos había una tenebrosa soledad y en sus oídos un insondable silencio, porque aquella música y aquellos olores venían de la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas; traspuesto el primer día, por detrás del último muro de la memoria, donde nace la otra memoria: la inmensa memoria de las cosas desconocidas [48].

Y se subía a los altos y miraba los distintos colores de la tierra y lo que era arenoso o calizo y donde había más o menos agua y donde batían más los vientos y lo que estaba al socaire y las solanas y las umbrías y los declives y otras infinitas condiciones que hacían la tierra varia y difícil. Pero Alfanhuí entornaba los ojos para ver todo esto, porque acertaba mejor por gracia y por instinto, que poniéndose a considerar [49].

Hay en el primer trecho una declaración de una forma diferente de conocimiento, o de recordar lo que se desconoce, recuerdos previos al nacimiento, conocimiento platónico, anagnórisis, pero ese conocimiento “inmenso” se adquiere por vías irracionales: visión o sueño. Y en cuanto al segundo fragmento, parece claro que aboga por liberar la intuición en lugar de deducir cuidadosamente haciendo uso de la razón.

Se puede añadir una coincidencia más entre la predominancia del hemisferio cerebral derecho y el *Alfanhuí* que tiene relación directa con el estilo de aprendizaje y el éxito escolar. Dice David A. Sousa que “los estudiantes con orientación hemisférica derecha (en su mayoría varones) no se sienten cómodos; cuanto más pronunciada la predominancia hemisférica derecha, más hostil parece el entorno escolar” [50], lo que podría explicar el “fracaso escolar” de Alfanhuí, su inadaptación a la escuela convencional por escribir con un “extraño alfabeto”. No se puede dejar de anotar que el propio Sánchez Ferlosio se describe a sí mismo en *La forja de un plumífero* como un mal estudiante en fragmentos como: “[...] yo ya empezaba a demostrar mi escasa o nula afición, o mi invencible pereza, hacia el estudio” [51] o “Seguí siendo mal estudiante [...] y de muy mala conducta, pero [...] supe sobrellevar suspensos y castigos con sonriente resignación” [52].

Además, Gonzalo Hidalgo Bayal, fundamentándose en la obra de pensamiento *Las semanas del jardín* (1974), en la que Sánchez Ferlosio habla, entre otros asuntos, de narratología, estableciendo una especie de poética, dice que *Alfanhuí* responde a “los siguientes ingredientes: placer funcional objetivo, ajo, inmanencia, amoralidad y *genitum*” [53], conceptos del propio Ferlosio que vendrían a defender en su conjunto una obra literaria que no se encamine a un fin, sino que cada fragmento sea un fin en sí mismo, y sea dictado en lo posible por la inspiración. Por su parte, Danilo Manera dice de *Las semanas del jardín* que, en esta obra, “el autor demostraba haber aceptado por fin la peculiar y fértil desorganicidad de su razonar moroso, divagante y obstinado, haberla asumido como opción que daba preferencia a una verdad no unívoca, sintética y totalizante” [54], es decir, una forma de pensar más conforme con las habilidades del hemisferio derecho que del izquierdo, que es más secuencial, analítico, causal, lógico, “racional”, y más libre de emociones.

Existe, pues, un número considerable de coincidencias entre el *Alfanhuí* (sobre todo) y *El Jarama* y la manera de aprehender la realidad propia del hemisferio cerebral derecho. Me limitaré a señalar esa coincidencia (empleando el concepto de lateralización apenas como una figura), a la que no se podía dejar de llegar desde que nos adentramos en una interpretación del *Alfanhuí* que destacaba la reflexión sobre la mejor manera de adquirir conocimiento, y evitaré tomar el desvío hacia la pendiente, tan interesante como peligrosa, que conduciría mis razonamientos hasta terrenos apasionantes pero laberínticos, polémicos y demasiado inciertos. Ni siquiera me compete, pienso yo, dar el paso inmediato, casi automático, de concluir que el autor, Sánchez Ferlosio, presenta una pronunciada predominancia hemisférica derecha, aunque todos los indicios apunten en esta dirección [55].

El caso es, además, que en los años 80 parece darse un cambio de signo en esa lateralización de la narrativa de Ferlosio, cambio manifestado principalmente por la radical disminución de animaciones y de figuras retóricas acompañada de un esfuerzo por la exactitud y la literalidad y de un alejamiento de la vaguedad y el simbolismo que aproxima la escritura del autor a los tratados científicos, algo especialmente manifiesto en *El testimonio de Yarfoz*. En este punto, a quien le haya convencido la contribución de la neurología para la explicación del estilo del primer Ferlosio, dado que el cambio en la predominancia hemisférica es imposible después de la pubertad, tendrá que suponer que el escritor, de alguna manera, ha educado o forzado su estilo reprimiendo su tendencia natural a las animaciones y al resto de interconexiones entre elementos de la naturaleza. Sólo que a continuación, honestamente, deberá hacerse la pregunta que hará que todo se tambalee: ¿El estilo “forzado”, artificial, consciente, es el de *El testimonio de Yarfoz* o el del *Alfanhuí*?

En un intento por explicar este viraje en el estilo, podría argumentarse que el narrador de la última novela de Sánchez Ferlosio, *Yarfoz*, es un técnico, un hombre de ciencia, concretamente un hidráulico, de manera que este personaje narrador impondría su particular estilo y visión del mundo a toda la obra, un estilo pragmático, desnudo, silogístico, repleto de tecnicismos, y muy alejado del que sería más propio de Rafael Sánchez Ferlosio. Pero enseguida se descubre que esta tesis no tiene consistencia: Por un lado, la escasez de animaciones y figuras retóricas no es exclusiva de *El testimonio de Yarfoz*, sino que se da en toda la narrativa de Ferlosio a partir de los años 80. Por otro, el relato o fragmento titulado “Los príncipes concordés”, que aparece en *El geco* como “capítulo inédito” de la *Historia de las guerras barciales*, obra también inédita, incluye varios pasajes que coinciden literalmente con otros tantos de *El testimonio de Yarfoz*. El problema es que, según dice “el editor” Rafael Sánchez Ferlosio, esta obra es de autoría de Yarfoz, el hidráulico, y fue incluida como apéndice en la *Historia de las guerras barciales* por Ogai el Viejo, principal autor de esta obra. No me interesa el problema de la coherencia o de la verosimilitud, sino que este dato derrumba la justificación de ese apego a los detalles técnicos de la desecación o de la construcción de la rampa del

Mesaged por la autoría de alguien muy próximo a un científico, con espíritu práctico y constructor. Es decir, Ogai el Viejo, que no era científico ni técnico, relata el conjunto de las Guerras Barciales con el mismo estilo de Yarfoz, con idéntico afán de exactitud en el vocabulario y la misma atracción por las máquinas y las construcciones humanas, estilo que ya puede dejar de atribuirse incluso a Yarfoz o a Ogai el Viejo para decir que es uno de los estilos últimos de Ferlosio.

De todas maneras, una vez más, el cambio no ha sido tan radical, a pesar de los muchos años que separan *El testimonio de Yarfoz* del *Alfanhuí* y *El Jarama*. Ya hablamos de la búsqueda de la palabra precisa, insustituible, que ya se advierte en *El Jarama*, obra en la que, además, las descripciones detallistas son frecuentes, y en la que muchas figuras retóricas, más que función estética, parecen tener una finalidad “didáctica”, de ayudar a hacerse una idea de lo que se está describiendo mediante un elemento más común, más conocido por los lectores, que guarde algún parecido con lo descrito.

Pero, además, en el *Alfanhuí* ya encontramos un pasaje que por su minuciosidad y por su temática no desentonaría si se incluyese en *El testimonio de Yarfoz*. Se trata de esa descripción de la puerta de la pensión que tanto le gustó a Juan Benet, y que le llevó a hablar de Ferlosio, mucho antes de la publicación de *El testimonio de Yarfoz*, como de un “[...] escritor minucioso, que, al no cifrar su empeño en alcanzar cualidades «artísticas», sino en lograr la exactitud de la descripción, acaba por escribir como el hombre de ciencia, como el naturalista o el antropólogo [...]” [56]. Por lo demás, los locos experimentos que recorren el *Alfanhuí*, si bien se concentran en su primera parte (las “industrias” del protagonista), y que llevaron a decir a Sánchez Ferlosio de esta primera obra suya que era un “cuento de ciencia ficción” [57], denotan una temprana atracción por el método científico, aunque la ciencia experimental se ve sublimada, burlada y superada por esta otra ciencia fantástica, artística y mítica cultivada por el niño [58].

El tono científico aporta cierta unidad a las tres mayores narraciones de Sánchez Ferlosio, por lo demás tan dispares, si bien *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, sobre todo en su primera parte, se entiende mejor como una muestra de rebeldía ante las ciencias “útiles”, como una revancha del arte y la fantasía frente al aplastante dominio de la técnica. Luego, si *El Jarama* se aproxima a las ciencias descriptivas como la biología, *El Testimonio de Yarfoz* es más afín a las ciencias especulativas, como las matemáticas. Se gana en abstracción. Creo que de esta manera se resuelve la paradoja de que un mundo paralelo o muy remoto en el tiempo se describa con tal exactitud de vocabulario y semejante ausencia de figuras retóricas.

Esta tendencia a la abstracción guarda un paralelismo con la percepción de Sánchez Ferlosio de la evolución de la propia obra. Dice: “Primero incurrí en la *prosa*, o sea la *bella página* (el *Alfanhuí*); después quise divertirme con el habla (*El Jarama*), y finalmente, tras muchos años de gramática, encontré la lengua (representada no tanto en la última novela, sino particularmente en los escritos no literarios)” [59]. Estas palabras, por otro lado, confirman que Sánchez Ferlosio ha pasado la mayor parte de su carrera huyendo de “lo literario”, que parece hacer referencia a la fantasía o la ficción, y a un estilo inclinado al uso de las figuras retóricas. Se refuerza de esta manera la impresión recogida más arriba de que la muerte de don Zana podría reflejar una ruptura con “lo literario” y, si se me permite una afirmación un tanto extremada, diré que, después de la pelea con don Zana, Sánchez Ferlosio dejó de escribir “ficción” propiamente dicha, decantándose primero por el registro y el documento en *El Jarama*, y después por la obra de pensamiento, dentro de la que entraría esa obra tan extraña, sin duda única, titulada *El testimonio de Yarfoz*. Lo paradójico de *El testimonio de Yarfoz* es que se trata de una obra de no ficción, una obra ensayística, no literaria, con la particularidad de que hace referencia a otro mundo.

Esas mismas palabras del autor explican el estilo de *El testimonio de Yarfoz* y de los ensayos como el resultado de un prolongado proceso de depuración que corrió paralelo a los años de silencio narrativo que siguieron a la publicación de *El Jarama*. Se trata de una voluntad de desnudez lingüística finalmente alcanzada en la obra ensayística y en el estilo admirablemente uniforme de *El testimonio de Yarfoz*, forjado a lo largo de muchos años como fruto de una decisión. Una decisión plenamente consciente cuyo germen pudo surgir ya durante la redacción del *Alfanhuí*. Frente al placentero dejarse llevar por tendencias innatas y a la imitación incontrolada de modelos literarios, Sánchez Ferlosio se impuso un objetivo, un ideal estilístico, que distinguió como el más adecuado, y al que dedicaría toda su persistencia hasta adquirirlo, llegando incluso a violentar sus inclinaciones y a rechazar sus automatismos. Podrá cuestionarse si la escritura sesuda y un punto espesa de los ensayos y de *El testimonio de Yarfoz* es mejor herramienta para el conocimiento que la ligereza intuitiva del *Alfanhuí*, pero debe reconocerse el mérito de esta superación de las limitaciones o los condicionamientos naturales.

De ser esto cierto, se concluye que en las últimas obras de Ferlosio se mantendría latente la misma predominancia hemisférica derecha evidente en sus primeras narraciones, pero el autor habría optado por activar las habilidades cognitivas características del hemisferio izquierdo (más concienzudo) por las que en principio no tendría tanta inclinación. Además, otra de las características más conocidas del hemisferio derecho es su atracción por las ciencias, y en particular por las matemáticas, tendencia que, según lo visto, es una constante en la narrativa ferlosiana.

Por último, antes de concluir este apartado sobre las implicaciones de la presencia o ausencia de animaciones en las diferentes etapas narrativas de Ferlosio y volver de lleno al *Alfanhuí* y sus objetos vivos, me parece oportuno, por lo que se verá ahora mismo, traer aquí la evidencia de la fácil correspondencia que puede establecerse entre estas mismas etapas narrativas y las diferentes fases del desarrollo psicológico que discernió Freud, quien realizó a su vez un paralelismo entre el desarrollo psicológico de una persona y el desarrollo de la humanidad. Escribe Freud en *Tótem y tabú*:

“[...] tanto temporalmente como por su contenido, corresponden la fase animista al narcisismo, la fase religiosa al estadio de objetivación caracterizado por la fijación de la libido a los padres, y la fase científica a aquel estadio de madurez en el que el individuo renuncia al principio del placer, y subordinándose a la realidad, busca su objeto en el mundo exterior” [60].

Sorprende lo bien que se ajusta esta formulación freudiana a la evolución de la narrativa de Ferlosio, y si se suprime o se salta la “fase religiosa”, la correspondencia llega a ser perfecta: la infancia y el animismo (inseparable de la magia y de la “omnipotencia de las ideas” [61]) son ingredientes esenciales del *Alfanhuí*, mientras que el realismo y la ciencia lo serían de las obras de madurez, como *El Jarama* y *El testimonio de Yarfoz*.



Llevar esta interpretación a sus últimas consecuencias supondría asumir que el *Alfanhuí*, además de a la infancia y al animismo, está vinculado a la etapa sexual del narcisismo, del sujeto vuelto hacia sí mismo, mientras que *El Jarama* y *El testimonio de Yarfoz* se corresponderían con la superación de este narcisismo al fijar la atención en el mundo exterior. Esta interpretación sugerida por la psicología freudiana es independiente y paralela a la que se deduce de la neurología, pero no tienen por qué ser excluyentes ni contradictorias, por mucho que Freud se refiera a etapas que atraviesa toda persona normal y sana, mientras que la neurología se centra en características estables de la personalidad ocasionadas por la estructura cerebral. Es más, si a la luz de los últimos descubrimientos procuramos darle una base neurológica a la proposición de Freud, podemos levantar una hipótesis muy interesante:

Si, para evitar ambigüedades, sustituimos en el esquema freudiano la expresión “fase científica” por otra que sea “fase del *logos*” o bien “fase de la razón”, que se enfrentaría al conjunto de las fases anteriores (animista y religiosa), podría decirse que la humanidad ha pasado a lo largo de la historia por etapas de diferente predominancia hemisférica. Fundamentalmente, las habilidades propias del hemisferio derecho habrían sido empleadas a fondo en los tiempos del nomadismo y la caza, pero con la revolución neolítica, el sedentarismo y la agricultura, se daría inicio al lento proceso de instauración de civilizaciones basadas y sostenidas en el lenguaje, y al progresivo predominio de la racionalidad más propia del hemisferio izquierdo. Regresando a Sánchez Ferlosio, el autor habría nacido en un tiempo en el que las cualidades del hemisferio izquierdo serían las triunfantes (tanto las mejor valoradas como las que conducirían al éxito social) de manera que, aun disponiendo de una considerable predominancia hemisférica derecha, por decisión propia pudo someterse a un singular y personal proceso de autoeducación para reprimir las tendencias que consideraba negativas y estimular una forma más ortodoxa de pensamiento.

No es que todos los niños sean animistas y practiquen el pensamiento mágico por tener predominancia hemisférica derecha, sino que en la infancia aún no se ha producido la lateralización, la estructura cerebral es flexible y está formándose, está abierta a todo, a las interconexiones más insólitas, porque en principio, para un cerebro en formación, todo es posible. No hay ningún motivo para que un elefante no vuele. Al cerebro se le deja plena libertad durante doce o trece años para establecer relaciones de manera que su estructura cerebral acabe reflejando la del mundo. Luego esta estructura se fija y pasa a ser la realidad, por fin sólida, casi rígida. Por último, las relaciones o interconexiones que no formen ya parte de esta realidad, como un muñeco que adquiere vida y baila sobre las mesas, se reconocerán como falsas, irreales, ficticias, a no ser que durante toda la infancia se le haya repetido que son frecuentes los muñecos que, de un momento para otro, están vivos. Después de la pubertad, afirmar que una montaña y una loba son la misma cosa, sólo tiene cabida en la poesía, se le niega cualquier capacidad de describir la realidad. Afirmar que una montaña y una loba son *realmente* la misma cosa, resulta un comentario perfectamente anómalo, absurdo, inaceptable. Si se resiste a ser clasificado como poesía, porfiando que se trata de un hecho, de algo igualmente real, la gente explicará tal aberración como fruto de un estado alterado de la conciencia provocado por drogas o por la locura, o en todo caso como una de tantas afirmaciones no verificables propias de místicos o de religiones como el animismo.

