

Sobre la imaginería de Industrias y andanzas de Alfanhuí, de Rafael Sánchez Ferlosio

Miguel Á. OLMOS

En el ámbito de la literatura española contemporánea, se ha convenido acertadamente en clasificar la primera novela de Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1952), como narración maravillosa, esto es, como relato en que nos es dado encontrar comportamientos, leyes, objetos o entes en absoluto homologables a los de la experiencia común y el consensuado cuadro ideológico que los justifica y explica. De manera ejemplar según las leyes del género, el despliegue de un mundo prodigioso, poblado de gallos de veleta cazadores, yeguas traslúcidas, marionetas que baten chocolate, pájaros vegetales, pinturas tristes en continuo proceso de envejecimiento, lámparas sempiternas y sillas que florecen, se realiza en *Alfanhuí* sin que pueda percibirse extrañeza o duplicidad alguna en la actitud del narrador, impassible ante lo portentoso, cómodamente instalado en un territorio imposible al que también deben idealmente someterse sin condiciones, por norma literaria, sus lectores. Y sin embargo, un problema de actitud, de código interpretativo, puede plantearse al lector ante determinados pasajes, por lo general —aunque no exclusivamente— descriptivos, cuya densidad elocutiva, fundada en la combinación de prolongadas comparaciones, metáforas animadoras o metagoges, parece proyectar sobre el texto una segunda dimensión misteriosa. El grado de distorsión figurativa a que se ve sometido el espacio de la narración es especialmente perceptible a medida que nos adentramos en la Tercera Parte de la novela, a cuyo primer capítulo corresponde la cita que sigue:

La montaña es silenciosa y resonante. Como el vientre de la loba es su vientre, arisco y maternal. Esconde sus manantiales en los bosques, como la loba sus tetas entre pelo. La montaña está tendida mansamente, amamantando a la llanura. Sólo a veces se levanta dura y esquiva y rasga los labios de los campos. / Por encima de los bosques viene el talud pelado,

con sus pedrizas y sus reventones, donde nace la arena de los ríos. La montaña se rasga el pecho y echa aludes de piedras angulosas. La montaña tiene arenales en los ríos de la llanura y sus ojos dormitan entre la arena de los remansos¹.

El dominio de las imágenes sobre lo puramente descriptivo llega a provocar en el lector la impresión, extraña dentro de ya extraño, de deambular no entre elementos naturales, sino entre ásperas e intrincadas combinaciones lingüísticas; menos en el «frío duro y desolado de la alta meseta» de que habla el narrador (III.1), que por un maravilloso país de encantadas imágenes artificiales: en pasajes como el anterior, el sostenimiento de la figuración hace pues desvanecerse la ilusión referencial propia del relato. Algunos comentadores han hecho observar la pujanza de los elementos figurativos en la novela, aunque no siempre en el sentido que se acaba de sugerir. Ricardo Gullón, además de indicar la función estructurante de la animación de lo inerte o la antropomorfización de lo animal, llamó la atención sobre un tipo de metáfora greguerizante «que se columpia al borde de la incongruencia», y cuya fusión indiscriminada con el lenguaje directo resulta, a pesar de todo, lógica en una creación poética². Antonio Risco, por su parte, en uno de los trabajos más completos de que se dispone, ha relacionado el aura irreal que impregna el relato con el enfoque narrativo de la subjetividad del soñador protagonista: lo maravilloso en *Alfanhuí* presupondría, por tanto, la proyección de una mirada fantásica e infantil sobre el mundo (como lo confirma la cita evangélica que sirve de lema de la novela: «La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso»). Ello implica, prosigue Risco, una contradicción del tipo de imagería adoptada en la novela, de inequívoca filiación vanguardista³; pero debe verse ante todo como un complemento de la mecánica fundamentalmente retórica del extraordinario mundo de *Alfanhuí*, de un

¹ *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (Barcelona: Destino, 1994), p. 134. Citaré siempre por esta decimotercera edición.

² Comentando el siguiente pasaje («En la casa vivía también una criada, oscuramente vestida y que no tenía nombre porque era sordomuda. Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de cuando en cuando»), escribe Gullón: «Lo enunciado es incongruente a todas luces; nada tienen que ver falta de nombre y sordomudez; lo dicho en la segunda parte va más allá del oxymoron, es imposible, pura y simplemente imposible. Hasta aquí los dictados de la lógica, las advertencias de la razón. Pero, y nunca pareció la conjunción más adversativa, ¿importan de verdad esas cautelas en la creación poética?» «*Alfanhuí*», en: *La novela española contemporánea. Ensayos críticos* (Madrid: Alianza, 1994), pp. 95-110 (p. 97).

³ Con la narración y el estilo infantil «contrastan fuertemente las numerosas metáforas, de gran audacia a veces, y otras figuras retóricas que aproximan el texto a la poesía imaginista de preguerra», aunque en definitiva prevalezca en la obra la íntima vinculación de protagonista infantil, maestro iniciático, y narrador, fusión que encierra uno de los sentidos fundamentales de la novela: la vindicación de la alquimia artística, la supremacía de la visión estética sobre el utilitarismo científico o positivista. *Literatura y fantasía* (Madrid: Taurus, 1982), pp. 175-82 (la cita, en p.178).

simple «materialismo del discurso», que compendia en cinco procedimientos tropológicos, metáfora, metonimia, antítesis, hipérbole y personificación, las diferencias entre la experiencia común de la realidad y su peculiar metamorfosis narrativa, y puede así prescindir del uso de mitologías ya consagradas⁴.

