


La mano libre o el instrumento de *Alfanhuí*. El dilema de la técnica según Rafael Sánchez Ferlosio¹

Julián Chaves González

Universidad Complutense de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/resf.101278>

Recibido: 27/02/2025 • Aceptado: 23/04/2025

Resumen: El presente artículo aborda las dos visiones de la técnica que pueden extraerse de la obra de Rafael Sánchez Ferlosio. Primero, se revisa la crítica a la técnica que se deriva de sus ensayos y artículos, y que se basa, fundamentalmente, en hacer ver cómo los instrumentos se adueñan de la voluntad. En segundo lugar, se estudia la técnica que aparece en las novelas de Ferlosio, muy distinta de la anterior, en la medida en que se asemeja al arte y puede entenderse como juego. Se concluye que, de las dos visiones de la técnica, pueden extraerse dos tipos de uso de los instrumentos: un uso servil y soberbio frente a un uso libre y humilde.

Palabras clave: Ferlosio; *Alfanhuí*; Yarfoz; técnica; instrumento.

EN The Free Hand or *Alfanhuí's* Instrument: The Dilemma of Technique According to Rafael Sánchez Ferlosio

Abstract: This article deals with the two visions of technique that can be extracted from the work of Rafael Sánchez Ferlosio. First, it reviews the critique of technique derived from his essays and articles, which is based, fundamentally, on showing how instruments take over the human will. Secondly, it studies the technique that appears in Ferlosio's novels, which is very different from the previous one, insofar as it resembles art and can be understood as a game. It is concluded that, from the two visions of technique, we can show two types of use of the tools: a servile and arrogant use versus a free and modest use.

Keywords: Ferlosio; *Alfanhuí*; Yarfoz; technique; tool.

Sumario: 1. Introducción; 2. El uso servil y soberbio. La crítica del útil en los ensayos; 3. El uso libre y humilde. El juego con el instrumento en las novelas; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Chaves González, J. (2026): "La mano libre o el instrumento de *Alfanhuí*. El dilema de la técnica según Rafael Sánchez Ferlosio", *Revista de Filosofía*, 51 (1), 131-142.

¹ Este artículo ha sido realizado bajo la financiación correspondiente a la ayuda FPU19/06490 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. Introducción

Es posible que la obra literaria de Rafael Sánchez Ferlosio haya recibido mayor atención académica que su obra ensayística, pero pocas veces se han señalado los vínculos que tiene aquella con esta. Seguramente debido a la alargada sombra de *El Jarama*, así como a las curiosidades literarias que supusieron *Alfanhuí* y *El testimonio de Yarfoz*, el estudio de las novelas se ha centrado más en las estructuras narrativas, en el estilo, en el contexto estético, o en otros temas que nada tienen que ver con las ideas volcadas sobre los ensayos. Es cierto que Ferlosio ha expresado alguna vez disgusto por ese ir a buscar el origen de sus opiniones en las novelas de juventud², y también es verdad que las dos primeras novelas publicadas — *Alfanhuí*, en 1951, y *El Jarama*, en 1956— son tempranas en relación con la obra filosófica —mientras que en *El testimonio de Yarfoz* puede verse con más claridad un Ferlosio que piensa a la vez que narra—, pero eso no quita que, en aquellas, no puedan encontrarse prefiguraciones de lo que se va a defender después.

Como es natural, podría comenzarse por muchos asuntos —el del carácter, cuya línea de vida la podemos trazar desde *Alfanhuí* hasta el discurso del Cervantes, seguramente sea el más claro—, pero aquí intentaremos señalar la importancia de un tema que no ha recibido toda la atención que debería por quienes se han ocupado de Ferlosio, y que es el tema de la técnica. Cuando Ferlosio se ocupa teóricamente del instrumento, lo somete a una crítica atroz, presentándolo como uno de los motivos más serios por los que se diluye la libertad, y sin embargo, si los útiles hacen aparición en las novelas, suelen provocar instantes de alegría, trabajos placenteros, oportunidades de emancipación. La lectura conjunta de las novelas y los ensayos provoca enseguida un dilema entre dos concepciones distintas de la técnica. Lo que se pretende, por tanto, es desplegar, y en la medida de lo posible, desentrañar ese dilema, con el objetivo de averiguar qué nociones de instrumento, de máquina, de uso o de función se desprenden de la obra de Ferlosio.