2.3 - La gran familia de los objetos vivos

Adelantábamos más arriba que la gran mayoría de los objetos vivos del *Alfanhuí*, con la única excepción de don Zana, no parecen tener ninguna función simbólica consciente, se diría que no vienen en representación de alguna otra cosa que es lo que realmente se quiere decir, que no esconden ningún significado, sino que son

aparentemente gratuitos, espontáneos, o que, en todo caso, son manifestaciones de algo más oscuro, inconsciente, quizás más vasto y universal [62]. Al asignar sentidos pedestres, demasiado inmediatos, a elementos como el gallo de veleta (diciendo que es un símbolo de la inconsistencia de la voluntad infantil) o como la criada disecada (suponiendo que su mera presencia denuncia la situación de los oprimidos), lo único que se logra es acotar la obra, reducirla, empobrecerla, en fin. Buena parte del encanto del *Alfanhuí* descansa en su vaguedad, en apuntar donde la vista no alcanza. ¿Acaso cada vez que la obra se apartase del realismo habría que detener la lectura para perseguir “términos reales”? El resultado sería una lectura bien accidentada, pedregosa, que acabaría con toda la gracia de la obra. Si los pájaros vegetales, revoloteando como pañuelos vivos de papel, la abuela incubando huevos de muchas especies en sus faldas, o la sombra de Caronglo levantándose y yendo hacia el río, si estos elementos, digo, tienen algún mensaje, no va dirigido al intelecto, no viene cifrado para que sólo pueda revelarse ante los eruditos, sino que ese mensaje se comprende de manera inmediata por cualquier persona, aunque no se sepa explicar con palabras qué es lo que se ha entendido, puesto que el destinatario de este mensaje no es la razón, sino otra zona de interpretación del mundo, compartida por todo el género humano, que no requiere la intermediación del lenguaje.

Danilo Manera aporta en la introducción a su edición del *Alfanhuí* un documento muy valioso para confirmar esta lectura: se trata de una carta de Rafael Sánchez Ferlosio al hispanista Maurice Edgar Coindreau, que tradujo al francés la primera obra de nuestro autor. En esta carta (en su traducción al español facilitada por Manera), se lee:

Inventé la historia del gallo y la desarrollé por juego. Hasta después de haber escrito dos o tres páginas no se me ocurrió la idea de proseguir mi relato e imaginé ese tipo de aventuras. Inventaba los hechos concretos a medida que escribía y sólo excepcionalmente sabía lo que iba a ocurrir en el capítulo siguiente [63].

Existe además una ley interna en el *Alfanhuí* que consiste en que los elementos que aparentan seres vivos adquieren vida de hecho (gallo de veleta, muñecos, pintura, sombra) conformando el grupo de las animaciones objetivas, y en esta misma carta se habla de un recurso que podría explicar en muchos casos esta tendencia: se trata de la “materialización de la metáfora”, que Sánchez Ferlosio decidió aplicar sistemáticamente sobre todo al inicio de la obra [64]. El ejemplo prototípico que cita el propio Sánchez Ferlosio es el del “atardecer como sangre”, que en el *Alfanhuí* lleva a que el poniente esté hecho en realidad de sangre, pero debe convenirse que los casos de objetos que fingen vida y que en el *Alfanhuí* la adquieren de hecho son igualmente una “materialización de la metáfora”, pues el arte se convierte en lo que representa. Por otro lado, el hecho de que Ferlosio escribiera que optó conscientemente por hacer de la “materialización de la metáfora” una ley o una regla en su juego de escribir, está lejos de significar que tuviese claro lo que pretendía al decantarse por esta “regla”. Dice el propio autor: “Con eso no quiero decir que este libro haya sido muy «pensado» ni que tienda a fines morales, estéticos o intelectuales. Para mí sólo ha sido un juego [65]”.

Se reiteran, en definitiva, las ideas del capricho, la gratuidad, o el espíritu lúdico, confirmando que lo que movió a Ferlosio a animar tantos objetos no fue un motivo consciente, sino una oscura tendencia difícilmente controlable, un impulso impersonal que, en todo caso, podría recibir la misma explicación amplia que pudiera aplicarse a todos los objetos vivos de toda la historia de la literatura.

No sólo no es éste el lugar para la apuración del asunto de los objetos vivos en la literatura universal, sino que, además, esta tarea parece, a todas luces, inabarcable. No obstante, sí que puede resultar útil aportar una serie de coordenadas para, a partir

de ellas, poder trazar el contorno amplísimo de este motivo de manera que pueda localizarse con mayor exactitud la posición de los objetos animados del *Alfanhuí* en relación al resto de los miembros de su gran familia.

Narratológicamente, la formulación más omnicomprendiva del motivo del objeto animado podría ser: “Aparece un ser vivo a partir de materia inerte”, o incluso “Aparece en la narración un ser vivo hecho con materia inerte”. Especialmente la segunda formulación describiría la gran mayoría (si no todos) los casos de animaciones objetivas del *Alfanhuí*: el gallo de veleta, la criada rellena de paja, los pájaros disecados, don Zana, la señorita Flora, etc. Los familiares más próximos a estos objetos vivos del *Alfanhuí* serían en principio todos los muñecos que adquirieron vida en la ficción universal, representados, por ejemplo, por el *Pinocho*, de Collodi [66], o el *Cascanueces*, de Hoffmann. Éste autor en particular cultivó una personalísima obsesión por los muñecos vivos, no sólo en el género maravilloso (“para niños”), sino también en el fantástico (“de terror”), recurriendo al menos dos veces en sus extraños relatos a los ambiguos e inquietantes autómatas [67]. La comunidad de muñecos, figuras de cera, espantapájaros, etc., que pueblan los relatos de terror es tan numerosa como la de los miembros del lado bueno de esta familia, instalados éstos en los cuentos infantiles como vecinos estables. Por su parte, Flora, la señorita pintada que envejece, trae inmediatamente a la memoria *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, y todos los retratos que en la novela gótica inglesa mueven los ojos o incluso se salen de los marcos [68]. En cuanto a la criada disecada, recuerda al monstruoso ser vivo creado con pedazos de cadáveres por el doctor Frankenstein en la novela homónima de Mary W. Shelley, y aún más a la antiquísima tradición judía del Golem, el criado sin alma de los hombres santos, formado con barro y animado mediante palabras mágicas [69]. Siguiendo con el razonamiento, podemos afirmar que en la literatura aguarda al acecho una multitud de estatuas que son primas hermanas de los objetos vivos anteriores, pues son muchísimos los seres de piedra, y las tallas de madera, que han adquirido vida en los últimos siglos, con especial agitación en la Edad Media y en el Romanticismo [70]. Y ya que se ha mencionado el barro como materia prima para crear un ser vivo, el Golem, se hace obligatoria la cita del Génesis, de la creación de Adán, también perteneciente, en principio, a la tradición judía. Ahora bien, nada menos que en Australia, los miembros de las tribus kulin creen que Bundjil, el Dios supremo, también creó a los hombres con arcilla, insuflándoles el alma por la nariz, la boca y el ombligo [71]. Y en el *Popol Vuh*, por su parte, se cuenta que los hombres fueron creados a partir del maíz, pero que anteriormente los dioses realizaron un intento fallido creando unos hombres de madera, de la misma manera que los padres de los famosos gemelos Uno y Siete Huanapú crearon también una raza de hombres igualmente de madera. Y dando un gran salto en el tiempo, que nos llevaría incluso al futuro, encontramos el metal y el plástico como materias primas esenciales de otros “criados”, a menudo rebeldes, contruidos por el hombre: los robots, dotados de inteligencia artificial, pero carentes de alma, al igual que el Golem, aunque en ocasiones algún defecto de fabricación puede provocar el desencadenamiento de una conciencia, como si uno de ellos adquiriese un “alma accidental”.

Todos los ejemplos anteriores tienen en común la apariencia antropomórfica de las figuras que adquieren vida (no siempre alma). Son apenas unas pocas muestras que buscan evidenciar la amplitud del motivo del objeto animado, que puede localizarse en épocas y culturas alejadísimas entre sí, de manera que, descartando que la mutua influencia pueda explicar todos los casos, se hace necesario pensar en algún sustrato común, en algo más universal. En este sentido, el psiquiatra E. Jentsch, citado por Freud en su análisis de “El Hombre de Arena”, de Hoffmann, destaca como caso por excelencia de lo siniestro la “duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente, y a la inversa: de que un objeto sin vida está de alguna forma animado” lo que evocaría en nosotros “vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida” [72], es decir, el resultado

sería una sensación desagradable ocasionada por la sospecha de nuestra propia naturaleza mecánica, de nuestra realidad de muñecos animados. Sólo que este razonamiento no explica los frecuentísimos casos en los que imaginar objetos animados provoca principalmente placer, aunque la sensación pueda confundirse con el espanto en el caso de los relatos fantásticos. No explica tampoco por qué el ir conociendo a los numerosos objetos vivos que van apareciendo en el *Alfanhuí* resulta tan placentero.

Resulta curioso apuntar que este sentimiento siniestro que Jentsch pretende universal, se transforma en risa ante las mismas causas según Bergson [73]. Para el filósofo despiertan nuestra risa los actos humanos que nos recuerdan a los de las máquinas. Ahora vemos que los actos de las máquinas que recuerdan a los humanos despiertan el terror. No siempre, desde luego, advierte Freud, pues los niños desean que sus muñecos cobren vida, y les gusta imaginarlo. De esta manera, según Freud, el sentimiento siniestro vendría provocado por el retorno en la vida adulta de una creencia de la infancia, o el cumplimiento de un deseo infantil, de manera que lo que nos fue familiar e íntimo ahora nos resulta siniestro [74].

En efecto, también apunta Todorov, apoyándose en Piaget, que las sensaciones fantásticas serían las del psicótico, el drogado o el niño de hasta dos años [75], ahora bien, creo que un niño de menos de dos años miraría con idéntico asombro, con asombro de la misma naturaleza, uno de sus muñecos que cobra vida o su primera jirafa o elefante visto en un zoo. Entonces los acontecimientos que el niño contempla no están contrastados por la experiencia sino que todos son igualmente novedosos, y así, aunque le fuera dado contemplar algún hecho sobrenatural, todavía no sabría distinguirlo del resto. Para él las posibilidades de lo real son infinitas y absolutas y sólo con los años su mundo se irá acotando poco a poco e irá desapareciendo, en mayor o menor grado, la creencia en lo mágico y lo sobrenatural. Será entonces cuando pueda brotar la sensación de lo fantástico, cuando se rompen las leyes fijas y el constreñimiento de lo real. Se trata de una venganza mental contra las leyes y los límites que impone la experiencia, y un regreso al estadio de la infancia en el que todo era aún posible, lo que daba una sensación de tremenda y placentera libertad. Fue por esta misma razón por lo que los relatos fantásticos surgieron en plena Ilustración y alcanzaron su cenit con el Romanticismo, que se caracterizó por rebelarse contra la razón ilustrada y por su sed de absoluto e infinito.

Esta explicación fundamentada en Freud sobre el placer de la libertad conceptual de la infancia puede aplicarse con perfecta naturalidad al *Alfanhuí*, que tiene por protagonista a un niño y, como uno de sus temas fundamentales, la despedida de la infancia. Esta interpretación fue originada por las figuras antropomórficas que adquieren vida, cuando en el *Alfanhuí* los objetos vivos son de muchos más tipos (por ejemplo, el gallo de veleta o la silla de cerezo con alma), pero no es necesaria ninguna violencia para aplicarla al conjunto de las animaciones de la obra, sean éstas objetivas, retóricas o ambiguas. Además, según veíamos un poco más arriba, el propio Freud emparejó la infancia y el animismo (omnipresente en el *Alfanhuí*), lo que sirve para remachar esta lectura.

Fue E. Burnett Tylor quien teorizó en primer lugar sobre el animismo, aportando un vasto material etnográfico, rigurosamente sistematizado, que fue unánimemente aceptado por la comunidad científica durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX como la explicación más factible del origen y la evolución de las religiones [76]. El razonamiento sería, básicamente, que el primer concepto religioso empleado por los seres humanos habría sido el de alma, alcanzado mediante la experiencia de que sueños, visiones y delirios evidenciaban un principio vital independiente del cuerpo. Inmediatamente después, el hombre, medida de todas las cosas, supondría que todo lo que lo rodeaba estaba compuesto, al igual que él, de materia y alma, no sólo los animales y las plantas, sino también, en una fase

posterior, todos los elementos, a los que el hombre se sentiría vinculado. El paso siguiente sería ya el politeísmo propio de culturas de desarrollo intermedio, en el que las almas que habitan en el cielo, en el trueno, en el viento, en el mar, etc., han adquirido la categoría superior de divinidades. Por último, el estadio más evolucionado de las religiones sería el monoteísmo, alcanzado generalmente por el predominio de alguna de las divinidades del sistema politeísta, o bien mediante un proceso de abstracción que, superando la fragmentación propia del animismo y del politeísmo, impregnara todos los elementos de la realidad de un mismo espíritu divino omnipresente.

No obstante, la teoría de Tylor fue reducida a principios del siglo XX a la categoría de hipótesis bastante cuestionable. En primer lugar se propuso una etapa anterior al animismo como origen de la religión, el preanimismo, con la magia u otras fuerzas misteriosas impersonales como elementos primordiales. Posteriormente se atacó la universalidad (tanto temporal como espacial) del animismo, y también, tras la aparición de pueblos muy primitivos con cultos a grandes dioses, el orden de las fases propuestas. Una de las voces más autorizadas en religiones comparadas, Mircea Eliade, terminaría expresando en su *Tratado de historia de las religiones* (1949) sus reservas sobre que una historia de las religiones pueda ser siquiera proyectada, dada la falta de documentación para la mayor parte de la presencia del ser humano sobre la Tierra. Además, haciendo referencia justamente a Tylor, cuestiona que pueda hablarse de una “primera fase” o de los “orígenes” de la religión, y critica la relación automática entre lo más simple y elemental y lo más primitivo y antiguo [77]. Es decir, que el monoteísmo no tiene por qué ser considerado ni posterior ni más evolucionado o superior al animismo, y que no se puede defender con argumentos históricos que existan manifestaciones de lo sagrado que sean superiores o inferiores a otras.

Sea o no el animismo el origen y la esencia de las religiones, parece claro que es una de las formas más elementales y más universales de religión, es decir, de vinculación del hombre con lo sagrado. Tal vez la tendencia animista es el reconocimiento profundo de que somos materia que despertó, que abrió los ojos, y de que no hay razón para pensar que este milagro no pueda volver a ocurrir en cualquier momento. Cualquier objeto podría abrir los ojos ahora. Ya lo hicieron en su día objetos de barro y de maíz, y de madera, según el Popol Vuh. Por lo tanto, el animismo es una manera de hacer asumible el prodigio de nuestra propia existencia.

Regresemos ahora a nuestro motivo: “Aparece un ser vivo a partir de materia inerte”. ¿Acaso la actual hipótesis científica sobre el origen de la vida escapa a la formulación de este motivo, propio en principio de la literatura fantástica y maravillosa? ¿Cuál sería la diferencia esencial entre el despertar de don Zana y el “despertar” de algunas moléculas de carbono y agua? Es más: ¿se puede aceptar una división tajante entre lo “vivo” y lo “muerto”? La clásica definición de lo vivo como aquello que nace, crece, se reproduce y muere, corre el peligro de ser una convención, puesto que las partículas subatómicas se ajustan casi perfectamente a esta definición (tan sólo no crecen). Y si las partículas elementales están vivas, entonces todo lo está, como afirmaba el animismo. La ciencia avanza, y el misterio retrocede. Pero continúa ahí. La potente luz encendida en la Ilustración tiene un alcance limitado, y más allá se disuelve en la sombra. Como tal sombra, no puede medirse su profundidad. No hay manera de saber si el área por iluminar es ya muy pequeña, si las respuestas definitivas están ya muy cerca, o si, más bien, existe cierta “oscuridad” irreductible para la “luz de la razón”, a la que sólo podría accederse por medios bastante devaluados en nuestros días: la intuición de naturaleza religiosa o literaria (sólo escindida entre lo religioso y lo literario, por lo demás, a partir de cierto momento histórico). Max Planck, padre de la mecánica cuántica, escribió al respecto en 1936:

La ciencia [...] consiste en un esfuerzo constante y un desarrollo continuo y progresivo hacia un objetivo que la intuición poética puede captar, pero que el intelecto nunca podrá comprender plenamente [78].

No dispongo de los conocimientos suficientes como para analizar en profundidad la relación entre el animismo religioso y el que se presenta en el *Alfanhuí* y en la literatura universal en forma de objetos animados, nada puedo decir sobre la naturaleza del vínculo existente entre el animismo religioso y el literario, pero no cabe duda de que a ambos los une una fuerte trabazón. De tal manera, la gran familia de los objetos vivos se ha visto incrementada por la importante aportación de todos los elementos animados procedentes del ámbito de la religión. Por otro lado, esta última sugerencia para la interpretación de las animaciones del *Alfanhuí* no tiene por qué anular la explicación freudiana del placer infantil por la fantasía más libre. El problema es que tanto el animismo como la libérrima fantasía infantil nos han sido útiles para hablar de las animaciones objetivas, retóricas y ambiguas, pero sólo de las animaciones positivas, no de las negativas: hasta el momento no hemos hecho referencia a los casos (proporcionalmente menos numerosos) en los que se produce una pérdida o disminución de vida o espiritualidad en algún elemento de la obra, como ocurre con el vagabundo que de tanto andar por los caminos se vuelve como de tierra, y le crecen plantas por todo el cuerpo, o como ese curtirse de la piel del maestro disecador, que con el paso del tiempo va pareciendo cada vez más una figura de madera [79]. Si el animismo consistía esencialmente en una aproximación de los objetos al ser humano, la tendencia contraria, el camino hacia lo inanimado, a través de los animales y las plantas, no puede llamarse también animismo, pero la simetría y la complementariedad de ambas tendencias lleva a pensar en una posible explicación más amplia que englobe tanto el animismo (personificación, etc.) como la animalización, la cosificación, y los casos semejantes de merma de vida.