Intentaré pues a continuación analizar algunos de los procedimientos, rasgos y efectos del despliegue figurativo en *Alfanhuí*, para reflexionar finalmente sobre la cuestión de las aportaciones de la elocución al despliegue de lo maravilloso narrativo, puesto que, a pesar de su hermetismo, el texto no parece abandonarse casi nunca a un tipo de escritura abiertamente aleatoria, manteniéndose en los umbrales mismos de lo irracional. Aunque sus resultados carezcan de gran originalidad, el examen de esta imaginería no ha resultado sencillo, a causa fundamentalmente de la profusión y del entrelazamiento de procedimientos; lo cual podría en algún caso justificar ciertas vacilaciones terminológicas. Con todo, de un análisis algo detenido de un corpus suficientemente amplio, podrían deducirse tres notas o principios constantes —en algunos casos interrelacionados y copresentes— de la imaginería de la obra.

Comentaré en primer lugar el fenómeno de la *suspensión de la figuración*, esto es, el hecho de que con frecuencia en *Alfanhuí* los planos figurados de comparaciones o metáforas sean asumidos literalmente por el narrador, fundiendo o confundiendo los dos planos de la imagen y violentando así, en mayor o menor medida, aquello que define al tropo como tal, su sentido traslaticio. El efecto inmediato de tal técnica, que se materializa a través de procedimientos diversos, es la aparición de expresiones dotadas de una gran plasticidad, entre lo arreferencial y lo irreal, que sin embargo resultan vagamente racionalizables

Un primer método de suspensión puede describirse como encadenamiento o prolongación de la imagen. El desarrollo extendido de la figuración atenúa, erosiona o borra la frontera entre lo literal y lo traslaticio, tiñendo habitualmente las imágenes de comicidad o de ironía. Ello es especialmente perceptible en comparaciones o metáforas continuadas, puesto que la relación primaria que en ellas permite asociar los dos términos clave es desmentida por el desenvolvimiento expansivo de sus respectivos paradigmas, generando así incompatibilidades de sentido que o bien deben considerarse cómicas, o bien presuponen la suspensión de la figuración. Así sucede modélicamente en un pasaje a menudo citado, la descripción de un vagabundo asilvestrado:

Llevaba unos pantalones oscuros, hasta media pantorrilla, y un chaleco pardo, del que asomaban los hombros y los brazos desnudos. Pero su carne era como la tierra del campo. Tenía su forma y su color. En lugar de pelo, le nacía una espesa mata de musgo, y tenía en la coronilla un nido

⁴ Algunos ejemplos aducidos son: el gallo que «caza» lagartos; la criada «disecada» de un taxidermista, que «sonríe» a veces: ob. cit., pp.198-201.

de alondra con dos pollos. La madre revoloteaba en torno de su cabeza. En la cara le nacía una barba de hierba diminuta cuajada de margaritas, pequeñas como cabezas de alfiler. El dorso de sus manos también estaba florido. Sus pies eran praderas y le nacían madresevas enanas, que trepaban por sus piernas, como por fuertes árboles. Colgada del hombro llevaba una extraña flauta. / Era un mendigo robusto y alegre, y me contó que le germinaban las carnes de tanto andar por los caminos, de tanto caerle el sol y la lluvia y de no tener nunca casa. Me dijo que en el invierno le nacían musgos por todo el cuerpo y otras plantas de mucho abrigo, como en la cabeza, pero que cuando venía la primavera se le secaban aquel musgo y aquellas plantas y se le caían, para que nacieran la hierba y las margaritas. (1.5, pp. 27-8)

Sintomáticamente, la comparación que vertebra este pasaje («su carne era como la tierra de campo») es anulada como tal por el desarrollo sistemático de sus implicaciones: el pelo es musgo y sostiene un nido de alondra, la barba es un prado florido en miniatura, las piernas se cubren de plantas trepadoras... El símil pierde en parte su estatuto meramente comparativo, haciendo prevalecer sobre la estática semejanza en forma y color de la tierra y el cuerpo del vagabundo, una segunda relación más fantástica o más extemporánea, fundamentada en la común exposición a la intemperie, que se desarrolla mediante la enumeración de sus consecuencias, impropriamente trasladadas del ámbito de evolución del trotamundos a su persona. Se subraya así enfáticamente la naturalidad definitoria de esta figura, aunque con una ambigüedad caprichosa o irónica, a medio camino entre la enunciación seria y la figuración descabalada, que vincula la escritura de Sánchez Ferlosio a la artificiosidad de la imaginería vanguardista. Las deudas del escritor con la literatura de Gómez de la Serna, tantas veces declaradas, elucidan también el ejemplo siguiente, de inequívoco aire greguerizante, y en el que la suspensión de la figuración se manifiesta sobre todo en el encadenamiento de personificaciones de objetos inanimados. Se describe aquí el aspecto de un oscuro patio de vecinos con las sábanas tendidas al sol:

Y cuando coincidía que todos los vecinos colgaban sus sábanas a la vez, quedaba el patio todo espeso de láminas, del suelo al cielo, como un hoidalde. Entonces sí que llegaba luz abajo, porque las sábanas más altas la tomaban del sol, la que venía resbalando por el tejado y pasaban el reflejo a las del penúltimo piso; éstas a su vez se la daban a las del antepenúltimo. Y así venía cayendo la luz, de sábana en sábana, tan complicadamente, por todo el ámbito del patio, suave y no sin trabajo, hasta el entresuelo ¡Cómo se dejaba engañar la luz por las sábanas y, entrando a las primeras, no podía ya salirse del resbaladero y se iba de tumbo en tumbo, como por una trampa, hasta el fondo, tan a a su disgusto, por aquel patio sucio, estrecho y gris! Pero lo más bonito era cuando se abría la puerta del patio que daba al zaguán, y venía de la calle un aire que em-

bocaba el patio y subía en tromba por él, arrastrando las sábanas, que empezaban a llamear hacia arriba, como un revuelo de gansos y parecía que querían soltarse de los alambres. Nunca se llegaron a escapar las sábanas, las pocas veces que se armaron esos ciclones. Pero sí ocurría que, sin saber cómo, todas las sábanas se cambiaban de lugar en medio de aquella confusión, como si al cesar el aire cada una se colocara en el primer sitio que encontraba libre, igual que hacen los niños de la escuela cuando entra el maestro de repente. Y así tenían los vecinos que andar buscando y reconociendo cada uno sus sábanas y deshacer aquel lío; con lo que se armaban no pocas broncas, porque las había buenas, malas y medianas. (II.5, pp. 104-5)

Es destacable, de este extenso pasaje, la articulación de sus tres principales movimientos en torno a una distinción tradicional. La luz del sol se ve «constreñida» a descender —muy a su pesar, como subraya exclamativamente el narrador— hasta el fondo del patio de D.^a Tere, deslizándose por el tejado y reflejándose de piso en piso; una trayectoria inversa amagan después las sábanas tendidas, que dan la impresión de querer «soltarse», contentándose finalmente con tan sólo intercambiar sus tendedores... Mediante su prolongación sistemática, el movimiento animador aplicado a la luz, al viento y a las sábanas declara la paradójica intercambiabilidad de lo aparente y lo real: del reflejo y aquello que se refleja; del movimiento y aquello que se mueve; por último, de lo distinto aunque idéntico. En este pasaje, la equivalente personificación aplicada a los elementos fundamentales del patio disminuye su primario valor referencial o descriptivo al perder por su encadenamiento todo sentido traslaticio: la sucesividad de los tres esbozos anula su posible índole figurativa particular. La conclusión del pasaje subraya después, con cierta comicidad contradictoria, su propia índole de trampantojo, de espejismo, de juego: las sábanas pueden impunemente sustituirse las unas a las otras de la misma manera que la escritura puede trocar el sentido de las acciones que relata.

Un similar efecto de confusión se consigue mediante un tercer procedimiento retórico, que además abunda en el texto: la sustitución de antecedentes por consecuentes, o metalepsis⁵:

Los veranos se ponía una cigarra en la corteza de este almendro y cantaba durante toda la siesta. El aire se aplastaba sobre aquel canto y nadie podía ya moverse hasta que la cigarra no se callaba, de tanto como pesaban todas las cosas. Era la cigarra de los bochornos plumizos, cuando se envenenan las sandías. (I.10, p.47)

En virtud también de una metáfora personificadora («el sol se aplastaba»), el canto de la cigarra, efecto común del calor del mediodía, pasa a ser no sólo

⁵ Véase José Antonio Mayoral: *Figuras retóricas* (Madrid: Síntesis, 1994).

su causa, sino también la de otra de sus habituales consecuencias extremas, la inmovilidad. El narrador asiente impertérrito al illogicismo que resulta del entrecruzamiento de causas y efectos, pues incluso agrega una suerte de explicación especificativa suplementaria, que puede verse como irónica. Narratividad y comentario del narrador fuerzan a aceptar la afirmación en su literalidad, aun cuando en la metalepsis como modelo interpretativo encuentre el pasaje un resorte que le salve de la arbitrariedad y le confiera su eficacia y su gracia.

Puede decirse por último que, en algunos casos, las libertades figurativas se aprovechan también de la índole convencional de sus materiales constructivos. La suspensión de la literalidad que suponen factores como la prolongación sistemática de la metáfora se ve sin embargo debilitada por la tradicionalidad de sus componentes, mucho más cómodamente asimilables. La consecuencia de este doble movimiento tal vez sea el refuerzo de la dimensión provocativa y humorística de la imagen, el incremento de su artificiosidad. Así «los cuchillos de frío» que entran por las rendijas de la recalentada casa invernal del protagonista «como queriendo cortar aquella maraña espesa y ciega», para después «embotarse» o deshacerse «envueltos en el calor, doblados y ablandados como la cera» (I.18, p.82); o «los caballos de la tormenta» que se mencionan al principio de la Tercera Parte de la obra:

Sobre el testuz de la montaña había ya noche. Una noche de nubes que venían del norte. Se oía el desperezarse de los inmensos caballos. Los caballos de la tormenta, que galopan por las cresterías y hacen el rayo con sus cascos. (III.1, p.135)

En el primer ejemplo, el vehículo metafórico del cuchillo es por un lado confirmado en su literalidad por su sostenimiento a lo largo del pasaje (pues «corta», «se embotan» y finalmente es por así decir «fundido») y también por la figuración análoga y semánticamente antitética de la habitación como «caldera»; pero remite a figuraciones ya establecidas en la tradición literaria (por ejemplo en el *Romancero gitano* lorquiano), e incluso incorporadas al lenguaje. En el segundo, la visualidad o enargía de la visión metafórica de la tormenta como galope desbocado de caballo se incrementa por un rasgo secundario reforzador, la relación analógica del rayo con las chispas desprendidas de sus cascos; aunque, al mismo tiempo, remite a clásicas figuraciones del día como carro tirado por caballos, fuertemente asentadas. En realidad, ambos pasajes pueden analizarse más fácilmente atendiendo a un segundo aspecto llamativo de la figuración en esta novela: la sobredeterminación de las imágenes.