Nos ocuparemos primero de los ensayos y, después, de las novelas. Por cuestiones de espacio, nos centraremos en los pasajes del corpus ferlosiano donde la cuestión de la técnica aparece como un elemento central; así, restringiremos el análisis a una serie de ensayos y al *Alfanhuí*, aunque algo se dirá también de *El testimonio de Yarfoz*.³ Al final, se hará una recapitulación panorámica con la que intentar resumir las tesis de Ferlosio respecto a la técnica.

2. El uso servil y soberbio. La crítica del útil en los ensayos⁴

La noción de instrumento es fundamental en la obra ensayística de Ferlosio. Aparece en lugares de especial importancia, como el artículo «Cuando la flecha está en el arco, tiene que partir», publicado en 1990 y que puede tomarse como un resumen de los muy recurrentes temas ferlosianos. El instrumento también sirve de hilo conductor a las teorías de los «Comentarios a Itard» (Sánchez Ferlosio, 2015, pp. 589-724), publicados por vez primera en 1973 y considerados por el autor su «mejor producto» (2017, p. 564). Allí, Ferlosio desarrolla toda una antropología que pone al instrumento en el lugar fundamental del origen del lenguaje. Para no enredarnos en la complejidad de esas notas, presentaremos aquí un concepto general de instrumento que puede extraerse de los textos citados, así como del resto de los ensayos y artículos publicados hasta ahora.

El principal peligro de los instrumentos es que se adueñen de la voluntad del usuario. Por ello, Ferlosio acuña el concepto de la «síntesis de la fatalidad», o «fatalidad sintética», y lo define como la capacidad humana de hacer surgir fatalidades, o sea, de dar inicio a cursos de acción que terminen apareciendo, a posteriori, como la causa de un desastre inevitable. El ejemplo que se pone para ilustrarlo es el del refrán chino «cuando la flecha está en el arco, tiene que partir», en el que el arco forzosamente tiene que disparar la flecha porque se ha apoderado de quien lo maneja. Otra formulación del ejemplo anterior es el refrán castellano, «puestos a reñir, el cuchillo es el que manda». El uso del arma se da bajo la condición de que puede objetivar la voluntad humana en su propio funcionamiento, o dicho de otro modo, hacerse dueña de quien creía ser dueño de sí mismo, por lo que las armas deciden el curso de la acción al menos tanto como el sujeto (Sánchez Ferlosio, 1990).⁵

Pero lo anterior ocurre con cualquier clase de útil. En libros y artículos que conforman un arco temporal de más de treinta años, Ferlosio mantiene un mismo concepto de instrumento. La estructura general

² «Rafael [Sánchez Ferlosio] no estaba muy de acuerdo con mi búsqueda en su obra juvenil de las semillas de su ensayística posterior», comenta Danilo Manera (2020, p. 13). Aunque no con la técnica, puede verse el vínculo entre *Alfanhuí* y los ensayos en la introducción de Manera a la edición italiana de la novela (2017, pp. 201-213).

³ Aunque también se ha querido ver la importancia de la técnica en *El Jarama*, lo cierto es que en esta novela no aparece el asunto con la misma importancia. De todos modos, véase la magnífica introducción de Mario Crespo a su edición de *El Jarama*, donde se encontrará una breve reflexión sobre la técnica (2023, pp. 56-57).

⁴ El uso de la técnica que aparece en esta subsección es fundamental para entender la noción de subjetividad en la obra de Ferlosio. Sobre ello, puede verse nuestro trabajo, «Entre el arco y la flecha. El dispositivo del sujeto en la obra de Rafael Sánchez Ferlosio» (2023).

⁵ Sobre el supuesto origen y el uso que hace Ferlosio del refrán, puede verse nuestro artículo, J. Chaves González, «La paremiología como crítica ideológica. La función del refrán en los ensayos de Rafael Sánchez Ferlosio» (2025b).

y uniforme característica de todos los instrumentos (Sánchez Ferlosio, 2016b, pp. 318-322), esto es, la posibilidad de hacer analogía entre el mango del martillo y los mandos de la máquina, hace que el concepto de tecnología que maneja Ferlosio abarque una concepción bastante amplia, donde caben el arma, el bolígrafo y el ordenador,⁶ pero también el poema. De hecho, como las coplas de Jorge Manrique pusieron de manifiesto, el arquero encuentra en el poeta su caso amable,⁷ en tanto que la intención de Manrique de componer un elogio de lo eterno acaba provocando que las únicas estrofas bien conseguidas sean las que hacen el canto de lo perecedero, porque la función de la lírica, según Ferlosio evocando a Mairena, es que se canta lo que se pierde (Sánchez Ferlosio, 2015, pp. 273-309). En cuanto al instrumento, Ferlosio vacila en que sea la intención del inventor o la virtualidad de su función descubierta lo que manda al usuario la manera de relacionarse con él,⁸ pero lo que es seguro es que es el instrumento quien gobierna propiamente su uso.