No hay más remedio que reconocer a los elementos animados negativamente como parte de la familia, tanto todos los casos de animalización o cosificación retóricas, como todos los otros en los que se cruza la frontera de la retórica y se habla de algún elemento que de hecho se transforma en animal, en planta, o en objeto. Y con el aporte de esta rama la gran familia se torna casi descomunal, ampliándose desde las *Metamorfosis* de Ovidio a las leyendas etiológicas de las tribus indígenas más remotas, que explican el origen de una flor, de un monte o de un río mediante la prodigiosa transformación de un ser humano como castigo o como premio concedido por un dios. Y si mantenemos la costumbre de no respetar los límites entre la literatura, la mitología y la religión, podemos apuntar también que no es raro que la transmigración de las almas lleve a encarnarse en un animal, una planta, o incluso un objeto.

Recopilando ahora en busca de una formulación más sintética, reitero que las numerosísimas animaciones del *Alfanhuí* no tienen un significado consciente ni individual, sino otro oscuro y colectivo que debe coincidir con el de las animaciones objetivas, retóricas y ambiguas, tanto positivas como negativas, de la literatura universal, pero también de la mitología y de la religión. Aunque el animismo es una de las tendencias más elementales del ser humano, no logra abarcar todos los casos mencionados al no incluir las animaciones negativas. Por su parte, la explicación freudiana de la placentera libertad infantil por establecer todo tipo de relaciones entre elementos de la realidad, doblemente placentera cuando más que libertad es liberación de los opresivos límites de la experiencia adulta, continúa siendo especialmente oportuna para entender el alcance último de las animaciones del *Alfanhuí*, esa dolorosa despedida de la infancia.

Ahora bien, no puedo concluir este trabajo sin al menos apuntar otra explicación que parece igualmente válida para todo el conjunto. Tampoco es novedosa, y hasta puede resultar obvia, una mera constatación: Dice Danilo Manera en su introducción

a la obra que “El material de la mayor parte de las similitudes de IAA [*Industrias y andanzas de Alfanhuí*] está sacado de la naturaleza y remite a la compenetración entre el mundo humano, de los animales, de los vegetales y de las cosas que recorre todo el texto” [80] y Antonio Risco escribió al respecto que, en el *Alfanhuí*, “ninguna otra razón de semejantes anomalías encontramos que no sea la voluntad artística - el gusto de las alianzas secretas, de los espejos y reflejos; la tentación de la unidad oculta de las cosas” [81]. Avanzando un paso más, Harold Reynolds, apoyándose en Jung, llega por otro camino a la misma Unidad Indivisa, una concepción de naturaleza mística que declara la existencia de un alma común para todas las cosas [82].

La cuestión eminentemente medieval de cómo hacer compatibles las verdades de la fe con las verdades de la razón, a la que Santo Tomás dedicó todo su esfuerzo, enseguida cobró la forma de conflicto entre la religión y la ciencia experimental, en el que la primera fue sufriendo serios reveses y replegándose hasta sus bastiones primordiales, sólo sintiéndose a salvo en los conceptos independientes de la experiencia, donde la ciencia nada podía probar. El proceso fue lento, pero el aplastante triunfo de la técnica a partir de la revolución industrial sirvió para aportar prestigio al conjunto de la ciencia, que empezó a ser considerada masivamente como el único método fiable (contrastable) de conocer la realidad. Durante la infancia y la juventud de Sánchez Ferlosio (nacido en diciembre de 1927), aunque la ciencia ya se había estabilizado en el trono de la cultura, y los científicos y los técnicos pasaban a gozar de una consideración social que nunca habían tenido, el debate estaba lejos de apagarse. Como muestra de ello, Bertrand Russell publicaba en 1935 su ensayo *Religión y Ciencia*, sintiendo aún la necesidad de salir en defensa de la ciencia, aunque se enfrentaba en realidad a la intolerancia, el fanatismo y la irracionalidad que entonces se estaban trasladando del terreno de la religión al de la política, en los crecientes fascismos. En este ensayo, aunque finalmente lo rebate, Russell reconoce cierto valor al hecho de que los místicos de todos los tiempos y de todas las culturas coincidan en unas pocas afirmaciones fundamentales, una de las cuales sería “que toda división y separación es irreal, y que el universo es una sola unidad indivisible” [83].

Curiosamente, la física moderna se ha topado en las últimas décadas con fenómenos difíciles de explicar que podrían acabar dando la razón a los místicos. Está comprobado que si dos partículas (concretamente fotones) parten en direcciones opuestas, y en un momento determinado intervenimos modificando la trayectoria de una de las dos, la otra, por muy alejada que se encuentre, sufrirá un desvío equivalente de manera instantánea, y sin intervención alguna del investigador. Semejante fenómeno (conocido como paradoja Einstein-Podolsky-Rosen) logró describirse matemáticamente en 1964 (teorema de Bell) y reproducirse experimentalmente desde los años 80 hasta nuestros días, lo que ha llevado a un grupo de físicos a afirmar que pueden existir causas no locales para los fenómenos, y que la separación en el tiempo y en el espacio es algo irreal, y se ha llegado a considerar por tanto la permanente unión, de alguna manera, de las dos partículas, a través de algo así como un sustrato de fondo, es decir, algo muy semejante a la Unión Indivisa de los místicos que estaría por detrás de todas las individualidades.

Este principio propio de la mística que la física comienza a respaldar sería, en fin, el que podría estar por detrás de la gran familia de los objetos vivos, de manera que sensaciones cotidianas al alcance de cualquiera, como mirar a los faros de un coche como si fueran ojos [84], compartirían la naturaleza última de las abstractas revelaciones alcanzadas por los místicos en estados de iluminación. En este sentido, cada personificación, cada símil, cada metáfora, sería una pequeña revelación. La literatura, o más concretamente la poesía, con sus recursos tradicionales, se mostraría como una vía de conocimiento contigua a la religión, y en muchos tramos indistinguible. Y la ciencia, llegado el caso, habría sido una vía más lenta, y más

segura, que vendría a confluír en la misma verdad última fundamental, confirmándola.

En cuanto a Rafael Sánchez Ferlosio, en su narrativa se aprecia esa tensión histórica entre religión y razón, infancia y madurez, poesía y prosa, intuición y ciencia, fantasía y realidad, juego y compromiso. Tal vez incluso derechas e izquierdas puesto que, como veíamos antes, la irracionalidad, la religión y el arte gratuito se asociaban a la burguesía, la derecha ideológica e incluso al fascismo. La muerte de don Zana debe considerarse, por tanto, como una opción ética encomiable sobre todo por la constancia y la coherencia con las que Sánchez Ferlosio se ha mantenido en esta vía “de la razón”. Otra cosa es que pueda cuestionarse la adscripción a una ideología o a otra de las diferentes vías de conocimiento, o que pueda lamentarse la decisión de Ferlosio de sofocar “lo que gritan las cosas” (como diría Ramón [85]) sobre todo durante el silencio narrativo que siguió a *El Jarama*, limpiando su prosa de figuras retóricas y de las asociaciones insólitas para las que demostró tanto talento en el *Alfanhuí*, y optando por el sustantivo preciso y la expresión técnica características de las ciencias aplicadas o de los silogismos de la lógica clásica y las matemáticas. Sin duda se vio en la necesidad de rehacer todo el camino por la vía lenta. Evidentemente, la multitud de pequeños brillos del *Alfanhuí* no logró satisfacerlo y, agotada esta vía de “lo literario”, se vio forzado a emprender otros caminos más áridos con la esperanza de alcanzar un día, o de ganarse cada día, una forma más plena de conocimiento o de verdad.

Conclusiones

Llegados a este punto, se hace más necesario que nunca volver atrás para recopilar la información repartida por todo el trabajo, y realizar un último esfuerzo de cohesión sin perder de vista la distancia que existe entre las conclusiones que se apoyan en hechos contrastables y las que entran en el campo de lo hipotético y no pueden pretenderse, por lo tanto, ni definitivas, ni excluyentes, ni indiscutibles.

La delimitación del objeto de estudio ya resultó problemática, pues aunque la primera intención era la de centrarse en los elementos inanimados que adquieren vida de hecho a lo largo del *Alfanhuí*, una lectura atenta a esta cuestión mostró que muchas veces no está nada claro cuándo un objeto se anima “de hecho” y cuando se le dota de vida apenas retóricamente. Forzosamente, pues, el estudio debía ampliarse a los objetos animados retóricamente y a las “animaciones ambiguas”, esto es, aquéllas que podrían considerarse tanto personajes (pasivos) como figuras retóricas, tanto elementos narrativos como características del estilo. Sin duda, en el *Alfanhuí* había animaciones objetivas, retóricas y ambiguas: otra cuestión era atreverse a clasificarlas, pues no son pocos los casos fronterizos y, por tanto, dudosos.

Además, por otra parte, una vez que comencé a profundizar en casos en los que, por ejemplo, un animal se equiparaba a una persona, no me pareció justificable dar la espalda a casos en los que, por ejemplo, una persona se equiparaba a un animal. La evidente complementariedad entre ambos casos, entre la adición y la sustracción de vida o alma, apuntaba a un fenómeno más amplio. Me vi forzado por segunda vez a ampliar mi objeto de estudio, extendiéndolo a las animaciones negativas, fuesen éstas objetivas, retóricas o ambiguas.

Una vez fijado de esta manera el objeto de estudio, ya pudo realizarse una extracción, lo más exhaustiva posible, de todos los casos de animaciones del *Alfanhuí*, y cuando esta información estuvo disponible se pudo apreciar, en primer lugar, la gran importancia cuantitativa de este recurso en la obra, y en segundo

término, que entre la primera y las otras dos partes del *Alfanhuí* se producía una notable disminución en el número de animaciones, aunque en las tres partes podían hallarse casos de todos los tipos.

Puesto que las animaciones objetivas y ambiguas son propias de lo maravilloso y lo fantástico, y las animaciones retóricas son muestras de un estilo cuidadoso, poético y esteticista, la disminución del número de animaciones que se aprecia en las partes segunda y tercera daría la justa medida de la moderada aproximación al realismo que ya habían apuntado anteriores trabajos críticos más impresionistas, confirmándolos y matizándolos.

A continuación, cuando quise contrastar la hipótesis de que la máxima expresión de realismo (de registro desapasionado de los acontecimientos) propia de *El Jarama* vendría acompañada de una desaparición de las animaciones, tuve que descubrir que en *El Jarama* las animaciones son numerosísimas, tanto en el habla de los personajes como en las acotaciones del narrador. En este sentido, el único cambio que se había producido entre el *Alfanhuí* y *El Jarama* era la lógica ausencia de animaciones objetivas y ambiguas en la segunda obra. Por lo demás, el asunto de las animaciones se complicaba al constatar que el lenguaje común, colectivo, está repleto de animaciones muy arraigadas en el uso, e incluso lexicalizadas. Además, se alzaba otra hipótesis en lugar de la anterior: era posible que la animación fuera un rasgo presente en toda la obra de Sánchez Ferlosio. Lamentablemente, una comprobación definitiva de esta afirmación no parecía a mi alcance, al no existir hasta el momento unas obras completas del autor que recogieran incluso sus colaboraciones en la prensa. Consciente de la deficiencia, me vi obligado a ceñirme a la obra narrativa más asequible, a sabiendas de que sólo podría obtener conclusiones parciales, pero con la esperanza de realizar una contribución a futuros estudios de mayor aliento.

De todas formas, el examen de *El testimonio de Yarfoz*, y de otras narraciones posteriores al silencio narrativo que siguió a *El Jarama*, bastó para echar abajo la hipótesis de la animación como una constante en la obra ferlosiana: en las narraciones que salen a la luz a partir de los años 80, las animaciones son escasísimas, y casi siempre “inevitables”, es decir, forman parte del lenguaje (no son creaciones de Sánchez Ferlosio), y son las formas más exactas que el lenguaje ofrece para expresar algo.

Hasta aquí los hechos desnudos, y a partir de aquí la interpretación, pues al menos había que intentar buscar una explicación para esos tres claros peldaños que se aprecian en cuanto al empleo de animaciones: el primero se corresponde con la primera parte del *Alfanhuí*, el segundo iría de la segunda parte hasta *El Jarama*, y el tercero sería el de la narrativa posterior. Y por otro lado, ya que el asunto del trabajo es lo que hemos convenido en denominar “animaciones”, había que aventurar alguna explicación lo más convincente posible para el conjunto de los casos.

Ciertamente, querer dar una explicación unitaria a la totalidad de las animaciones del *Alfanhuí*, puesto que como regla general no son ni deben entenderse como símbolos conscientes de nada, implica rastrear significados más profundos que provienen del inconsciente o de zonas o impulsos del intelecto compartidos por todo el género humano, y que se manifiestan, por consiguiente, en todas las culturas de todos los tiempos. De esta manera se justifica el recurso a la psicología, a la neurología, e incluso al impulso universal de lo religioso, en busca de paralelismos que puedan aclarar el significado más hondo de las animaciones. La neurología nos dice que realizar asociaciones insólitas entre elementos alejados es una habilidad propia del hemisferio cerebral derecho, el hemisferio de la intuición. La psicología freudiana, por su parte, explicaría las animaciones como un movimiento rebelde y liberador que resquebrajaría las estructuras de conocimiento solidificadas en la vida adulta retomando las infinitas posibilidades asociativas de la infancia, con el

consiguiente placer. Y en el ámbito de lo religioso, las animaciones positivas se relacionan inmediatamente con el animismo, una de las formas más elementales y universales de religión, pero tanto las animaciones positivas como las negativas, con su espesísima red de interrelaciones entre los elementos más dispares, también guardan algún paralelismo con una de las afirmaciones repetidas una y otra vez a lo largo de todos los tiempos por los místicos de todas las culturas: que en realidad no existen elementos separados, que las separaciones son meras apariencias.

Las anteriores serían algunas posibles explicaciones o aclaraciones para el conjunto de las animaciones automáticas, inconscientes, sin significado simbólico inmediato, que son mayoría aplastante en el *Alfanhuí*. En realidad, tan sólo hay un caso evidentemente marcado con una carga simbólica consciente, aunque su significado no deje de ser turbio y discutible: se trata de don Zana, el marioneta, y de su enfrentamiento final con el niño protagonista. Sin pretender negar validez a ninguna lectura anterior del *Alfanhuí* y del caso específico de don Zana, he querido en este trabajo añadirle a la obra otra capa de significación, que en este caso sería metaliteraria: El joven escritor Rafael Sánchez Ferlosio, durante la redacción esencialmente improvisada del *Alfanhuí*, buscaba su propia voz, su estilo personal, debatiéndose entre la experimentación vanguardista, el esteticismo modernista y el realismo imperante y triunfal. Optar por un estilo u otro era, además, tomar partido por una manera u otra de acceder al conocimiento o de buscar la verdad: la irracionalidad frente al *logos*; la intuición poética frente a la descripción de las ciencias naturales. Es posible que, tras concluir la primera parte del *Alfanhuí*, Sánchez Ferlosio se sintiera saturado de fantasía y de figuras retóricas. Tal vez comenzara a sentir desconfianza del esteticismo vano y de la fantasía escapista, comenzando a juzgarlos incluso como éticamente reprobables, o en todo caso como hueros e infantiles. Sobre todo empezaría a sospechar su falsedad, su mentira, y llegaría por fin a la decisión de atenerse más a la realidad inmediata, más fiable, más comprometedora, y a la decisión de crecer. Don Zana, que es la mentira, tenía que morir. Si el joven Ferlosio se había embarcado en la escritura de ficciones, que al menos lo narrado fueran “mentiras verdaderas”. Decide, pues, variar el rumbo de su escritura, y de su búsqueda, pero sin volverse a reescribir lo anterior, queriendo dejar constancia de su real evolución, sin trucos ni maquillajes, confiado en que esa escritura improvisada le garantiza autenticidad. Con *El Jarama* se incide en esta decisión de compromiso con la realidad y de descripción objetiva, pero estilísticamente aún se advierten importantes similitudes con el *Alfanhuí*, particularmente en las intervenciones del narrador, que hace uso de la intuición poética y de numerosas animaciones retóricas para hacerse entender. Tendrían que pasar varias décadas para que, al regreso de su silencio narrativo, Sánchez Ferlosio se mostrase con un estilo muy próximo al del lenguaje técnico de ciertas ciencias aplicadas, prácticamente libre de figuras retóricas, al menos conscientes. Con lo que, en resumen, en la trayectoria literaria de Sánchez Ferlosio se apreciaría un progresivo abandono de las figuras retóricas en general, y de las animaciones en particular, sustituyendo las descripciones apoyadas en similitudes con otros elementos de la realidad más o menos alejados, por otras fundamentadas en el rigor del sustantivo y en el adjetivo exacto. Un progresivo abandono, por tanto, de “lo literario” a cambio de “lo científico”. De la intuición por la constatación. Por estas razones, *El testimonio de Yarfoz* presenta un estilo excepcionalmente singular y una poderosa fuerza de convicción: por su escaso carácter literario. Es posible que lo llevara hasta allí su afán por rehuir la mentira, privando a la narración, poco a poco, de todo lo que recordara a literatura. Quizás todo no pase de una vuelta de tuerca más en busca de la verosimilitud, más que de la verdad. La verosimilitud, rara y absorbente, se alcanza mediante este nuevo estilo. En cuanto a la verdad, nunca podrá ser superior a la que ya se llegó intuitivamente en el *Alfanhuí*, desde los mismos inicios de todo este periplo literario e intelectual de Ferlosio. Como en el cuento folclórico en el que al final el tesoro estaba escondido en la propia casa del incansable buscador, lo mejor de Ferlosio tal vez se encuentre en la primera parte del *Alfanhuí*: los logros y las

limitaciones de esta parte son, inevitablemente, los mismos de toda obra literaria, y posiblemente los mismos de la capacidad humana para entender la realidad.

Bibliografía citada

Alfonso X, *Cantigas*, edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986.

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Editorial Marymar, Buenos Aires, 1979.