Por *sobredeterminación* puede entenderse pues la pluralidad de dimensiones en la imagen, que nuevamente se elabora mediante el concurso de heterogéneos procedimientos elocutivos. Uno de los efectos de la sobredeterminación figurativa será, similarmente a como sucedía en virtud del desarrollo sostenido de la imagen, el reforzamiento su relieve literal, puesto que la con-

vergencia o la superposición de varios tipos de tropo en una misma expresión conduce al afianzamiento recíproco de sus planos figurados, que eventualmente entablan relaciones suplementarias entre sí. En el ejemplo inmediatamente anterior, no solamente la relación analógica y la tradición literaria facilitarían la asimilación de la tormenta a la carrera de un oscuro caballo, sino tal vez también la caprichosa forma de las nubes, o la similaridad entre los sonidos del galope y el sordo retumbar que precede a los truenos. Es sin duda esta multiplicidad sintética el factor que contribuye equitativamente tanto a la brillante eficacia de comparaciones y metáforas, irreales y apropiadas al tiempo, como a la dificultad que su análisis presenta. Como se sabe, se trata de un rasgo propio de algunas corrientes literarias de vanguardia: ya apuntó Rafael Cansinos-Asséns en sus «Instrucciones para leer a los poetas ultraístas» que las metáforas ultra «desorientan a primera vista», aunque en último término su dificultad se reduzca a «una forma de ecuación, más compleja, un poco más difícil, porque resume dos o más analogías». ⁶

La sobredeterminación figurativa puede aparecer, en los casos más sencillos, como simple duplicación de relaciones tropológicas. Una palabra puede reunir así sentidos traslaticios sucesivos, o, al menos, la violencia de la imagen parece hacer plausible su descomposición en un doble movimiento imaginativo. De esta manera puede analizarse, por ejemplo, la imagen que expresa la angustia luctuosa del protagonista en el momento de la muerte un ser querido («A Alfanhúí le temblaron los labios y los párpados. Sintió una lluvia dentro de su cabeza y se arrodilló junto al maestro», I.15, pp. 69-70; donde la gana de llorar se transforma por metáfora e hipérbole en literal «lluvia»); o algunos trazos de la sumaria descripción del desván del maestro: «El desván olía a cerrado y estaba lleno de sueño» (I.8, p. 39). El onirismo que impregna los pasajes que relatan la melancólica historia de la silla de cerezo, en la que se adormece Alfanhúí y cuyos frutos infunden, después de ingeridos, un sueño revelatorio al maestro (pp. 39-53), es destacado así, desde el arranque del episodio, por una doble operación de metonimia, que traslada el sueño que puede apoderarse de nosotros en el desván, al desván mismo, abstrayéndolo luego como contenido suyo: «lleno de sueño». Puede recordarse también que los desvanes, como tema literario, parecen ser de suyo una suerte de metonimia estereotipada de la ensoñación de lo pasado, de un mundo fantasmal y vívido al tiempo.

En otros pasajes, la sobredeterminación se manifiesta no en expresiones

⁶ «Cuando Huidobro dice, por ejemplo, «Los pájaros beben el agua de los espejos», no hace sino resumir en una dos ecuaciones: «El cristal de los espejos es como un agua.» «Los pájaros sedientos picotean el cristal de los espejos, semejante a un agua.» (...) Se trata del empleo de fórmulas de ecuación sorprendentes, mas siempre comprobables, pues siempre, toda poesía, obra de mixtificación, ya que suplanta la realidad por una imagen, ha de conservar un nexo con esa realidad que permita entrever la realidad de la suplantación» [1920] (Francisco Fuentes Florido (ed.): *Poesía y poética del ultraísmo (Antología)* (Barcelona: Mitre, 1989), pp. 357-9).

sintéticas, sino en imágenes complejas que surgen del encadenamiento discursivo de varias figuras parciales, cuya imbricación no es perceptible de manera inmediata en cada uno de sus componentes, sino solamente tras su lectura completa. Así en la siguiente presentación del crepúsculo madrileño:

Se puso el sol. Los pájaros traían en su pico un inmenso velo gris. Ondulando fue a posarse sobre la ciudad (II.2, p. 91).

Los dos elementos descriptivos del crepúsculo, la venida de la oscuridad y el concurrente vuelo vespertino de los pájaros, se enlazan complicadamente por mediación de varias figuras. Podemos racionalizar esta imagen suponiendo que, por metalepsis, son los pájaros quienes determinan con su presencia la venida del crepúsculo («inmenso velo gris»), que a su vez, más en congruencia con las dos imágenes previas que con su propio estatuto figurado, desciende en un lento movimiento ondulatorio. La visualidad de este pasaje proveniría pues de la proyección de sucesivas operaciones imaginísticas sobre un idéntico tenor.⁷ Un mecanismo similar y de similar eficacia se manifiesta en las líneas que refieren una de las costumbres cotidianas de la abuela del protagonista:

El fuego de la abuela era el brasero. Salía a encenderlo muy de mañana al descansillo de la escalera y se estaba un rato atizándolo con una palmeta de junco. Luego lo cubría con la ceniza del día anterior que había puesto en el borde mientras se encendía el picón nuevo. Así echaba la abuela un día sobre otro y los tenía todos enhebrados en un hilo de ceniza. (III.8, p. 167)

Puede pensarse que, en este pasaje, la figuración del enhebrado de los días con ceniza es el resultado de la colaboración previa de dos registros semánticos diferentes, de los que la imagen sería una consecuencia híbrida: la operación cotidiana del recubrimiento del fuego con la ceniza de la víspera, y la sucesión de los superpuestos y equiparables días de la abuela. La relación analógica entre ambas acciones —reforzada por su vinculación inclusiva— viene sin duda favorecida también por la polisemia del verbo «echar», que funciona dilógicamente tanto en sentido temporal («pasar los días») como en

⁷ Quizá la asincronía discursiva de las figuraciones distinga este pasaje de otros en que la sobredeterminación puede analizarse como silepsis. Tal parece ser el caso de la «falda» de Medina del Campo: «Por Medina del Campo pasan todos los caminos. Ella está como una ancha señora sentada en medio de la meseta; ella extiende sus faldas por la llanura. Sobre la rica tela, se dibujan los campos y los caminos, se bordan las ciudades. Medina del Campo tiene cuatro sayas: una gris, una blanca, una verde y una de oro. Medina del Campo lava sus faldas en los ríos y se muda cuatro veces al año. Las va recogiendo lentamente y en ella empiezan y terminan las cuatro estaciones. Cuando llega el verano extiende su falda de oro: ¡Ea, los pobres, salid a los caminos!» (III.10, pp. 177-8)

sentido concreto («echar (las cenizas de) los días»). Naturalmente, esta ambivalencia vuelve a hacerse presente en la imagen final, que baraja o conjuga los dos órdenes hechos por metonimia análogos, el temporal de los días, y el material de sus cenizas, mediante la introducción de un tercer vehículo metafórico, traído de la esfera de una actividad aquí tan representativa como es la costura: la abuela engaza las cuentas de los días en la hilada sucesión de sus cenizas. Debe destacarse también la expresividad indicial o sintomática de esta imagen, que sugiere elegantemente, por la mera presencia de sus componentes, los cálidos, grisáceos, hábitos de la ancianidad.

Como puede ya verse en el ejemplo anterior, el principio de sobredeterminación conduce a constelaciones figurativas complejas, en que intervienen, a veces inextricablemente, diferentes procedimientos elocutivos, que afectan tanto a palabras simples, como a palabras sobre las que se había proyectado anteriormente un sentido traslaticio o que estaban ya asociadas, en otros pasajes, a elementos terceros. Este caso no es en absoluto infrecuente en la novela, dada su proclividad a un tipo de escritura basada en la reaparición de motivos. Veamos a continuación un pasaje en que el del fuego, sin duda uno de los centrales⁸, se asocia o yuxtapone diversamente a varias esferas semánticas. Este fragmento se sitúa hacia el final de la Primera Parte de la novela, poco después de que el protagonista, desorientado tras la muerte de su mentor, haya buscado refugio en la casa de su madre:

Poníase a mirar el fuego y nada decía. El fuego le miraba con su cara. Ojos y boca tenía el fuego. Su boca de dientes de astillas, crepitaba, hablaba. Sobre los ojos del fuego, la frente del maestro. Hablaba el fuego con sus dientes antiguos; componía espigas y las desgranaba. Cada espiga, una historia, cada historia, una sonrisa. Como puñados de trigo derramados sobre la piedra, volvían del fuego las historias. El eco de las historias duerme en las chimeneas. El viento quiere desbaratarlas. El fuego las despierta. El fuego despertaba la frente del maestro del fondo de la mirada de Alfanhuí. Clara frente. Alfanhuí escuchaba las historias repetidas; recogía el trigo con sus manos, reconocía la voz. Reconocía también, entre el trigo, sus viejas sonrisas. Noches enteras. A bocanadas entraban por el fuego las historias, llenaban la cocina. Ahora el fuego crecía solo, menguaba solo, solo volvía a crecer y solo se apagaba. Alfanhuí miraba y oía. Dejaba de mirar, y ya no oía. (I.18, pp. 81-2)

En algún sentido, este denso fragmento podría verse como imagen a escala de la textura completa de la obra, por el ensamblaje, analizable aunque no evidente, de sus elementos semánticos mediante heterogéneas relaciones de tipo

⁸ R. Gullón indicó la función cohesiva en la obra de la repetición y el entrecruzamiento de una serie cerrada de temas: la enseñanza, el fuego, los colores, la muerte, la luz (art. cit., pp. 100-109).