Benet, Juan, prólogo a Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*, Salvat, Madrid, 1970, pp. 11-15, apud *Historia y Crítica de la Literatura Española*, tomo 8, Crítica, Barcelona, 1980 pp. 407-410.

Berceo, Gonzalo de, *Milagros de nuestra Señora*, edición de J. Montoya, Universidad de Granada, 1986.

Bergson, Henri, *La risa*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Eliade, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Martins Fontes, São Paulo, 2002.

Freud, Sigmund, "Lo siniestro", en *Obras Completas (III)*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

Gullón, Ricardo, "Relectura del *Alfanhuí*", *Philologica Hispaniensia; In honorem Manuel Alvar (vol. IV)*, Gredos, Madrid, 1987, pp. 225-237.

Hidalgo Bayal, Gonzalo, *Camino de Jotán (la razón narrativa de Ferlosio)*, Ediciones del Oeste, Badajoz, 1994.

López López, Mariano, *El mito en cinco escritores de posguerra*, Editorial Verbum, Madrid, 1992.

Martínez Cachero, José María, "Los años cuarenta", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, tomo 8, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, pp. 321-331.

Olmos, Miguel Á., "Sobre la imaginería de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Sánchez Ferlosio", *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 14, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1996, 199-213.

Ortega, José, "Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en *Alfanhuí*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 216, año 1967, pp. 626-631.

Palomo, María del Pilar, "El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: en torno a Sánchez Ferlosio", en VV.AA., *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1973, pp. 335 y 346.

- Risco, Antonio, *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 173-227.
- Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, 2001.
- Russell, Bertrand, *Religión y Ciencia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1970.
- Sacristán Luzón, Manuel, “Una lectura del *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio”, apud Sánchez Ferlosio, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, edición de Danilo Manera, Barcelona, Destino, 1996, pp. 179-202.
- Salgado, María A., “Fantasía y realidad en *Alfanhuí*”, en *Papeles de Son Armadans*, nº 116, año 1965, pp. 140-152.
- Sánchez Ferlosio, R., *El Geco*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, “El origen de *Alfanhuí*”, en *elmundolibro.com*, 18 de abril de 2001, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/04/18/anticuario/987586848.html>
- Sánchez Ferlosio, Rafael, *El Jarama*, RBA Editores, Barcelona, 1995.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, *El testimonio de Yarfoz*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, edición de Danilo Manera, Barcelona, Destino, 1996.
- Sánchez Ferlosio, Rafael; “La forja de un plumífero”, en *Archipiélago* nº 31, Barcelona, 1997, pp. 71-89.
- Sanz Villanueva, Santos, “La generación del medio siglo”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, tomo 8, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 331-339.
- Schmidt, W., *Historia comparada de las religiones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947.
- Sousa, David A., *Cómo aprende el cerebro*, Corwin Press, Inc., California, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.
- Zukav, Gary, *A dança dos mestres Wu Li*, Editora ECE, São Paulo, 1989.

Primera parte

I:

- (1) (1P1O) “De un gallo de veleta que cazó unos lagartos...” (p. 15). (Título del primer capítulo).
- (1) [el gallo de veleta] “Se bajó una noche de la casa” (p. 15).
- (1) El gallo clavetea los lagartos con total gratuidad (p. 15).
- (2) (1P2O) Los lagartos sienten vergüenza. “pasaban vergüenza, aunque muertos” (p. 15)
- (3) (1P3O) La cola de los lagartos muertos se dobla hacia el mediodía por causa del sol (p. 16).
- (4) (1P1R) “echó un cubo de agua sobre el fuego, que se apagó resoplado como un gato” (p. 16)

II:

- (1) El niño y el gallo (arrancado) empiezan a hablar y “hacen las paces”. El gallo “más viejo”, le enseña, y el niño toma notas (p. 18).
- (5) (1P2R) “El olor agrio y almizclado se iba transformando en otro olor más ligero, como de violetas animales” (p. 19).
- (6) (1P3R) “lentas burbujas que explotaban sin ruido como besos de boca redonda” (p. 20)
- (7) (1P4R) “[...] al feto, que se veía vivísimo en su vientre [de la yegua], como dentro de un fanal” (p. 20).
- (8) (1P5R) la yegua “era toda como de vidrio” (p. 20)
- (9) (1P1A) “Blanqueaba la leche en sus ubres de cristal” (p. 21).

III:

- (10) (1P6R) El maestro disecador ve parecido a Alfanhuí con los alcaravanes “Tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes” (p. 22).
- (11) (1P4O) Se habla ya de la criada: ropa oscura, “no tenía nombre porque era sordomuda”, “Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando”. Sin embargo, a pesar de sordomuda, la criada tiene el arte de cuidar y alterar el fuego mientras se cuenta una historia. (pp. 23-24).

IV:

- (12) (1P5O) Un gato entra en la bodega, donde hay trozos de animales, y muerde un cuello de cisne “con cabeza y todo” que le suelta picotazos “como si estuviera vivo” (p. 25).

(11) Llevan a la criada para atrapar al gato. Éste la muerde en la muñeca, que hace ruido de pergamino, pero la criada “ni se inmutó” Tras toda la noche sujetando al gato, la criada se queda toda rasgada y se le sale el relleno. La venganza sobre el gato es terrible: lo descuartizan y transforman en muchas cosas útiles. A la criada la curan, pero caerá en otras enfermedades, “hasta que un día murió” (p. 26).

V:

(13) (1P2A) Personificación del fuego: llamas para emociones; rescoldos masculinos y femeninos (p. 27).

(14) (1P3A) La piedra de vetas bebía siete tinajas y después “ya no quería más” (p. 28).

(15) (1P6O) En la historia que sigue se habla de un mendigo que parece de tierra y está cubierto de plantas (p.29).

(16)(1P7R) El padre muerto del maestro taxidermista “Tenía la boca abierta como un viejo pez” (p. 31).

VI:

(17) (1P8R) “un olivo plateado, con su tronco musculoso” (p. 32)

(18) (1P9R) Dos roedores, “Por la noche se veían sus ojillos aparecer y desaparecer. Era como los anuncios luminosos de las ciudades” (p.32)

(19) (1P7O) Dentro del invernadero “vivía una culebra de plata” (p. 33).

(19) “la culebra quedó en letargo, rígida y brillante como plata metálica” (p. 34)

(19) “Tenía el cuerpo todo de escamas diminutas, que sonaban cuando Alfanhú le pasaba la uña a contrapelo: «¡Drinn...!;Drinn...!»” (p. 34).

VII:

(20) (1P8O) Un viento remoto agita la llama de la lámpara y la sombra de los pájaros, que parecen volver a la vida, danzan, incluso recuperan sus colores y los colores que vieron. Los pájaros desaparecen de sus pedestales. (En el título se habla de “visiones”. Nunca se explicita el sueño, aunque todo ocurre en el dormitorio). (pp. 35-38)

(21) (1P9O) Lo mismo pasa con las plantas disecadas de un libro, que crecen (p. 37).

(22) (1P4A) “y el último aceite subía a la llama, extenuada, ahogándose por los hilos de la torcida” (p. 38).

VIII:

(23) (1P5A) “El desperezarse de las tejas achicharradas”. (p. 39)

(24) (1P10O) La silla de cerezo echó raíces en el desván, avariciosa.

(25) (1P10R) “el sol temblaba en las vetas como si corrieran hilos vivos de sangre, a lo largo de los travesaños” (p. 40).

(24) Aire soñoliento (de la silla) (p. 40).

IX:

Nada.

X:

(26) (1P11R) La polea del pozo “chillaba como una golondrina” (p. 48).

(27) (1P12R) “una columna de raicillas largas y finísimas que colgaban del techo, como una cabellera” (p. 49).

XI:

(24) Una vez el maestro comió una cereza de la silla y accedió a la memoria de ésta: cómo enfermó de hastío y cómo contagió a la mujer del antiguo dueño, volviéndola “como de cera hasta matarla” (28) (1P11O) (pp. 51-52).

(29) (1P12O) El maestro también estaba enfermo de hastío o “mal de interiores”, pero éste lo había fortificado, y en lugar de cera parecía tallado en nogal, como un San Jerónimo de sillería (p. 53)

(30) (1P13O) Raíces del castaño, como venas. “las raicillas que colgaban del techo eran venas” (p.53)

XII:

(31) (1P13R) A la araña, si se la alimentaba con un determinado color, el cuerpo se le ponía “cilíndrico como un queso” (p. 57).

(32) (1P14R) Alfahuí, a las raíces del árbol, les “pasaba los dedos de arriba abajo, apretando como si lo ordeñara” (p. 58).

(33) (1P14O) Conseguirán que el castaño dé ojos y plumas de colores para los pájaros (p. 58).

XIII:

(34) (1P15O) Del árbol saldrán los pájaros vegetales, con varias alas, y con plumas de hojas de colores (pp. 61-62).

(35) (1P15R) El huevo de pájaro vegetal tenía dentro algo “como un pañuelo arrugado” y cuando salió, “aquello se desdoblaba y se abría como un pañuelo” y finalmente se puso a volar “como un trapo de colorines” (pp. 61-62).

(36) (1P16R) “Los huevos empezaron a moverse como hombres dentro de un saco” (p. 61).

(37) (1P17R) De dentro del huevo salió “una cosa de colores como un puñado de hojas lacias y arrugadas” y cuando voló se la veía “columpiándose como una hoja seca” (pp. 61-62).

XIV:

(19) La serpiente de plata se le enrosca en la muñeca como una pulsera (p. 64).

XV:

(38) (1P6A) “Las viejitas tienen los huesos de alambre” (p. 67).

(39) (1P18R) Las ancianas se ahogan en el Henares y se las lleva la corriente, “flotando como trapos negros” (p. 67).

(40) (1P19R) “El maestro parecía pegarse cada vez más a los terrones” (p. 67).

XVI:

(41) (1P7A) El tren: “respirando con violencia” (p. 70)

(42) (1P8A) “Dormía la casa con un respirar silencioso” (p. 71).

(43) (1P9A) “En el borde de la chimenea bailaba el duende saltimbanqui de los rescoldos” (p. 71).

(44) (1P10A) La arena del reloj “dormía”, y al darle la vuelta “despertó de nuevo” (p. 71).

XVII:

(45) (1P20R) El trillo, como un tiovivo para Alfanhuí (p. 75).

(46) (1P21R) “Y las algas ondulaban, muy peinadas, por el fondo, como cabelleras al viento” (p. 76).

(47) (1P11A) “Todas las cosas llamaban a Alfanhuí y parecían venir a tentarle y a despertarlo” (p. 76).

XVIII:

(48) (1P12A) “El fuego le miraba con su cara. Ojos y boca tenía el fuego” etc. El fuego cuenta historias, sólo el fuego (p. 77).

(49) (1P13A) “La cerrazón de la cocina obligaba a las cosas a un sueño turbio y obstinado” (p. 78).

(50) (1P14A) “La cocina sorbió de la noche, como una boca que respira, aspirando largo rato, llenando su pulmón” (pp. 78-79)

(51) (1P22R) “encendió aquella leña, que chisporroteaba y bufaba” (p. 79).

(52) (1P23R) “Luz clara y joven” de la llama (p. 79).

Segunda parte

I:

(53) (2P1O) Comienza con la descripción física de don Zana, el Marioneta. “Pelo de cordones color crema”. Despertó en el almacén de un teatro (pp. 81-82).

(54) (2P2O) Una marioneta dama no despertó “porque tenía menos temperamento” (p. 82).

II:

(55) (2P1A) Madrid, como una piel, “yacía y respiraba”. La ciudad “sonreía dulcemente” (pp. 85-86).

(56) (2P2A) Después, prolongada personalización de las casas (p. 86).

(57) (2P3A) Luego cuatro fachadas con “las ventanas locas, mirando de parte a parte [...] Tenían alegría y soledad” (p. 86).

III:

(58) (2P1R) El Manzanares “corría como una cucaracha, con su amatista en el lomo” (p. 89).

(59) (2P4A) “perro flaco, con ojos de loco” (p. 91).

(60) (2P3O) Hay una mona que ríe exageradamente de todo lo que dice don Zana (p. 92).

IV:

(61) (2P2R) Gecos: cabeza “guasona”, “perezosos”, “como restregándose los ojillos después del sueño”, “hábito de monje” (pp. 94-95).

(62) (2P4O) En el canalón “un osito de trapo, muerto”, con una “herida” en el costado, aunque parecía muerto de sed (p. 95).

(63) (2P5O) En una ventana falsa “habían pintado una señora”. La mujer, la señorita Flora, espera y envejece. Mira hacia Toledo. “Soñaba los palacios de Aranjuez”. Si no fuera por las sombras contradictorias “hubiera llegado el toledano agudo y enlutado” (pp. 95-97).

(64) (2P3R) Doña Flora esperaba “como una rosa deshojada” (p. 96) y el tiempo iba “ajándola como una flor desesperanzada” (p. 97).

V:

(65) (2P6O) La luz, cayendo por el patio “tan a disgusto” (p. 98).

(66) (2P4R) Sábanas blancas, “como un revuelo de gansos” (p.99).

(67) (2P5R) Las sábanas cambiaban de lugar, “igual que hacen los niños en la escuela cuando entra el maestro de repente” (p.99).

(68) (2P6R) La cabra del cuarto de baño se llamaba Estampa “porque estaba siempre como estampada” (p. 102).

VI:

(69) (2P7R) Las mujeres de la estación “eran como hormiguitas” (p. 105).

(70) (2P7O) Como la mona de la venta, Nicolás, el oso de los gitanos, imita a los humanos: se hace el borracho (p. 106).

VII:

(71) (2P8R) *Parecía que* la casa abandonada “había cubierto su cara con aquel enorme matorral de...” (p. 109).

(72) (2P5A) Las enredaderas “se abrazaban”, “agarrándose con todas sus fuerzas...” (p. 109).

(73) (2P9R) Faltaba algo de pared, *como si* la planta “hubiera dado un gran mordisco a la casa” (p. 110).

(74) (2P6A) “...le parecía que los tallos se estrechaban y querían apretarlo y ahogarlo en su maraña” (p. 110).

VIII:

Nada.

IX:

(75) (2P10R) Nubes “corrían” “Eran un cielo lleno de prisas, como de batallas” (p. 116).

(76) (2P11R) “La ciudad callaba agazapada [...] como una inmensa liebre temerosa”. “...estaba indefensa”; “Callaba y encogía su lomo al viento como animal azorado” (p. 116).

(77) (2P12R) “El cierzo [...] como buscando alguna venganza” (p. 116).

(78) (2P7A) La ciudad: “Con sus ojos abiertos tenía miedo de su soledad y se miraba en torno como diciendo *yo soy nada sobre los campos*” (p. 117).

X:

Nada.

Tercera parte

I:

(79) (3P1O) Humanización de las urracas (pájaras), bastantes líneas, como: “Dicen los nombres de los muertos y los recuerdan sin pena. Unas a otras se narran las historias de los muertos” (pp. 124-125).

(80) (3P1A) Luego compara la montaña a la loba, como: “La montaña está tendida mansamente, amamantando a la llanura”. Testuz, labio, narices, ojos, rostro, grupas, espalda, cejas, mirada, testuz. (p. 125)

(81) (3P2A) “Los caballos de la tormenta, que galopan por las cresterías y hacen el rayo con sus cascos” (p. 126).

(82) (3P1R) “Antes de que la noche y la tormenta se echen encima como el buitre y nos aplasten en la montaña” (p. 126).

(83) (3P2R) “Relinchaban los potros y el cobre de los calderos” (p. 126).

(84) (3P3A) “Pronto se rasgaron las ubres de la nube” (p. 126).

II:

(85) (3P3R) La niña, “Tenía una voz endeble, mohína y pequeña, como los corderos de la montaña” (p. 130).

(86) (3P2O) Hay un árbol que se agita siempre, incluso rodeado de los otros quietos, pero es porque atrapa los vientos (p. 131).

III:

Nada..

IV:

(87) (3P3O) La abuela incubaba huevos (medio gallina) (pp. 137-139).

(88) (3P4O) Además, tenía una carcoma en la rodilla, como si fuese de madera (p. 139).

V:

(89) (3P5O) Cuando alguien muere en una casa, cae un azulejo de la fachada (pp. 140-141).

(90) (3P4A) “Un espejo pequeño, descarado, que miraba a los transeúntes” (p. 141).

(91) (3P5A) “Todas las casas se miraban en el río” (p. 142).

(92) (3P4R) “Cintura de almendro” (la abuela). (p.143).

(93) (3P5R) “yo abulto menos que una escoba”, dice la abuela (p. 144).

VI:

(94) (3P6R) Caronglo “era grande y negro como una caverna y, como una caverna, tenía en su vientre un arcano resonar de aguas oscuras” (p. 147).

VII:

(95) (3P7R) “panzas de las barcazas” (p. 150).

(96) (3P8R) Hablando de los cangrejos (¿o de la muerte?): “una rama roja sube al árbol sangriento de la pupila. Ese árbol de los ojos, melancólico como un ciruelo japonés” (p. 151).

VIII:

Nada.

IX:

(97) (3P6O) La sombra del buey Caronglo, la que “dejaba en el suelo cuando vivía”, se levantó y “echó a andar” (p. 161).

(98) (3P7O) Funeral de Caronglo: los bueyes forman un cortejo fúnebre y conducen a la sombra de Caronglo, “cantándole el funeral” (p. 161).

X:

(99) (3P9R) Medina del Campo: “Ella está como una ancha señora sentada en medio de la meseta; ella extiende sus faldas...” y continúa con la comparación (usa cuatro faldas al año) (pp. 163-164).

(100) (3P10R) “la luna grande y luminosa de los veranos que anda de lado, como una lechuza por un hilo” (p. 164).

XI:

Nada.

XII:

(101) (3P8O) A Alfahuí, de tanto mirar hojas “Se le puso en los ojos un mirar ausente y vegetal...”

“Sus ojos eran ahora como claras, espesas selvas, monótonas y solitarias, donde todas las cosas se perdían...” (p. 170).

(102) (3P11R) “El [verde] de retama en cambio, cuando la luna corría herida y lujuriosa, como una loba en celo, por el cielo bajo de las claras noches y aullaba derramando un agrio olor y se velaba a ratos de nubes rápidas”. (p. 172).

(103) (3P9O) Los verdes secos de las plantas muestran recuerdos y experiencias, con marcas y dibujos “revelándose testigos de hechos inconfesables”, “dibujos tristes, como un lamento, o dibujos airados que pedían venganza” (p. 173).

XIII:

(104) (3P12R) Un negro encinar “extendido como un ejército ordenado para la batalla” (p. 174).

(105) (3P6A) “arcos locos” de una espadaña (p. 174).

(106) (3P7A) Los alcaravanes decían AL-FAN-HUÍ. “Le llamaban” (p. 175).

Apéndice

II:

Clasificación de las animaciones del *Alfanhuí* según el elemento animado [87]

1.- ANIMACIONES POSITIVAS

1.1.- Objetos animados:

1.1.1.- Objetos que representan seres vivos (11 casos):

1.1.1.1.- Animaciones objetivas: Gallo de veleta (1); Lagartos muertos que sienten vergüenza (2); Criada disecada (11); Don Zana (53); Una marioneta dama no despertó “porque tenía menos temperamento” (54). Osito de trapo “muerto” (62); Señorita Flora (63); La sombra de Caronglo, ya muerto, se levanta y echa a andar hacia el río (97).

1.1.1.2.- Casos de apariencia de vida por razones pseudocientíficas: La cola de los lagartos muertos se dobla hacia el mediodía por causa del sol (3); La cabeza cortada de cisne le da picotazos al gato porque éste muerde sus tendones (12).

1.1.1.2.- Visiones: animación de los pájaros disecados del dormitorio de Alfanhuí (20).

1.1.2.- Otros objetos animados (45 casos):

“echó un cubo de agua sobre el fuego, que se apagó resoplando como un gato” (4); “lentas burbujas que explotaban sin ruido como besos de boca redonda” (6); Hay rescoldos masculinos y femeninos, y llamas diversas según las emociones (13); La piedra de vetas bebía siete tinajas de aceite “y después ya no quería más” (14); “y el último aceite subía a la llama, extenuada, ahogándose por los hilos de la torcida” (22); “El despreciarse de las tejas achicharradas” (23); La silla de cerezo echó raíces en el desván, además tiene memoria, a la que accedió el maestro comiendo una cereza que brotó de ella, descubriendo que la silla estaba enferma de hastío, que contagió a la mujer del maestro hasta causarle la muerte (24); Luz como sangre (25); La polea del pozo “chillaba como una golondrina” (26); “Los huevos empezaron a moverse como hombres dentro de un saco” (36); El tren: “respirando con violencia” (41), “Dormía la casa con un respirar silencioso” (42); “En el borde de la chimenea bailaba el duende saltimbanqui de los rescoldos” (43); La arena del reloj “dormía”, y al darle la vuelta “despertó de nuevo” (44); “Todas las cosas llamaban a Alfanhuí y parecían venir a tentarle y a despertarlo” (47); “El fuego le miraba con su cara. Ojos y boca tenía el fuego”, etc. (48); “La cerrazón de la cocina obligaba a las cosas

a un sueño turbio y obstinado” (49); “La cocina sorbió de la noche, como una boca que respira, aspirando largo rato, llenando su pulmón” (50); “encendió aquella leña, que chisporroteaba y bufaba” (51); “Luz clara y joven” de la llama (52); Madrid “yacía y respiraba” (55); Después, prolongada personalización de las casas (56), luego cuatro fachadas con “las ventanas locas, mirando de parte a parte [...] Tenían alegría y soledad” (57); El Manzanares “corría como una cucaracha, con su amatista en el lomo” (58); La luz caía por la trampa de las sábanas a disgusto (65); Sábanas blancas, “como un revuelo de gansos” (66); Las sábanas cambiaban de lugar, “igual que hacen los niños en la escuela cuando entra el maestro de repente” (67); *Parecía que* la casa abandonada “había cubierto su cara con aquel enorme matorral de...” (71); Nubes “corrían”, “Eran un cielo lleno de prisas, como de batallas” (75), “La ciudad callaba agazapada [...] como una inmensa liebre temerosa”. “...estaba indefensa”, “Callaba y encogía su lomo al viento como animal azorado” (76) y “El cierzo [...] como buscando alguna venganza” (77); La ciudad: “Con sus ojos abiertos tenía miedo de su soledad y se miraba en torno como diciendo *yo soy nada sobre los campos*” (78); Luego compara la montaña a la loba, como: “La montaña está tendida mansamente, amamantando a la llanura”. Testuz, labio, narices, ojos, rostro, grupas, espalda, cejas, mirada, testuz (80); “Los caballos de la tormenta, que galopan por las cresterías y hacen el rayo con sus cascos” (81); “Antes de que la noche y la tormenta se echen encima como el buitre y nos aplasten en la montaña” (82), “Relinchaban los potros y el cobre de los calderos” (83). “Pronto se rasgaron las ubres de la nube” (84); Cuando alguien muere en una casa, cae un azulejo de la fachada, lo que evidencia una oscura conexión entre azulejos concretos y los habitantes de la casa (89); “Un espejo pequeño, descarado, que miraba a los transeúntes” (90) y “Todas las casas se miraban en el río” (91); “panzas de las barcazas” (95); Medina del Campo: “Ella está como una ancha señora sentada en medio de la meseta; ella extiende sus faldas...” y continúa con la comparación (usa cuatro faldas al año) (99), y “la luna grande y luminosa de los veranos que anda de lado, como una lechuza por un hilo” (100); “El [verde] de retama en cambio, cuando la luna corría herida y lujuriosa, como una loba en celo, por el cielo bajo de las claras noches y aullaba derramando un agrio olor y se velaba a ratos de nubes rápidas” (102); “arcos locos” de una espadaña (105).

1.2.- Plantas animadas (15 casos):

1.2.1.- *Visión*: Las plantas disecadas de un libro comienzan a crecer. En el título del capítulo se habla de “visiones” (21); “...le parecía que los tallos se estrechaban y querían apretarlo y ahogarlo en su maraña” (74) [se evidencia que se trata de una impresión subjetiva de Alfanhú, el narrador se distancia].

1.2.2.- *Explicación pseudocientífica*: Conseguirán que el castaño de ojos y plumas de colores para los pájaros (33); Del árbol saldrán los pájaros vegetales, con varias alas, y con plumas de hojas de colores (34). Hay un árbol que se agita siempre, incluso rodeado de los otros quietos, pero es porque atrapa los vientos; explicación supuestamente racional: el movimiento proviene de un agente externo (86).

1.2.3.- *Otras (animaciones objetivas y retóricas)*: “El olor agrio y almizclado se iba transformando en otro olor más ligero, como de violetas animales” (5); “un olivo plateado, con su tronco musculoso” (17); “una columna de raicillas largas y finísimas que colgaban del techo, como una cabellera” (27); Raíces del castaño, como venas (30); Alfanhú, a las raíces del árbol, les “pasaba los dedos de arriba abajo, apretando como si lo

ordeñara” (32); “Y las algas ondulaban, muy peinadas, por el fondo, como cabelleras al viento” (46); Las enredaderas “se abrazaban”, “agarrándose con todas sus fuerzas...” (72); Faltaba algo de pared, *como si* la planta “hubiera dado un gran mordisco a la casa” (73); Los verdes secos de las plantas muestran recuerdos y experiencias, con marcas y dibujos “revelándose testigos de hechos inconfesables”, “dibujos tristes, como un lamento, o dibujos airados que pedían venganza” (103); Un negro encinar “extendido como un ejército ordenado para la batalla” (104).

1.3.- Animales personificados (7 casos):

Perro flaco con ojos de loco (59); mona que ríe exageradamente las gracias de don Zana (60); Gecos: cabeza “guasona”, “perezosos”, “como restregándose los ojillos después del sueño”, “hábito de monje” (61); Nicolás, el oso de los gitanos, imita a los humanos: se hace el borracho (70); Humanización de las urracas (pájaras), bastantes líneas, como: “Dicen los nombres de los muertos y los recuerdan sin pena. Unas a otras se narran las historias de los muertos” (79); Funeral de Caronglo: los bueyes forman un cortejo fúnebre y conducen a la sombra de Caronglo, mugiendo como si salmodiasen (98); Los alcaravanes decían AL-FAN-HUÍ. “Le llamaban” (106).

2.- ANIMACIONES NEGATIVAS (28 casos):

2.1.- De seres humanos: Alfahuí tiene los ojos amarillos, como los de los alcaravanes (10); Mendigo que parece de tierra cubierto de plantas (15); El padre muerto del maestro taxidermista “Tenía la boca abierta como un viejo pez” (16); Una vez el maestro comió una cereza de la silla y accedió a la memoria de ésta, cómo enfermó de hastío y cómo contagió a la mujer del antiguo dueño, volviéndola “como de cera hasta matarla” (28); El maestro también estaba enfermo de hastío o “mal de interiores”, pero éste lo había fortificado, y en lugar de cera parecía tallado en nogal, como un San Jerónimo de sillería (29); “Las viejitas tienen los huesos de alambre” (38); Se ahogan en el Henares y se las lleva la corriente, “flotando como trapos negros” (metonimia) (39); “El maestro parecía pegarse cada vez más a los terrones” (40); Las mujeres de la estación “eran como hormiguitas” (69); Una niña tenía la voz endeble mohína y pequeña, como los corderos de las montañas (85); La abuela incubaba huevos (medio gallina) (87); Además, tenía una carcinoma en la rodilla, como si fuese de madera (88); “Cintura de almendro” (de la abuela) (92); “yo abulto menos que una escoba”, dice la abuela (93); A Alfahuí, de tanto mirar hojas “Se le puso en los ojos un mirar ausente y vegetal...”, “Sus ojos eran ahora como claras, espesas selvas, monótonas y solitarias, donde todas las cosas se perdían...” (101).

2.2.- De animales: “[...] al feto, que se veía vivísimo en su vientre [de la yegua], como dentro de un fanal” (7); la yegua “era toda como de vidrio” (8); “Blanqueaba la leche en sus ubres de cristal” (9); Dos roedores, “Por la noche se veían sus ojillos aparecer y desaparecer. Era como los anuncios luminosos de las ciudades” (18); La serpiente de plata se le enrosca en la muñeca como una pulsera (19); A la araña, si se la alimentaba con un determinado color, el cuerpo se le ponía “cilíndrico como un queso” (31); El trillo, como un tiovivo para Alfahuí (45); La cabra del cuarto de baño se llamaba Estampa “porque estaba siempre como estampada” (68); Caronglo “era grande y negro como una caverna y, como una caverna, tenía en su vientre un arcano resonar de aguas oscuras” (94); Hablando de los cangrejos (¿o de la muerte?): “una rama roja sube al árbol sangriento de la pupila. Ese árbol de los ojos, melancólico como un ciruelo japonés” (96).

2.3.- Otras: El huevo de pájaro vegetal tenía dentro algo “como un pañuelo arrugado” y cuando salió, “aquello se desdoblaba y se abría como un pañuelo” y finalmente se puso a volar “como un trapo de colorines” (35); De dentro del huevo salió “una cosa de colores como un puñado de hojas lacias y arrugadas” y cuando voló se la veía “columpiándose como una hoja seca” (37); Doña Flora esperaba “como una rosa deshojada” y el tiempo iba “ajándola como una flor desesperanzada” (64).

Apéndice III: Animaciones en otras obras narrativas de Sánchez Ferlosio, por orden de aparición

1. El Jarama (1956) [88]

1.1. “peleando con el peine contra un nudo” (p. 9); (prosopopeya, en todo caso, muy sutil).

1.2. “el vidrio vanidoso de las blancas botellas...” (p. 10)

1.3. “sus cuerpos de tortugas transparentes” (p. 10); (animalización de las botellas de anís).

1.4. “cielo liso, impávido” (p. 10)

1.5. “no se las coma el sol” (las barras de hielo) (p. 11); (está dentro del habla del ventero, no es voluntaria, sino un registro de una personificación ya fijada en la lengua, como que el sol se come los colores)

1.6. “Se te ponen gallitos” (lo mismo, en la p. 12)

1.7. “Después los botellines estuvieron sonando un buen rato, como ocas” (p. 12)

1.8. En habla: “El público que afluye”

1.9. En habla: “Ven acá, ven acá, tú, golondrina” (p. 17)

1.10. En habla: “Eres un sol” (p. 18)

1.11. “Sucesivas laderas se iban apoyando, ondulantes, las unas en las otras, como lomos y lomos de animales cansados” (p. 19)

1.12. “Oculto, hundido entre los rebaños, discurría el Jarama” (p. 19); (“rebaños” hace referencia a las laderas)

1.13. En habla: “las tarteras venían haciendo una música de mil diablos” (p. 22)

1.14. En habla: “Ten cuidado, que muerde” (p. 25); (refiriéndose a una rana de cobre)

- 1.15. “Apenas sí persistía algún mechón de grama retorcida” (p. 29) (aunque me parece que es de otra naturaleza, que está rehuyendo la retórica y procura ser objetivo y exacto).
- 1.16. “los troncos estaban atormentados de incisiones” (p. 29)
- 1.17. “...trenzando y destrenzando las hebras de las corrientes, como los largos músculos del río” (p. 29)
- 1.18. ¿? “Detenían la fusca en oscuros pelotones”
- 1.19. “sobresalía algún banco de barro, al ras del agua, como una roja y oblonga panza al sol” (29)
- 1.20. En habla “-Y los zapatos de la gente” (se comen también la hierba) (p. 30)
- 1.21. En habla: “Pareces un gato, Mely [...] ¡Qué bien te sabes coger el mejor sitio! (p. 30)
- 1.22. En habla: “No seas chinche” (p. 30)
- 1.23. En habla: “-Das más rodeos que los galgos cuando quieren echarse” (p. 32)
- 1.24. En habla: “-Más valía que se hubiese llevado nada más dos botellas; ésta está dando lo que se dice las boqueadas” (p. 35) (entiendo que está muriendo como los peces)
- 1.25. “los muñones de los tallos” (p. 36)
- 1.26. “y la niña corría a meterse en su casa como un gato pequeño” (p. 37)
- 1.27. En habla: “Política chica, se entiende. De ratones” (p. 38); (viene a la memoria el título del libro de Ferlosio *La homilía del ratón*)
- 1.28. En habla: “¡Si eso esta silla lo entiende!” (p. 39)
- 1.29. “... el llano ciego, como una piel de liebre” (p. 41)
- 1.30. En habla: “Unos cuantos tornillos le faltan” (p. 42)
- 1.31. En habla: “Para que aprendas a no hacer el ganso” (p. 43)
- 1.32. En habla: “Cuidado que sois gansos” (p. 45)
- 1.33. [la luz] “aplastaba la tierra como un pie gigantesco” (p. 46)
- 1.34. “el puente se quedó como temblando, tras el vagón de cola, recorrido por un escalofrío” (p. 47)
- 1.35. “ancho brazo de humo” (p. 47)
- 1.36. En habla: “...merluzos...” (p. 52)

- 1.37. En habla: “La gata no le gusta la cazalla; dice que no. Buena se pone de rabiosa, se me lía a arañar y a morder, ni que la pisaran el rabo” (p. 60); (se refiere a la úlcera).
- 1.38. En habla: “Quita, que igual se nos cabrea” (p. 63)
- 1.39. En habla: “... estás tiritando como un perrito chico” (p. 64)
- 1.40. En habla: “-Mira; parece un animal; ¡cómo se mueve! -dijo Fernando-; un caimán”
- 1.41. [Unos chicos, arrastrando una rama] “corrían como las mulillas que se llevan al toro muerto” (p. 73)
- 1.42. En habla: “Sería una marranada” (p. 75)
- 1.43. Un rebaño de ovejas pululaba en el llano, como un pequeño mar errante” (p. 80)
- 1.44. “Los matorrales ascendían los taludes, hasta arañar las mismas ruedas de los trenes” (p. 80) (caso dudoso)
- 1.45. “una multicolor y descompuesta aglomeración de piezas humanas” (p. 81); (cosificación: describe a una multitud tomando el sol).
- 1.46. “verdes mechones de grama” (p. 81) (segunda vez que usa la expresión).
- 1.47. Habla: “...y se durmió como un pedrusco” (p. 86)
- 1.48. “guarrada” (p. 87)
- 1.49. “vino el ronquido jadeante de un motor” (p. 94) (casi me pasa inadvertido, casi invisible)
- 1.50. En habla: “¡Venga ya, galápago! (p. 98)
- 1.51. En habla: “...gusano!” (p. 109)
- 1.52. En habla: “...qué par de zánganos” (p. 110)
- 1.53. [el segundo carnicero] “enarcaba la espalda como un gato o un ciclista” (p. 123) (dentro de una descripción positiva)
- 1.54. En habla, refiriéndose a un coche muy viejo: “-Pues a éste si le ponen unas gafas y le echan una sábana por encima, Ghandi clavao” (p. 123)
- 1.55. En habla, refiriéndose a los bañistas: “...Ésos son peces demasiado gordos para la caña” (p. 123)
- 1.56. En habla, caso especial, equipara una pierna, lesionada, a un aparato (para predecir el tiempo): “...Como no hubiera más aparato para augurios que la pata de tu padre, estaba aviada la meteorología” (p. 124)