figurativo y sintagmático. La diversidad de estos enlaces dificulta en principio la comprensión del pasaje, o su inmediata adscripción a un tema concreto; pero, compensatoriamente, el entramado invisible en que se disponen evita, incluso en una lectura irreflexiva, y aunque sólo sea en virtud de ciertas repeticiones, una caída en la arbitrariedad. Se impone en primer lugar discernir las dos columnas vertebrales del fragmento, el fuego y el trigo, cuya yuxtaposición sintagmática no parece en un primer momento fácil aclarar. Obviamente, el fuego es presentado mediante una serie de metáforas personificadoras, con lo que sus llamaradas y su crepitación llevan al protagonista a evocar los trazos de un rostro («sobre los ojos del fuego, la frente del maestro») y el sonido de una voz («su boca de dientes de astillas, crepitaba, hablaba»). Abundan luego los términos directa o indirectamente fisonómicos («cara», «ojos», «boca», «sonrisa», «frente», «mirada», «voz»; «mirar», «decir», «hablar», «oír»). La alusión sinestésica a los «dientes» del fuego (primero «de astillas»; luego «antiguos») tiende un primer puente de la esfera semántica del fuego a la del trigo, inmediatamente apuntalado por otros: si las llamas pueden ser «espigas» por su forma y su coloración trigueña, los chasquidos del fuego (que es también una cara) pueden sugerir a su vez el sonido de la masticación, pueden «desgranar» espigas. La evidente sinestesia que implica esta doble asociación adensa sin duda el pasaje, aunque dejando en suspenso momentáneamente al lector, para quien la relación entre ambos términos no resulta del todo asimilable hasta el momento en que, retrospectivamente, comprende el sentido alimenticio del fuego para Alfanhú, por su constante vinculación en la novela con las «historias», inmediatamente mencionadas («Cada espiga, una historia, cada historia, una sonrisa»). Para un lector cuidadoso, ello no puede sino remitir a las enseñanzas del maestro, alimento espiritual del ávido protagonista, y a las largas veladas consagradas a «desgranar» historias al lado de la chimenea⁹.

El resto del fragmento —que incluye asimismo llamativas greguerías en torno al estado latente de las narraciones en las cenizas del hogar— desarrolla algunas de las posibilidades figurativas implícitas en las ecuaciones ya asentadas («Reconocía también, entre el trigo, sus viejas sonrisas»). Aunque, en definitiva, la descrita fuga de asociaciones no debe hacernos olvidar su sentido global: el circular y sobredeterminado sistema de términos a cuya constitución asistimos en el desenvolvimiento del pasaje da la impresión de remedar narrativamente, si no ya el ritmo irregular de combustión de las hogueras —y a ello contribuirían la sintaxis simple y a menudo elíptica, las intermitentes e imprevisibles recurrencias léxicas, sintagmáticas, gramaticales y composicionales—, al menos uno de sus temas más cercanos, la reflexión solitaria al lado del fue-

⁹ Se ha visto en este pasaje una alusión, cuajada de simbolismo, al fuego neotestamentario que infundió en los apóstoles la gracia de «hablar en lenguas». En la sostenida asociación de fuego y relato en la novela mediaría pues esta representación tradicional de la inspiración (R.Gullón: art. cit., pp. 101-2).

go nocturno. En suma, el narrador adapta aquí, una vez más, el expediente técnico del enfoque de la subjetividad de su protagonista, recluido en el cálido hogar materno, enfermo de incurable añoranza por su perdido maestro, enredado en el hilo discursivo de melancólicas meditaciones. Los procedimientos figurativos parecen, por lo tanto, ceder parte de su protagonismo al ponerse al servicio de la narración.

En el límite entre elocución y relato puede por último situarse un tercer carácter de la imaginaria de la novela, la *transformación de las relaciones lógicas*, que ya habrá podido apreciarse en varios de los ejemplos aducidos. Mientras que suspensión de figuración y sobredeterminación deben en principio considerarse dos técnicas figurativas, el ilogicismo de numerosos pasajes de la novela se explica más adecuadamente como consecuencia de la puesta en marcha, de la traducción narrativa, por así decir, de esquemáticas asociaciones de elementos, que estáticamente podrían analizarse como figuraciones o procedimientos elocutivos. Entramos pues en una perspectiva generativa, tal vez susceptible sin embargo de esclarecer algunos efectos literarios del texto.

El primer ejemplo de ilogicismo será un lugar bien conocido, que introduce una yuxtaposición de motivos frecuente en la obra y parcialmente ya abordada: la de fuego y relato:

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

Una noche se acabó la leña antes que la historia, y el maestro no pudo continuar.

— Perdóname, Alfanhuí.

Dijo, y se fue a la cama. Nunca contaba historias sino en el fuego y apenas hablaba de día. (I.3, pp. 20-21)

La asociación entre fuego e historia está sobredeterminada: puede justificarse metonímicamente, y cuenta además con una dilatada tradición. Lo significativo de este pasaje (y de otros, en que se retoma con escasas variantes el mismo juego)¹⁰, está, sin duda alguna, en el ilogicismo que resulta de la determinación recíproca de la intensidad de ambos elementos en la dimensión temporal del relato. Así lo subraya además la anécdota concreta («Una noche») que irrumpe en la narración sumarial para ejemplificar esta relación en los hechos, mediante un acontecimiento. La traducción narrativa confiere a la comparación implícita entre fuego y relato una especial vistosidad o visualidad, realizando tácitamente así su valor bruto, literal.

¹⁰ Cf. I.18, p.84; II.3, p.95; III.3, p.145; III.8, p. 168.