- 1.57. En habla: “Alguien le cantan las tripas” (p. 125)
- 1.58. En habla: “...Son las sardinas. Ya están rezando el rosario”
- 1.59. En habla: “...esa marca de pájaros...” (p. 130) (como si fuera un producto, algo fabricado)
- 1.60. (En habla, una greguería: “La fantasía no paga billete”, p. 133)
- 1.61. “al ras del agua bailaba, menudo y transparente, el tiritar de la evaporación” (p. 133) (poco evidente; apenas verbos)
- 1.62. En habla: “Le dan venadas” (p. 134)
- 1.63. En habla: “...Más [aburrida] que una mona” (p. 134)
- 1.64. “los vagones de carga, color sangre seca” (p. 137); (atribución mínima de lo vivo, y muy discutible. Aparente afán de objetividad).
- 1.65. ¿? “aire ofuscado” (p. 137)
- 1.66. “resuello y tableteo” (p. 137) (referido al tren de mercancías)
- 1.67. “el árbol grande [...] que todo lo amparaba” (p. 157) (discutible)
- 1.68. “el agua [...] lamía y palpaba [...] rugía” (p. 157)
- 1.69. [el sol] “recalentaba [...] las escurridas grupas de las lomas” (p. 158)
- 1.70. [el sol] “zumbaba sobre la tierra sordamente, como un enjambre legendario” (p. 159)
- 1.71. En habla: “Aquí la única rana verdadera soy yo” (p. 167); (habla un tullido).
- 1.72. En habla: “...todos a hacer lo mismo, como grullas” (p. 170)
- 1.73. En habla: “Arriba con el nene” (p. 188) (se refiere al vino, a la botella).
- 1.74. “culo de la botella” (p. 188)
- 1.75. En habla: “Como gato por brasas, salía” (el novio) (p. 199)
- 1.76. En habla: “Si es más infeliz que un cubo” (p. 202); “Carmelo bueno como este cubo (pp. 202-203)
- 1.77. En habla: “...con una bellotita en el culo” (p. 206) (refiriéndose a unos pistones)
- 1.78. En habla: “me he puesto como un cangrejo” (p. 211) (de sol)
- 1.79. “...al que llamaban a voces “Samuelillo de madera”” (p. 214) (no se aclara por qué)

- 1.80. En habla: "...En esto de los coches, como en todo, es lo de dentro a fin de cuentas lo que importa" (p. 218) (parece un paralelismo entre coches y personas)
- 1.81. "Zacarías se reía; tenía cara de galgo, con sus facciones afiladas" (p. 219)
- 1.82. En habla: "...Estaba hecho un bracito de mar" (p. 224)
- 1.83. En habla: "Tenía un perro lobo, mire usted. ¡Una lámina!" (p. 227); (es decir, un perro tan bonito que parecía un cuadro)
- 1.84. En habla: "¡Que no les falten nunca los remos en la vida!" (p. 228) (El mendigo sin piernas, se refiere a los miembros).
- 1.85. "Pasó el tren, el bufido del vapor, como millares de efes enfurecidas" (p. 230) (clarísima greguería).
- 1.86. "ya gemían frenando" (p. 230) los hierros rodantes, (dudoso)
- 1.87. "-donde las olas-bravas rugían" (p. 230) (texto entrecomillado, como extraído de un poema.
- 1.88. "el eléctrico mosconeó del tendido" (p. 235)
- 1.89. En habla: "-Pues nada. Procura uno de no dejarse ir de cabeza por donde el vino anda queriendo llevársela" (p. 236)
- 1.90. Desde el suelo veía la otra orilla, los párpados del fondo y los barrancos ennegrecidos" (p.238) (¿párpados?)
- 1.91. Casi todo el párrafo ahora: "parda, esquiva y felina oscuridad, que nos sumía en acecho de alimañas. Se recelaba un sigilo de zarpas, de garras y de dientes escondidos, una noche olfativa, voraz y sanguinaria, sobre el pavor de indefensos encames maternos; campo negro, donde el ojo del cíclope del tren brillaba como el ojo de una fiera" (p. 238)
- 1.92. En habla: "¿Te crees que soy una radio, para poder ajustarme el tono de voz a gusto del oyente?" (p. 244)
- 1.93. "Ahora un rechazo de luna revelaba de nuevo en la sombra, las aguas del Jarama, en una ráfaga de escamas fosforescentes, como el lomo cobrizo de algún pez" (p. 247)
- 1.94. "Se veía el pulular de las lucecitas de los pitillos, como rojas luciérnagas de brasa" (p. 248)
- 1.95. En habla: "...Que eres una mina de alegría" (p. 249).
- 1.96. En habla: "Todo viene siempre a dar en mí. Si el cántaro da en la piedra, mal para el cántaro; si la piedra da en el cántaro, mal para el cántaro" (p. 249)
- 1.97. "Petra los careaba como una grey" (251)

- 1.98. “tiritaba el reflejo” (p. 253)
- 1.99. “renqueaba la magneto” (p. 256)
- 1.100. En habla: “La gramola muertita de risa” (p. 256)
- 1.101. En habla: comparación entre la muerte humana y un reloj al que se le acaba la cuerda” (p. 266).
- 1.102. “la grupa encorvada de Carmelo” (p. 268)
- 1.103. “sólo los astros más fuertes sobrevivían al claro de la luna”
- 1.104. “...los perfiles de lomas sucesivas, jorobas o espinazos nevados [...], como un alejarse de grupas errabundas, gigantescos carneros de un rebaño fabuloso” (268-269)
- 1.105. “Luego el ojo blanquísimo del tren asomó de repente [...] se acercaba [...] dando aullidos” (p. 269)
- 1.106. “Carmelo perseguía con los ojos el alma negra de su cerilla, que ascendía hacia el techo” (p. 278)
- 1.107. En habla, dice Lucio: “Ya estoy cayendo en desuso” (p. 283)
- 1.108. En habla: “Más me vale sentado, que de dos de espadas” (p. 284) (parece que quiere decir “de pie”)
- 1.109. “sentían correr el río por la piel de sus cuerpos, como un fluido y enorme y silencioso animal acariciante” (p. 284)
- 1.110. En habla: “en seguida os lanzáis como chacales” (p. 288)
- 1.111. “la luna aparecía; fue rebasando las tapias del jardín, como una gran cara muerta que asoma; la veían completar lentamente sus facciones eternas” (p. 289)
- 1.112. En habla: “como un clavo” (p. 290)
- 1.113. En habla: “Un torbellino” (p. 291) hablando de una chica a la que le gusta bailar.
- 1.114. “las dos sombras se agitaban dislocadas y enormes” (p. 292) (las sombras de los que bailan)
- 1.115. En habla: “...estoy como un trapo” (p. 294)
- 1.116. En habla: “...partida de besugos [...] ¡Mira tú qué reunión de pajarracos! (p. 295)
- 1.117. “un bosque prieto de piernas rodeaba sus cuerpos como una empalizada” (p. 296)
- 1.118. “todo el bosque de piernas se ponía en movimiento” (p. 297)

- 1.119. “luna pacífica” (p. 297)
- 1.120. En habla: “Están hechos trizas” (p. 301)
- 1.121. “brazo muerto” [del río] (p. 303) (discutible y muy repetido a lo largo de todo el libro)
- 1.122. “alguien chistaba en las mesas hacia un moscardoneo de borrachos” (p. 305)
- 1.123. “los naipes esperaban bocabajo” (p. 305) (dudoso)
- 1.124. En habla: “¿Es así o no es así, muñeco?” (p. 311)
- 1.125. En habla: “Sois un par de guayabos” (p. 312)
- 1.126. En habla: “De pico” (con el significado de “de boca”) (p. 313)
- 1.127. En habla: “pura imaginación que le anda bailando en la azotea” (p. 314)
- 1.128. En habla: “el cerebelo [...] no le para de rebullir y rebullir, como si fuera un avispero” (p. 314) (ideas = avispas)
- 1.129. En habla: “para ver si lo cabrean a usted” (314)
- 1.130. En habla: “usted no preste oídos a garbanzos de pega” (p. 314) ¿?
- 1.131. En habla: “Pinchar en hueso” (p. 314) ¿?
- 1.132. En habla: “desarraigarse” (p. 314)
- 1.133. En habla: “el habla chafada y abollada” (p. 316)
- 1.134. En habla: “doblar la bisagra” (p. 317) ¿?
- 1.135. En habla: “Eso que ve usted ahí sentado [...] es el bicho más malo que existe [...] especie de escarabajo pisado y vestido de hombre que llaman Marcelo Coca” (pp. 317-318)
- 1.136. En habla: “Ya cantó la coguta en el campo” (p. 318)
- 1.137. En habla: “...dar uno de sí lo que estirar las gomas de los músculos”
- 1.138. En habla: “...es como la Gallina de Coimbra” (p. 319) (hablando de una mujer muy fértil)
- 1.139. En habla: “Hay que hacer el arraigo” (p. 319)
- 1.140. En habla: “¿Quién tendría valor de meterse con esto?” (p. 321) (a continuación se describe a Coca-Coña como una marioneta).
- 1.141. En habla: “No habrá quien te saque de ser un pardillo” (p. 322)

- 1.142. “al fin caía inerte y se aquietó en su postura tras un corto balanceo” (p. 323) (se refiere a una cortina)
- 1.143. “después se miraba los dedos [...] como animalillos emancipados de su voluntad” (p. 324)
- 1.144. En habla: “se les revolvió como una pantera” (p. 330)
- 1.145. En habla: “La vida [...] y te sacude en el momento que menos te lo piensas” (p. 331)
- 1.146. En habla: “vivita y coleando” (p. 332)
- 1.147. En habla: “¡Esos son verdaderamente los que se llevan el rejón...” (personas = toros)
- 1.148. En habla: “no hay por donde desollarla” (p. 333) (a la muerte)
- 1.149. En habla: “echarnos el alma a la espalda” (p. 334)
- 1.150. Hablando del río: “[...] tiene que ser de Madrid; los otros no le gustan. Parece como que la tuviera con los madrileños. - Ya [...] A los de aquí se ve que los conoce y no se mete con ellos” (p. 336)
- 1.151. (y sigue todo el párrafo...) “[...] que se lo tragó. Pero una cosa rápida, igual que si fuera un hambriento, lo mismo. [...] no se lo quita de las fauces ni el mismísimo Tarzán” (p. 336)
- 1.152. (siguen) “[...] lo que no saben es que las aguas de este río tienen manos y uñas, como los bichos, para enganchar a las personas y digerírselas en un santiamén” (p. 336)
- 1.153. (siguen) “[...] Como una cosa viva; con más engaños que el jopo de una zorra y más perversidades que si fuesen un manojo de culebras, en vez de su agua, lo que viene corriendo por el lecho. Que no es persona este río. Que no es persona ninguna de fiar. Con una cantidad de hipocresía, que le tiembla el misterio” (p. 336)
- 1.154. (siguen en la página siguiente): “[...] y se pone flamenco él; para que supieran con qué clase de individuo se gastan los cuartos”
- 1.155. “[...] el día que me coge una de esas crecidas de marzo, que se le hincha el pescuezo lo mismo que un gallo que quiere pelea”
- 1.156. “Le zumba el mico, las riadas” (p. 337) ¿?
- 1.157. “Luego que vengan diciendo que no tiene uñas y manos” (p. 337)
- 1.158. “la angulosa mandíbula de rana” (p. 337)
- 1.159. (siguen hablando del río): “[...] que empieza a revolérsele la sangre esa que tiene y comienza a crispase” “[...] que luego te los deja malolindo [animales muertos] adonde quiera que le cae, donde se ve que se harta de llevarlos en el lomo” (p. 337)

- 1.160. En habla: “Él [el río] quita y pone y forma el estropicio y se organiza su propia diversión” (p. 338)
- 1.161. En habla: “[...] de ponerse hecho un toro colorado y salir arreando con todo lo que pillá por delante [...] Especial si alcanzo a tiempo de la primera embestida” (p. 338) (más del río)
- 1.162. En habla: “Se conoce que estaba acechando este día” (p. 339) (la muerte o la desgracia)
- 1.163. En habla: “Y si un día se negara la gente a meterse en el río, saldría él a buscar a la gente” (p. 339)
- 1.164. “-¡Qué miedo! ¿eh? El río saliéndose de sus cauces y liándose a correr por detrás de la gente, como un culebrón” (p. 339)
- 1.165. “-Yo estoy muy duro ya. Me escupiría al instante. - Pues a saber si le gusta a lo mejor la carne de gallo viejo” (p. 340)
- 1.166. En habla: “con pelos y señales” (p. 340) (accidentes)
- 1.167. En habla: “Caray, es una tortuga” (un coche) (p. 341)
- 1.168. “renqueaba” (el coche) (p. 343)
- 1.169. “luna tranquila” (p. 343)
- 1.170. “sucesivas mesetas de caliza y margas, blanco de hueso, se destacaban sobre los valles como los omoplatos fósiles de la tierra” (p. 345)
- 1.171. “una luz muy fuerte que lo embestía por detrás” (p. 345)
- 1.172. “acto seguido mostraba el Chrysler su grupa negra y escurrida” (p. 345)
- 1.173. En habla: “Baja, pero relámpago, a la bodega” (p. 347)
- 1.174. En habla: “¿Pero este pedazo de besugo en qué estará pensando?” (p. 348)
- 1.175. En habla: “el chico éste es más inútil que un adorno” (p. 348)
- 1.176. En habla: “monigote” ¿? (p. 348)
- 1.177. “cuello de la cantabilla” ¿? (p. 349)
- 1.178. “las pupilas tenían un brillo turbio, como añicos de espejo manchados de polvo o pequeños recortes de hojalata. La boca estaba abierta. Recordaba la boca de un pez...” (p. 352)
- 1.179. “dos ruedas dentadas, con sendos vástagos de hierro” (p. 354) (lexicalizadas).
- 1.180. “...con melenas de musgo...” (p. 356)

1.181. "...el valle de luces: oscilaban al fondo, en un innumerable y menudo hormigueo..." (p. 365)

1.182. En habla, refiriéndose a un coche: "...no hay más remedio que ajustarse al trote del Balilla. Más que sesenta ya sabes que no los da; no le vas a arrear con una vara" (p. 366)

1.183. "ponía la mano en forma de araña" (374)

1.184. "...le sostenían la cabeza como si fuese una bola maciza de nogal" (p. 376)

1.185. "Lucio alzaba los ojos al amarillo cielo raso [se refiere al techo], que se vencía por el centro, como una gran barriga" (p. 376)

1.186. En habla: "-¡Pero cuidado la perra que ha cogido!"

1.187. En habla: "...no me sea mohoso" (p. 378)

1.188. En habla: "-¡Así está hecho menudo espantapájaros!" (p. 380)

1.189. "Las lomas de Coslada" (¿lexicalización?)

1.190. En la última cita de descripción del Jarama se dice que el río "recoge al Manzanares", "suministra" y "entrega sus aguas al Tajo, que se las lleva hacia occidente..." (muy dudoso: apenas verbos de acción aplicados a una cosa inerte).

2. "Dientes, pólvora, febrero" (1956)[89]

2.1. [la forma de hablar del pastor con la loba agonizante] (pp. 149-150)

2.2. "ya sentía llorar a los cabritos" ¿? (p. 153)

2.3. "[...] porque [la loba] asesina cien ovejas y luego se come sólo una, y eso sólo lo hace por malicia, por hacer daño y se acabó; que igual que una persona avariciosa" (p. 155).