Hay sin embargo otros casos de asociación o comparación implícita en que la dimensión narrativa tiene un papel menos claro; como, por ejemplo, aquél en que el narrador parece recoger una ecuación abiertamente simbólica (con raíz en un sustrato mitológico-folclórico del que también hay otro tipo de muestras en el texto), al equiparar las muertes de los vecinos de Moraleja a las caídas de los azulejos de sus casas. Resuena en el abierto desenlace el viejo tema de la analogía universal, de la escritura secreta del mundo:

La historia de las casas estaba escrita por las paredes en anécdotas de azulejos de colores. Era una historia muda y jeroglífica. Cada hombre de la familia tenía allí su azulejo, ocupando un lugar, componiendo una figura. Cuando alguien muere, acaso su azulejo se caiga, se rompa en mil pedazos contra los cantos de la calle. En la pared queda el hueco reciente, áspero, chocante todavía. Luego el tiempo lo gasta, lo suaviza. Quizá venga repuesto el azulejo, quizá su hueco enjabelgado, años después. Y si alguien llegara entonces a pensar: «es raro, cuando fulano ha muerto, este azulejo ha caído», aquél tendría la clave del jeroglífico. Pero nadie descubre la coincidencia y la pared sigue siendo para todos algo que nada significa. Algo vacío, casual, ni misterioso siquiera. Sin embargo el tiempo tiene allí escritas sus historias. (III.5, pp. 151-2)

En otro pasaje, la asociación entre elementos tampoco cuaja narrativamente, pero se sostiene en virtud de su sobredeterminación: la comparación implícita entre zapatos de charol y cucarachas resulta analizable en términos de semejanza (negro color brillante), contacto (ambos elementos se sitúan a ras de suelo), y, más inquietantemente, antítesis, contraposición entre atracción y repugnancia. Esta última relación es la privilegiada por el desenlace del pasaje, cuya fuerza estética tal vez quepa explicarse por la eficacia literaria de la concordancia de lo opuesto:

Las chicas de Madrid no quieren a las cucarachas. Todos los periódicos traían anuncios de insecticidas. Era la obsesión. Junto a los anuncios de insecticidas se anunciaban betunes para los zapatos. No se anunciaba otra cosa. Brillaban los zapatos de charol, pero no morían las cucarachas. Invadían las cocinas y había una debajo de cada cacerola. Cuando pasó la moda de los zapatos de charol, también se perdió el miedo a las cucarachas. Nadie se acordó más. Los periódicos anunciaron otros productos. (II.3, pp.94-5)

Un último ejemplo de comparación asociativa, perteneciente a un capítulo justamente celebrado, permitirá regresar a las cuestiones que abrían este trabajo. Se trata del misterioso «clavicordio-colmena», que el protagonista descubre, como si fuera un tesoro, en el curso de la exploración de una antigua casa abandonada, junto a un viejo libro de experiencias biológicas del abate Spallanzani:

Se oía allí un zumbar extraño. Junto a la rendijita de luz de una ventana, había un clavicordio. Blanco, con ribetes dorados. El zumbido venía de aquello. Alfanhuí se acercó y tocó una tecla. La tecla se hundió lentamente, y después de una pausa, sonó una nota lenta, melosa, larga y amortiguada. Abrió la tapadera del clavicordio. El zumbido sonó mucho más alto. Miró. El clavicordio era una colmena. Parecía todo de oro. Los panales estaban contruidos sobre el arpa, a lo largo de las cuerdas. Las abejas trabajaban; alguna se posaba en las manos de Alfanhuí; otras, salían por la rendija de luz; otras, entraban. Por debajo del arpa había un enorme depósito de miel que cogía toda la caja del clavicordio y tenía cuatro dedos de altura. Esta miel se salía por los resquicios de entre las maderas y colgaba hasta el suelo, por fuera del clavicordio. Colgaba en hilos, como la orla de un chal. Alfanhuí se estuvo mucho tiempo contemplando el trabajo de las abejas y todo aquel oro oculto que había descubierto. (II.7, pp. 119-20)

El innegable poder de fascinación de esta imagen resiste —y resistirá— los intentos de explicación de sus múltiples resonancias: Ricardo Gullón interpretó metonímicamente el episodio íntegro de la casa abandonada en que el pasaje se inserta como viaje iniciático al pasado, en el que se descubre —tema repetido en la obra de Sánchez Ferlosio— un tesoro, valioso por lo inútil («El viejo clavicordio del salón es una colmena, ocupado y transformado por las abejas que lo colman de miel («oro oculto»»)); a su vez, Antonio Risco ha destacado la fundamental unidad sinestésica del pasaje que cito («Luz-oro-dulce-zumbido-nota melosa. Magistral sinestesia en la que la luz, el color, el sonido se anudan en indisoluble unidad, y tras la que asoma incluso una sugestión gustativa, dulce, en la decorativa miel que invade el instrumento»)¹¹. ¿Cuál es el signo de las relaciones que vinculan, con una extravagancia y un brillo en los que parecen resonar las primeras experiencias surrealistas, el clavicordio a la colmena? No hay duda de que, una vez establecida su unión, la semejanza entre ambos elementos se apoya en una determinación sorprendentemente múltiple: el «arpa» del clavicordio hace recordar vagamente el abigarramiento de los panales y celdas de colmena, y las teclas que pulsa el protagonista acaso sugieran, por su intercambiabilidad y su número, la vida colectiva de estos insectos; el «zumbido» —nota acústica que domina por partida doble el arranque de la escena— es obviamente común a abejas y pianos desafinados; otros elementos secundarios, como el color dorado de la miel, del rayo de sol, y de los «ribetes dorados» del clavicordio, incrementan aun más, si cabe, la conformidad del nuevo e híbrido objeto. A los anteriores caminos de comparación, podríamos con todo añadir uno más, interesante especialmente por fundarse no en una incierta similitud semántica, sino en una consistente semejanza de significantes: la paronimia que vincula lo mélico a