2.4. "y dos se los señaló con la garrota entre un grupo de varios que jugaban debajo de una encina, con el gesto de quien escoge en el rebaño los borregos que desea salvar de la derrama" (p. 158)

2.5. "Mire qué lechoncito" (hablando de un bebé) (p. 158)

2.6. "como todo él sumido, allí dentro, en un letargo de crisálida" (p. 158)

3. "Y el corazón caliente" (1956) [90]

3.1. "Hasta los viejos olivos, ya árboles grandes, padres [...] ¿? (p. 135)

3.2. "Los arbustos bravíos, agitando sus melenas verdioscuras entre los blancos peñascales [...]" (p. 135)

3.3. "ardía la salamandra de antracita" (lexicalizado) (p. 136)

3.4. “parecía un perrito, con aquel cuerpo que tenía, embutido en cuero” (p. 138)

3.5. “[...] con cara de garbanzo [...]” (p. 140)

3.6. “ni pío” (lexicalizado) (p. 141)

3.7. “un resorte muy brusco le hizo” (p. 141)

3.8. “no le vendría esa suerte de quedarse congelado como una coliflor” (p. 143)

3.9. “[...] que no era tampoco una berza para pasarlo sin sentir, ni quedarse congelado lo mismo que las berzas” (p. 144)

3.10. “[...] lo mismo que el camión, ahí patas arriba, que ya no siente ni padece” (pp. 144-145)

3.11. “[...] ya está tiritando todo él como una hoja” (p. 145)

4. “El Escudo de Jotán” (1980) [91]

4.1. “[...] los aterradores torbellinos de polvo, de ventisca o de soldados” (p. 31)

4.2. “[...] cien veces ensayadas ante un emperador de trapos viejos embutidos de heno o de borra de camello [...]” (p. 33)

4.3. “y es que el truco arbitrado para la ejecución era una cabeza falsa, copiando sus facciones [...] para soltarla al tiempo de caer el hacha, escondiendo la propia como una tortuga” (p. 34)

4.4. “dos filas de lanceros inmóviles” (p. 35) (apenas tangencial)

4.5. “[...] al asalto del más reiterativo y pertinaz de los ejércitos: el de la risa” (p. 35)

4.6. “[...] fue habido fácilmente y apresado por el cuello en un yesado cepo de madera, que lo forzaba a ir en pos de los soldados como un perro llevado por el collar” (p. 37)

4.7. “cabalgando la ola del contagio” (p. 37)

4.8. “casi en la forma pasiva e inevitable en que las cosas inertes y sin vida se comunican la pura vibración” (p. 37)

4.9. “ciegos resortes corporales” (p. 37)

5. *El Testimonio de Yarfoz* (1986) [92]

5.1. “...ambos se moverán entre fangos y humedades como un par de caimanes” (p. 25)

5.2. “lengua pantanosa” (p. 27)

- 5.3. “remontar los caños por todos sus brazos” (¿lexicalizado?) (p. 29)
- 5.4. “en sus diversas ramificaciones” (lexicalizado) (p. 29)
- 5.5. “dibujando de esa manera algo parecido a la enramada de un árbol principal” (p. 29)
- 5.6. “se rompieron con zanjas los débiles labios de las someras lagunas” (p. 40) (¿lexicalizado?)
- 5.7. “las venillas de agua” (¿lexicalizado?) (p. 40)
- 5.8. “tierra sana” (dudoso) (p. 48)
- 5.9. “madres de nuestras aguas” (p. 49)
- 5.10. “[...] la pregunta que, como una pulga tenaz e infatigable, me ha mantenido en vela la pasada noche y me ha seguido mordiendo o pellizcando durante todo el día” (p. 55)
- 5.11. “[...] empezamos a oír como una especie de gran respiración muy regular y armoniosamente acompañada, que no podíamos casi creer que fuese el ruido de la máquina” (p. 62)
- 5.12. “[...] y allá la tuvimos delante de nosotros, respirando y girando [la rueda hidráulica]” (p. 62)
- 5.13. “Bastaba oír la incontrastable regularidad de su respiración [...]” (p. 63).
- 5.14. “brazo de agua” (dudoso) (p. 63)
- 5.15. “La rueda hidráulica de Úriga y de Múriga, girando y respirando, vestida toda ella de una especie de musgo verdinoso[...]” (p. 63)
- 5.16. “[...] y colgantes festones de ovas e irigromo, como pesadas y chorreantes melenas verdinegras” (p. 63).
- 5.17. “[la rueda, sin agua, quedaría] torva y lívida como un rictus de muerte, secos y blancos y rígidos al sol y hechos pútrido nido y zumbadero de moscardas y cantáridas sus peinados y lánguidos festones, sus venerables barbas chorreantes!”
- 5.18. “la falda del Gran Dalm” (lexicalizado) (p. 68)
- 5.19. “el otro costado del asunto” ¿? (p. 71)
- 5.20. “[...] nada sabes de las antiguas hambres que periódicamente asolaban aldeas y ciudades -y que parecen elevarse como un terrible lamento silencioso de los viejos legajos del archivo” (p. 73)
- 5.21. “[...] el pueblo es fácil de encender pero difícil de apagar” (p. 82) (¿cosificación?)

- 5.22. “[...] ciego, se dejó atravesar como un fantoche de tela o de corcho” (p. 86)
- 5.23. “[...] ya que la vergüenza no quiere borrarle, con mano piadosa, las facciones del semblante?” (p. 87)
- 5.24. “[...] tan inmediata y sin ruido la caída del anciano, apenas más pesado que un montón de harapos[...].” (p. 90)
- 5.25. “[...] protuberancias de piedra rojiza [...] como inmensos caparzones de tortuga” (p. 101)
- 5.26. “Pretender que la propia Ordimbrod te perdonase sería perderles a los números mismos la facultad de un impulso piadoso capaz de doblegar sumas y restas hasta trocar un saldo adverso en un saldo favorable” (p. 103)
- 5.27. “[...] la gran rueda hidráulica [...] seguiría girando y respirando” (p. 104)
- 5.28. “[...] recriminándole el rey que traducía las palabras muertas, apagándolas” (p. 119) (dudoso)
- 5.29. “labio de roca viva” (¿lexicalizado?) (p. 123)
- 5.30. “una ciudad es un bosque de hombres” (p. 126)
- 5.31. “ellos decían *El Mesege*d [...] como el fenómeno que las unía, como el numen común” (p. 128)
- 5.32. “del agua que se come los bordes” (dudoso) (p. 128)
- 5.33. “y le rompe los dientes [al Mesege]d” (p. 128)
- 5.34. “un hombre en una gran ciudad ya no es [...] sino como un árbol entre árboles” (p. 133)
- 5.35. “un forastero como Nébride destacaba, por tanto, entre ellos tan netamente como el intérprete decía, o sea, como un chopo entre cipreses” (p. 133)
- 5.36. “[...] cedro Cistán [...] fibra de tus carnes [...] que ignorabas, pobre de ti...” (p. 134).
- 5.37. “[...] hasta recoger la ceja de la roca que formaba el techo” (p. 145) ¿?
- 5.38. “[...] al maestro Susubruz le pusieron de mote “la carcoma del Mesege]d”” (p. 149)
- 5.39. “en tiempo de lluvia caían estrechas colas de caballo” (lexicalización) (p. 149)
- 5.40. “[...] varios meandros con un codo en forma de ángulo obtuso...” (¿lexicalizado?) (p. 152)

- 5.41. “calveros” (p. 152) (supongo que un tipo de monte sin vegetación)
- 5.42. “[...] sólo el macho mayor prorrumpió en un discurso...” (p. 153)
- 5.43. “[...] largos colmillos de cinocéfalo” (p. 153)
- 5.44. “emitiendo ya tan sólo unos gruñidos quedos, propios de su especie” (p. 154)
- 5.45. “[...] al pie del propio paredón del Meseged” lexicalizado (p. 157)
- 5.46. “[...] ese estiramiento de decisión administrativa que le queda siempre al edificio solo, como si estuviera imitando a un funcionario cuando se ve obligado a hablar en el lenguaje artificioso pero inevitable de los papeles de gobierno” (pp. 163-164)
- 5.47. “ya no se deja poner condiciones por el terreno, en el sentido de que no pacta con él [...]” (p. 164)
- 5.48. “[...] pero aquel conseguir de la tierra concediendo, convenciéndola” (p. 164)
- 5.49. “[...] una a cada lado del estrecho cuello de un gran meandro” (p. 169)
- 5.50. “Yo, grágido, no soy más que un canto rodado en medio de este pedregal en seco y sin salida que es Gromba Fecería” (p. 173)
- 5.51. “[...] para que una sospecha desmentida no le saltase al rostro como la roja araña del ridículo[...].” (p. 187)
- 5.52. “[...] la serranía de los montes Carvárides, que orlando con su falda, ondulada como el pie de un caracol” (p. 190)
- 5.53. “[...] la hermosa y bien conservada UVE vernácula de los ardiscornios, dulce y vibrante como el vuelo de una abeja” (p. 190) (regusto oriental)
- 5.54. “[...] dos expresiones paralelas para decir “salir el sol” y “ponerse el sol”, que eran, respectivamente, “reír el día” y “llorar el día”” (p. 195)
- 5.55. “[...] tras formar un codo [...]” (p. 196) (del río, segunda vez que aparece; ¿lexicalizado?)
- 5.56. “cuello del meandro” (p. 199) (segunda vez, ¿lexicalizado?)
- 5.57. “[...] nido y criadero de toda perversión (p. 200) (lexicalizado)
- 5.58. “un puente de piedra de 32 ojos” (lexicalizado) (p. 201)
- 5.59. “[...] un vasto territorio, cuyo cogollo mismo [...]” (p. 201) (lexicalizado)
- 5.60. “[...] el perenne regazo del recuerdo” (p. 209)

5.61. “[...] el hombre abrió en mariposa toda la pompa de sus mantos [...]” (p. 214) ¿?

5.62. “[...] las secciones administrativas, en cuyos viveros prolifera y se extiende a todas partes esta flora de denominaciones tan impropias como equívocas y hasta engañosas, que, como un impenetrable matorral, va oscureciendo [...]” (p. 217)

5.63. “[...] el aguijón de los antagonismos [...]” (p. 218) (desestimado)

5.64. “¿Cómo llegaron los necrolitos a arrebatarse a los restos mortales de los difuntos la propia presencia de éstos [...]?” (p. 226)

5.65. “«Quien rompe una estela, mata otra vez»” (p. 227)

5.66. [Texto para el necrolito de un recién nacido muerto] “Se encendió entre nosotros como una pequeña y alegre luz, y, como una pequeña luz, volvió a apagarse enseguida [...]” (p. 236)

5.67. “[...] al pie de los ribazos [...]” (lexicalizado, segundo caso) (p. 242)

5.68. “[...] plebe marginada, verdadera hez de la sociedad [...]” (lexicalizado) (p. 245)

5.69. “[...] numerosa grey de miserables [...]” (p. 247) (lexicalizado: ya en el diccionario)

5.70. “[...] la fuerza del agua se ha ido comiendo, roca adentro, el Mesege” (p. 296) (lexicalizado)

5.71. “roca viva” (lexicalizado) (p. 296)

5.72. “[...] la media luna del Mesege, que va en disminución hasta morir [...]” (lexical) (p. 296)

5.73. “Tetrecia, la ciudad madre de los grágidos, no era ya más que una anciana y desfalleciente sombra al fondo” (p. 299)

5.74. “[...] las calles de Tetrecia, manteniendo cada una su nivel, se escalonaban en un semicírculo, como los pliegues del regazo de una anciana” (p. 299)

5.75. “no parecía el regazo de una madre, donde los niños podrían hallar coloreadas y frescas frutas de primavera, como ciruelas, albaricoques, verbanos, drocellas, melocotones o cerezas, sino como el regazo de una abuela, donde hallarían almendras, higos pasos, nueces, bruños, castañas o avellanas” (p. 300)

6. “El reincidente” (1987) [93]

6.1. “rugir del huracán [...] se trocaba de pronto, como voz sofocada entre algodones” (p. 167)

6.2. “el culo de los higos” ¿? (p. 169)

7. “Plata y Onix” (1993) [94]

7.1. “[...] y tenían para ellos, negras cosas, hasta voz, al igual que las personas, por su significado” (p. 114)

7.2. “Has cogido un buen mozo” (pez) (p. 115)

7.3. “¡Qué guapísimo es!” (el pez) (p. 115)

7.4. “Aquél era un centurión, un par de Francia” (p. 115)

7.5. “[...] con la chaqueta levantando los faldones, como los de Pinocho” (p. 117)

8. “Cuatro colegas” (1994) [95]

Ninguna animación.

“El peso de la historia” (1997) [96]

Ninguna animación.

9. “Fragmento de una carta de Yndias” (2000) [97]

Ninguna animación.

10. “Carta de provincias” (2004) [98]

Ninguna animación (apenas una referencia a una “película de licantropía” en la p. 162).

Notas

[1] Santos Sanz Villanueva opina que *El Jarama* consolida la nueva tendencia de la narrativa del medio siglo, originada, tal vez, con *La colmena* de Cela (“La generación del medio siglo”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, tomo 8, Crítica, Barcelona, 1980, p. 331.

[2] Sánchez Ferlosio, Rafael; “La forja de un plumífero”, en *Archipiélago* nº 31, Barcelona, 1997, pp. 71-89. Allí dice también esclarecedoramente: “Fue Castellet el que, con una crítica pronta, autorizada y entusiasta, levantó esa liebre ficticia de canódromo como una liebre viva, saludándola como la gran novela realista del antifranquismo. Por eso digo que *El Jarama* es, en verdad, una invención de Castellet. Me dieron hasta un banquete en el Café Varela, y, tal vez ya semiconsciente del enorme *bluff*, sentí tanta vergüenza y tanta agorafobia que incurrí en la terrible grosería de no levantarme a dar las gracias por el homenaje y por los varios discursos. Quizá en aquel momento fue cuando se me apareció por vez primera la amenazadora sombra del grotesco papel del literato; así que, obispo de mí mismo, me mandé retirar, para dedicarme a «altos estudios eclesiásticos»”.

[3] Ciudad de Barcelona y Nacional de Ensayo.

- [4] Ver los artículos listados y comentados por Danilo Manera en su edición de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, Destino, 1996, LXXIX-LXXXVI.
- [5] Estoy pensando en *Alicia en el país de las maravillas*, por una parte, pero también me parece curioso reseñar que *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, es de 1952, y que, si bien en teatro, muestra un mismo deseo de liberación de la racionalidad... que no creó escuela. Por otro lado, esta impresión de prosa poética modernista y absurdo va siendo poco a poco reemplazada por otra de prosa que sigue el modelo del siglo de oro y que persigue la exactitud en la descripción. Por esto aventuraría que Ferlosio sólo adoptó el título definitivo de la obra, e incluso los epígrafes de los capítulos, que tanto recuerdan a las novelas de caballerías, después de su conclusión, o en las últimas fases de la escritura.
- [6] En “La forja de un plumífero” (art. cit.), despacha Sánchez Ferlosio al *Alfanhuí* diciendo de él apenas que fue un “gran yerro” escribir “bellas páginas”, y que allí hizo lo que después aborrecería: “algo entre Azorín y Miró”. Por otro lado, en “El origen de *Alfanhuí*” llega a renegar (retóricamente) de la autoría, diciendo que el autor fue un primo que le dejó los derechos como herencia, denomina a la obra como “cuento de ciencia ficción” y define su estilo como “revoloteante” (elmundolibro.com, 18 de abril de 2001, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/04/18/anticuario/987586848.html>
- [7] Benet, Juan, prólogo a Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*, Salvat, Madrid, 1970, pp. 11-15, apud *Historia y Crítica de la Literatura Española* (ob. cit.), p. 408.
- [8] Gullón, Ricardo, “Relectura del *Alfanhuí*”, *Philologica Hispaniensia; In honorem Manuel Alvar (vol. IV)*, Gredos, Madrid, 1987. Para ser justos, hay que señalar que Gullón sí que percibió de alguna manera la importancia de la cuestión, llegando a decir que la personificación es el “hecho estilístico registrado más frecuentemente en el texto” (art. cit., p. 235), y ocasionando que Miguel Á. Olmos, haciendo referencia a este artículo, escribiera que Gullón había indicado “la función estructurante de la animación de lo inerte” en el *Alfanhuí*, formulación tremendamente acertada que, no obstante, va algo más allá de lo que Gullón decía, cabiéndole el mérito de esa interpretación, pues, al propio Olmos (Olmos, Miguel Á., “Sobre la imaginería de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Sánchez Ferlosio”, *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 14, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1996, p. 200).
- [9] “Este recurso personificador entra en servicio por cómo ve (crea) su dintorno el protagonista”, Gullón, Ricardo, art. cit., p. 235.
- [10] “[...] ¿hemos de entender semejante fenómeno como un *hecho* prodigioso o como una simple metáfora? [...] Quede ahora sólo anotada esta ambigüedad esencial que parece plantear la lectura de esta tercera parte” (Risco, Antonio, *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 191).
- [11] Es preciso advertir que “El peso de la historia”, aunque indiscutiblemente narrativo, se aproxima también al ensayo y a la literatura de viajes, mientras que “Fragmento de una carta de Yndias”, a pesar de ser una ficción incontestable, presenta escasa narratividad, tratándose más bien de un

desconcertante ejercicio literario que imita el lenguaje de las cartas personales del siglo XVI.

[12] El asunto se complica al descubrir que *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, que, como ya se ha dicho, ganó el Nacional de Ensayo en 1994, y *El geco*, que se presentó en su día como una colección de relatos, comparten seis textos: “El pensil sobre el Yang Tsé o la hija del emperador”, “La Gran Muralla”, “Teatro Marcello, en la ciudad de Roma”, “El escudo de Jotán”, “De los vicarios del nombre de la cosa maligna” y “El reincidente”, tratándose el primero, el último, y “El escudo de Jotán”, de indiscutibles narraciones, mientras que el segundo, el tercero, y el penúltimo, son reflexiones con algún parentesco con las greguerías. Además, sin ir más lejos, otros fragmentos de *Vendrán más años...* resultan muy narrativos, como puede ser “El león de Lyon”. En este sentido, Gonzalo Hidalgo Bayal, en *Camino de Jotán (la razón narrativa de Ferlosio)* (Ediciones del Oeste, Badajoz, 1994) advierte una unidad en el conjunto de la obra de Ferlosio: “se trata de una verdadera primacía de lo narrativo en todos los textos” (p. 24), tanto novelas como ensayos, pues en éstos últimos el crítico percibe también un “yo narrativo, un sujeto de la acción que razona con sutilísima habilidad, el protagonista de una ficción cognoscitiva e intelectual” (p. 25).

[13] Los que establecen un paralelismo con la picaresca verían en el gallo el primer “amo” del niño, mientras que otros (Manuel Sacristán Luzón, “Una lectura del *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio”, apud *Industrias y andanzas de Alfanhí*, ed. cit., p. 182) lo consideran su primer “escudero”.

[14] Ver la nota 10 de la introducción.

[15] Por una parte, en los 106 casos se han incluido las animaciones, objetivas y retóricas, y los casos complementarios de animalización y cosificación, considerando un solo caso todas las atribuciones de vida que se hacen a un mismo elemento (o toda la vida que se le merma), a no ser que se aprecie claramente que determinado elemento no es animado en una misma línea, desarrollando una sola idea, sino que se anima en direcciones claramente independientes. Por poner dos ejemplos, todo lo que se dice de Medina del Campo se considera un solo caso, pues desarrolla la idea de que la ciudad parece una señora, mientras que a las sábanas de la pensión de doña Tere se las compara con gansos y con niños, por lo que se las cuenta como dos casos diferenciados. De todas maneras, no se puede descartar que este número total de 106 casos pueda ser revisado, al desconsiderar alguno o al añadir otro nuevo. Por otro lado, distinguir entre las animaciones objetivas, las retóricas y las ambiguas resulta bastante problemático pues existen numerosos casos limítrofes que acaban encajando en un grupo o en otro según la subjetividad del lector. Lo cierto es que la tentativa de ordenar los casos en tres compartimentos diferentes sólo puede considerarse provisional, pues la porosidad de los tabiques facilita la movilidad de los casos, y cada vez que nos asomamos nos encontramos un panorama diferente. En definitiva, los casos de animaciones objetivas, ambiguas y retóricas deben considerarse un *continuum*, y toda clasificación tendrá bastante de artificial, obteniéndose como máximo una especie de Canal de Panamá lleno de esclusas pero de muy dudosa utilidad como archivador.