¹¹ Art. cit., p.103; ob. cit., p.212. Sobre el valor de los tesoros, cf. III.3, p. 144.

lo melífero, la dulzura de la melodía a la de la miel. Considerado el pasaje desde esta poco esperable coincidencia de material lingüístico, el ambivalente sintagma «nota melosa» de su inicio parece condensar germinalmente la comparación que se expande circunstanciadamente a continuación.

¿Significa ello que debemos comprender la seductora imagen como desarrollo amplificatorio de una paronomasia, como mero señalamiento lúdico de la artificiosidad de un recurso elocutivo no desmentido? En su pormenorizado estudio de la novela, Risco nos previene de la ambigüedad literaria a que conduce en ella el extraordinario desarrollo de los procedimientos figurativos, puesto que la hipertrofia de su empleo hasta cierto punto les aparta de su debida función de soporte ancilar de la ficción narrativa, en que deberían naturalmente enajenarse, hacerse invisibles. Si los fenómenos preternaturales de la obra consienten por momentos una doble consideración de hechos y de metáforas, *Alfanhuí* se balancearía entre diégesis y elocución, acontecimiento y tropo, poesía y novela, maravilla y significación¹². El contexto literario parapsicologista en que se fraguó la obra no ilegítima, por otra parte, explicaciones que tengan en cuenta las aportaciones del juego lingüístico y retórico a la elucidación de numerosos fragmentos, aunque haya incuestionablemente que aceptar también la extraordinaria variedad de corrientes y sustratos literarios (como, por ejemplo, la simbología arquetípica, o las tradiciones populares) que se amalgama en esta narración¹³. Tal vez parte de las incertidumbres que suscita *Alfanhuí* dependa en último término tanto del texto en sí, como de

¹² Hay en la última clasificación de Risco de las narraciones maravillosas una categoría definida por la indecidibilidad entre narración y elocución, que, debiendo incluirse dentro de la literatura **fantástica** (en virtud precisamente de esta radical indeterminación), podría absorber en sí la totalidad de las narraciones fabulosas: «el resorte del prodigio está en la particular utilización del lenguaje, de modo que el lector llega a no saber si aquel fenómeno de que se le da cuenta forma parte de la anécdota, de la figuración de la obra, o si es sólo un tropo, verbigracia una metáfora (...) Es una modalidad que empieza por plantear un panorama maravilloso de extrañamiento y exilio para derivar acto seguido en lo fantástico en su forma más pura (en el momento en que uno empieza a hacerse las correspondientes preguntas acerca de lo que lee, en qué nivel lo hace, y trata inútilmente de reducir semejante problema semiótico a la razón) y desembocar de nuevo en lo maravilloso, si se renuncia a la tensión del conflicto y se abandona uno al mero arrullo mágico del texto, sin hacerse más preguntas. Es, por tanto, la modalidad que, según como se lea, puede recoger en sí toda la literatura de fantasía» (*Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones* (Madrid: Taurus, 1987), pp. 33-4. Véanse también Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Eds. du Seuil, 1970) pp. 63-87, y Michael Riffaterre: «Production du récit (I)», *La production du texte* (Paris: Eds. du Seuil, 1979), pp. 153-62.

¹³ Véanse sobre este asunto los trabajos de Juan Benet: «Prólogo» a *Alfanhuí* (Barcelona: Salvat, 1970), pp. 11-5; Medardo Fraile: «El Henares, el Jarama, y un bautizo. La obra unitaria de R.S.F.», *Revista de Occidente* 122 (1973), pp. 125-47; Juan Luis Suárez Granda: *Guía de lectura de Industrias y andanzas de Alfanhuí, de R.S.F.* (Madrid: Akal, 1986); Aldo Albónico: *Da Alfanhuí alla «Leyenda negra»: «Andanzas» di R.S.F.* (Milano: Cisalpina-Goliardica, 1988); Darío Villanueva: *El Jarama de S.F. Su estructura y significado* [1973] 2.^a ed. (Santiago de Compostela: Universidad, 1995).

cierta fatalidad en nuestro empeño por descifrarlo, como parece haber sugerido Rafael Sánchez Ferlosio en una reflexión reciente:

Digo *la tara*, y no me entiende nadie; digo *la tara y la rejama*, y ya me entienden muchos; digo por fin *la tara y la rejama, el tomero y el romillo*, y veo que me entienden todos. El injusto poder de convicción de los sistemas viene del hecho —por lo demás, epistemológicamente necesario— de que el cerebro humano sea tan inercial, tan formalísticamente, analógico y combinatorio¹⁴.

UNIVERSIDAD DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

¹⁴ *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (Barcelona: Destino, 1993), p. 38.