[16] Risco, Antonio, ob. cit.

[17] Danilo Manera, en una nota a su introducción al *Alfanhuí* (ed. cit., p. LXV) cita el siguiente pasaje de María del Pilar Palomo: “al publicarse en 1951, [el *Alfanhuí*] era indudablemente un elemento perturbador dentro del sistema

novelístico imperante. Recuérdense varios datos editoriales, sintomáticamente reveladores. En 1951 obtenía el premio Nadal Elena Quiroga con *Viento del norte*; el Ciudad de Barcelona, Fernández de la Reguera, con *Cuando voy a morir*; y el Nacional de Literatura, *La Casa de la Fama* de Ledesma Miranda, publicada el año anterior. Todavía resonaban los ecos consumistas de *Lola, espejo oscuro* (1950) de Darío Fernández Flórez. Rafael Sánchez Mazas publica su *Vida nueva de Pedrito de Andía*. Y por encima de todo indicio no realista (tal vez la *Ifigenia* de Torrente Ballester), 1951 fue el año de *La Colmena* de Cela” (“El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: en torno a Sánchez Ferlosio”, en VV.AA., *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1973, pp. 335 y 346). De todas formas, “No todo era [...] tremendismo o realismo meramente anecdótico y a ras de tierra”, matiza José María Martínez Cachero, quien advierte “un naturalísimo deseo de olvido y de evasión” en otras obras de la época, como *La isla sin aurora*, de Azorín (1944), *La luna ha entrado en casa*, de José Félix Tapia (1945), *Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato o *La sal perdida*, de Pedro de Lorenzo, ambas de 1947 (“Los años cuarenta”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española, tomo 8*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, p. 329).

- [18] María A. Salgado, parecía querer salir en defensa del *Alfanhuí* cuando escribió sobre la obra que, a pesar de toda su fantasía, “sus raíces siempre quedan hundidas en una profunda corriente de realidad, lo que la hace una obra netamente española”. (“Fantasía y realidad en *Alfanhuí*”, en *Papeles de Son Armadans*, nº 116, año 1965, p. 142).
- [19] David Roas se esfuerza en sintetizar estas clasificaciones en su introducción a *Teorías de lo fantástico* (Arco / Libros, Madrid, 2001, pp. 7-44), y Enrique Anderson Imbert hace lo propio en *Teoría y técnica del cuento* (Editorial Marymar, Buenos Aires, 1979, pp. 244-255).
- [20] En realidad, Antonio Risco es perfectamente consciente de la complejidad genérica de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de manera que sólo incluye dentro de lo “maravilloso puro” la primera parte (ob. cit., p. 193).
- [21] Sin necesidad de “aclimatar” al lector adulto con una introducción previa, como señala el propio Risco (ibidem, pp. 176-177).
- [22] *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ed. cit., p. 18.
- [23] Ibidem, pp. 62-64.
- [24] Ibidem, p. 82.
- [25] “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”. “Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación”. “Lo fantástico [...] se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”. (Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982, pp. 35 y 41).
- [26] “Estamos ante un caso de arte combinatoria que no se ajusta sin protesta en los casilleros genéricos”. (Gullón, R., art. cit., p. 225). “Uno de los propósitos de Rafael Sánchez Ferlosio al escribir sus *Industrias y andanzas de Alfanhuí*

parece haber sido el de confundir a la crítica contemporánea en su afán de *encasillar* la obra dentro de uno de los consabidos géneros literarios” (Salgado, María A., art. cit., p. 140).

- [27] Justamente, la existencia de objetos que cobran vida en ese mundo hace dudar a la hora de interpretar ciertos pasajes literal o simbólicamente. Es decir, si no existiera ninguna animación objetiva en el *Alfanhuí*, los casos ambiguos dejarían de serlo, y pasarían a ser interpretados como figuras retóricas nada problemáticas. Puesto que en la obra hay tanto animaciones objetivas como ambiguas, se aprecia que la diferencia entre ambos tipos, lo que hace desaparecer la ambigüedad, es si el elemento animado interactúa consecuentemente con el resto del mundo haciendo avanzar la narración. La ambigüedad se da cuando se atribuye vida (o más vida) a elementos “escenográficos”, pasivos, que apenas se describen y que no juegan ningún papel en la trama.
- [28] José Ortega (“Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en *Alfanhuí*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 216, año 1967, pp. 626-631) destaca tres “procedimientos” fundamentales en la obra: eslabonamiento, imagen y color, subdividiendo el conjunto de las imágenes en persona-animal, naturaleza-animal y animal-animal.
- [29] Incluyo en el grupo de los objetos a los pájaros disecados, a los lagartos muertos y al cuello de cisne porque cabría esperar de todos ellos que estuvieran inanimados, como los objetos. También he incluido en este grupo a los huevos de pájaros vegetales, si bien podría discutirse su inclusión en el grupo de los animales.
- [30] No está de más recordar que la memoria es una de las potencias del alma. Por otra parte, esto también guarda relación con la memoria de la silla hecha con madera de cerezo, que he clasificado como objeto, pero que es como si nunca hubiera dejado de ser planta: un cerezo transformado en silla, pero que conserva su identidad y su memoria.
- [31] Expresión del propio Sánchez Ferlosio recogida en una nota a la introducción en la edición de Danilo Manera (ed. cit., p. LXVIII). Más adelante me detendré en este concepto.
- [32] Ob. cit., p. 182.
- [33] Benet, Juan, ob. cit., p. 407.
- [34] Ver la nota 6 de la introducción.
- [35] Sánchez Ferlosio, R., ed. cit., p. 81.
- [36] El hecho de que don Zana sea avistado por innumerables testigos, según afirma el narrador, imposibilita la interpretación de los prodigios de la historia como fruto de la fantasía del niño, de los ojos de Alfanhuí.
- [37] Ed. cit., p. XV. Risco abunda en la identificación de don Zana con Madrid insistiendo en la ociosidad y en las actividades inútiles (ob. cit., pp. 207 y 210), y María A. Salgado ve en don Zana “un símbolo de la vida ciudadana, automática y discordante” (art. cit., p. 148). Ricardo Gullón es el único crítico entre los consultados que, reconociendo la ambigüedad del capítulo, no interpreta la muerte de don Zana simbólicamente, sino como un castigo a la

insolencia del muñeco y como una lid caballeresca que logra la liberación de todos los enmascarados esclavizados (art. cit., p. 232).

[38] López López, Mariano, *El mito en cinco escritores de posguerra*, Editorial Verbum, Madrid, 1992, p.68.

[39] Sacristán Luzón, Manuel, “Una lectura del *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio”, apud Sánchez Ferlosio, R., *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ed. cit., p. 193.

[40] Art. cit., p. 202.

[41] Sánchez Ferlosio, R., *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ed. cit., p. 144.

[42] Ibidem, p. 105.

[43] Hidalgo Bayal, G., ob. cit., p. 47. Aún voy a proponer aquí otra interpretación de don Zana que no tiene por qué invalidar las anteriores: en clave autobiográfica, la marioneta podría ser algún personaje del mundillo literario de Madrid por el que Sánchez Ferlosio sintiera antipatía en la época de redacción del *Alfanhuí*, como Jardiel Poncela, según lo que confiesa el autor en *La forja de un plumífero* (p. 9).

[44] Según una carta de Sánchez Ferlosio al hispanista Maurice Edgar Coindreau, de la que Danilo Manera, en la introducción a su edición (pp. XIX, XXII y XXIII), cita varios trechos.

[45] “Preparé la edición de *El testimonio de Yarfoz*, con mucho esfuerzo porque a mí me interesaba por encima de todo salvar la historia de los babuinos mendicantes, lo que me obligó a escribir muchas partes nuevas”. (Sánchez Ferlosio, R., “La forja de un plumífero”, en Archipiélago, n° 31, Barcelona, 1997).

[46] “Cuatro colegas” (1994), “El peso de la historia” (1997), “Fragmento de una carta de Yndias” (2000), y “Carta de provincias” (2004).

[47] Sousa, David A., *Cómo aprende el cerebro*, Corwin Press, Inc., California, 2002, p. 173.

[48] Sánchez Ferlosio, R., *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ed. cit., p. 37.

[49] Ibidem, p. 169.

[50] Ob. cit., p. 180.

[51] Sánchez Ferlosio, R. *La forja de un plumífero*, p. 5.

[52] Ibidem, p. 8.

[53] Art. cit., p. 50.

[54] Ed. cit., p. VII.

[55] Pero mucho menos sería éste el lugar para elucubrar sobre de qué manera el predominio hemisférico o la estructura cerebral en general pueden afectar a la

creación literaria, asunto que se encontraría con el del innatismo del talento literario. Y aún más delicado sería discutir sobre las diferencias cerebrales entre hombres y mujeres y cómo estas diferencias pueden afectar a las obras literarias de cada género, pues por este camino se derrumbarían numerosos prejuicios pero otros podrían ser alzados, y será mejor esperar a que la neurología aporte datos más fiables en lugar de lanzar ya opiniones que apenas pretendan manipular los resultados de la ciencia para apoyar una u otra tesis preconcebida.

[56] Benet, Juan, prólogo a Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*, Salvat, Madrid, 1970, pp. 11-15, apud *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 409).

[57] Ver la nota 6 de la Introducción a este trabajo.

[58] Antonio Risco lo explica de la siguiente manera: “Se trata de una pseudociencia ficción que no serviría nunca para el universo que conocemos y, por consiguiente, no puede acoger ni el más mínimo valor de utopía. De lo que se deduce que, leído el libro referencialmente, adelante más bien una contraciencia que tiende a desprestigiar la ortodoxia oficial para defender la libertad de invención, de creación, de la poesía”. (Ob. cit., p. 194).

[59] La forja de un plumífero, pp. 18-19.

[60] Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1968, p. 121.

[61] Ibidem, pp. 102-132.

[62] Tanto Ricardo Gullón como Antonio Risco se muestran a favor de esta idea. Dice el primero que prefiere rehuir “la tentación de una lectura simbólica, innecesaria, por el carácter mismo de la narración maravillosa” (art. cit., p. 230), y escribe el segundo: “Ninguna justificación se propone, por tanto, de cuantos elementos irreales se acumulan en esta parte (como tampoco de los que recogen las otras), ni metafísico, ni de ningún otro orden. Están ahí, pues (se entiende), por pura espontaneidad natural y penetrante hasta los más menudos entresijos de lo cotidiano” (ob. cit., p. 193).

[63] Ed. cit., p. LXVIII.

[64] Ibidem, pp. LXVIII-LXIX. Antonio Risco (ob. cit., p. 199) denominó al mismo recurso “retórica materializada”.

[65] Ibidem, p. LXIX.

[66] Sánchez Ferlosio escribió un prólogo a la obra de Collodi en el que arremete contra el final en el que Pinocho se convierte en un “niño como es debido”, acabando con toda la singularidad y el encanto del niño de madera (ver Manera, Danilo, ed. cit., pp. XLIII-XLVI).

[67] “Los autómatas” y “El Hombre de Arena”. En relación a éste último relato, y aunque posiblemente no se trate más que de una coincidencia, he de anotar que uno de los personajes (el creador de la muñeca Olimpia) se llama Spallanzani, igual que el autor del libro que Alfanhuí encuentra en la casa abandonada. El abate Spallanzani (1729-1799) pasó a la historia principalmente por el estudio de la regeneración de reptiles.

- [68] Otro famoso ejemplo es “El fantasma y el ensalmador”, de Joseph Sheridan Le Fanu.
- [69] En realidad, el monstruo que Boris Karloff interpretó para el cine y que pasó a ser conocido popularmente como Frankenstein, recuerda mucho más al Golem, de psicología brutal, muy elemental, que al monstruo filósofo ideado por Mary W. Shelley.
- [70] Sin salir de la literatura española, en varias de las leyendas y de las rimas de Bécquer (“El beso”, “La ajorca de oro” y rimas LXX y LXXVI) entran en acción las estatuas. Famosísimas son las estatuas vivientes de *A buen juez, mejor testigo*, y de *Don Juan Tenorio*, ambas de Zorrilla. Remontándonos a la Edad Media, aún en la literatura española, tenemos abundancia de estatuas, figuras y tallas de los altares que se mueven o gritan en los *Milagros de nuestra Señora*, de Berceo (XXIII en la edición de J. Montoya, Universidad de Granada, 1986, p. 205), o en las *Cantigas* de Alfonso X (25, 38, 42, 51, 59, 136, 139, 164, 202, 207, 303, 332, 353 y 361 en la edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986). Encontramos en una de éstas, concretamente en la 42, un caso muy singular pero a la vez muy ilustrativo del éxito de una historia de estatua animada a lo largo de los siglos: allí se cuenta que en un lugar de Alemania sacaron a la puerta de la iglesia la estatua de la Virgen pues estaban renovando el interior. Allí fuera los muchachos jugaban a la pelota en la plaza. Uno de ellos tenía un anillo de prometido, se lo sacó para no estropearlo y se lo colocó a la imagen en un dedo mientras se arrodillaba y le prometía fidelidad eterna, y entonces la estatua torció el dedo del anillo. A pesar de eso el chico acabó casándose pero en la noche de bodas la Virgen le habló en sueños infundiéndole un gran temor e instándole a cumplir su promesa, lo que finalmente hace el muchacho retirándose a una ermita para el resto de sus días. El caso es que una historia asombrosamente similar, sólo que con una estatua de Venus en lugar de la Virgen y con un final más trágico y terrorífico circula por el mundo y reaparece de cuando en cuando desde los tiempos del Imperio Romano hasta nuestros días: aparece al menos en las *Estorias de los romanos*, en el *Espéculo de los legos*, y dando un salto en el tiempo, en el relato “El anillo” de Thomas Moore, y en “La Venus de Ille”, de Próspero Mérimée. La última versión que he encontrado hasta la fecha es la que se presenta en la película de animación de Tim Burton *La novia cadáver*, sólo que en este caso el anillo no se coloca en una estatua, sino en una raíz que resulta ser la mano de una muerta.
- [71] Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, Martins Fontes, São Paulo, 2002, p. 42.
- [72] Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras Completas (III)*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, p. 2488.
- [73] Bergson, Henri. *La risa*. Madrid. 1973. Editorial Espasa-Calpe.
- [74] S. Freud, ob. cit., p. 2493.
- [75] T. Todorov, ob. cit., p. 139.
- [76] Extraigo esta información, y la de las líneas que siguen, de W. Schmidt, *Historia comparada de las religiones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, pp. 85-99.

- [77] Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*, Martins Fontes, São Paulo, 2002, pp. 25-26 y 35.
- [78] Citado por Gary Zukav en *A dança dos mestres Wu Li*, Editora ECE, São Paulo, 1989, p. 324. La traducción del portugués al español es mía.
- [79] Se pueden ver todos los casos de animaciones negativas en el Apéndice II.
- [80] Ed. cit., p. XXIII.
- [81] Ob. cit., 118.
- [82] Citado por Danilo Manera, ed. cit., p. LXXXI-LXXXII.
- [83] Bertrand Russell, *Religião y Ciência*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1970, p. 123.
- [84] Hace tan solo unos días, mi hija, de dos años y medio, quiso quejarse de que le había dado un coche de plastilina sin faros, pero como no conocía la palabra “faros”, lo que me dijo fue “sin ojos”.
- [85] En la obra de Sánchez Ferlosio pueden hallarse numerosas referencias y homenajes al gran animador de objetos de la literatura española, Ramón Gómez de la Serna, lo que podría ser objeto de otro trabajo que vendría a complementar éste.
- [86] Los números de páginas indicados se refieren a la edición de Danilo Manera (ed. cit.). El número en azul indica los casos por orden de aparición. El mismo número en azul puede aparecer varias veces cuando se haga referencia al mismo caso de animación. El código que se muestra en color morado es una clasificación provisional de los casos entre animaciones objetivas (con la letra “O”), retóricas (letra “R”), y ambiguas (letra “A”). “1P”, “2P” y “3P” indican en qué parte de la obra se encuentra cada caso de animación.
- [87] El número en azul hace referencia al orden de aparición en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y en el Apéndice I, donde se encuentran otras informaciones del caso, como la página donde se encuentra en la obra o si se trata de una animación objetiva, retórica o ambigua.
- [88] Sánchez Ferlosio, Rafael, *El Jarama*, RBA Editores, Barcelona, 1995. Soy consciente de que, para que esta relación pueda ser aprovechada en otros estudios, sería conveniente repaginarla entera a partir de una edición de referencia.
- [89] En Sánchez Ferlosio, R., *El Geco*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, pp. 147-159.
- [90] En Sánchez Ferlosio, R., *El Geco*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, pp. 135-146.
- [91] *Ibidem*, pp. 31-40.
- [92] Sánchez Ferlosio, Rafael, *El testimonio de Yarfoz*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002.

[93] En Sánchez Ferlosio, R., *El Geco*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, pp. 167-171.

[94] *Ibidem*, pp. 105-127.

[95] En Sánchez Ferlosio, R., *El Geco*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, pp. 131-133.

[96] *Ibidem*, pp. 15-20.

[97] *Ibidem*, pp. 129-130.

[98] *Ibidem*, pp. 161-166.

© *Diego Chozas Ruiz-Belloso* 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**. www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**. www.biblioteca.org.ar/comentario