La noción ferlosiana de instrumento implica que éste lleva aparejada una «razón de ser» (2015, p. 630), por la cual significa la función y connota la acción, o lo que es lo mismo, limita la libertad de uso del individuo. Que el instrumento *signifique* es una tesis que se sostiene bajo la hipótesis de que toda percepción, contexto y conducta humana está decidida por la «fuerza del sentido» (Sánchez Ferlosio, 2015, pp. 616-639), otra de las ideas básicas en la filosofía de Ferlosio. El sentido es, muy resumidamente, una especie de vector que, como en un campo gravitatorio, *embarga* todas nuestras percepciones y acciones de manera que veamos o hagamos tan sólo lo que viene a cumplir con las expectativas de nuestras propias inclinaciones, sean estas pasiones o intereses. El ejemplo que ofrece Ferlosio es el de una vivencia propia durante la caza de un zorro. Sólo cuando el sentido de la presa y el cazador quedó neutralizado, pudo darse cuenta Ferlosio de que el zorro no tenía cola, o sea, apareció la percepción fuera de sentido, igual que ocurre en una pelea, donde el contexto que rodea al contrincante no aparece más que cuando aquella se acaba. A la fuerza de sentido le cabe, de hecho, la situación de pleno desembargo, la propia del paseante o del que se sienta en la plaza, en la que el individuo es capaz de mostrarse interesado por lo carente de sentido. Esto es, dice Ferlosio, lo propiamente humano, y la conducta donde podría caber la libertad.

No obstante, lo relevante ahora es que la fuerza del sentido viene a explicar que el instrumento *embarga* la percepción y la conducta, de modo que es muy difícil sustraerse a la acción que demanda su función, aunque no imposible, porque casos hay de esa suspensión del sentido, de los cuales el más famoso sea seguramente el de la bacía o yelmo de don Quijote. Pero el instrumento suele estar en un *contexto metonímico* bajo el cual habla y dice su función: una cuchara dice comer sopa, la rotativa, imprimir periódicos (Sánchez Ferlosio, 2016b, p. 318). Este contexto, que Ferlosio a veces llama «campo» en referencia a Karl Bühler (1979, pp. 197-213),⁹ es el mismo que el del campo gravitatorio del sentido, puesto que «dar sentido a un objeto es integrarlo en un contexto metonímico que le confiere un papel determinado» (Sánchez Ferlosio, 2015, pp. 638). De este modo, Ferlosio explica el concepto de instrumento de una manera muy semejante a la de Martin Heidegger cuando éste se refiere a la «condición respectiva» y a la «totalidad respeccional» de los útiles (Heidegger, 2016, pp. 89-109),¹⁰ donde su finalidad se decide desde la fabricación; así, Ferlosio señala que la función del instrumento impone un determinado uso con la fuerza del sentido.

Pero Ferlosio no aceptaría que la totalidad respeccional del útil lo vincule siempre al para-qué de su empleo, al para-esto de su utilidad. Que el uso del instrumento venga demandado por la fuerza del sentido implica, de hecho, una negación de la razón instrumental, en la medida en que ese uso puede desgajarse

⁶ También, por cierto, el sujeto, si se atiende al «principio de identidad» que se pone en juego en «Cuando la flecha...». Sobre un vínculo profundo entre los útiles y la subjetividad, cfr. el artículo de Agamben, ¿Qué es un dispositivo? (2006b).

⁷ Hay otro caso literario y amable de fatalidad sintética en el *Pinocho* de Carlo Collodi (2015, pp. 35-41).

⁸ Si en «Cuando la flecha...» encontramos que puede haber casos de instrumentos que revelan funciones inesperadas, pero igual de subyugantes, para la intención de su inventor, como es el caso del torno de alfarero, en los «Comentarios a Itard», es la pura intención del fabricante la que decide el sentido del útil (1990, pp. 4-5 y 2015, pp. 630 ss.). En esas páginas de los comentarios a Itard, Ferlosio añade una nueva posibilidad de uso: además de la función virtual e inesperada y de la intención del inventor, aparece, a partir de la bacía de don Quijote, el uso posible de la intención del usuario, del que nos ocuparemos en la tercera parte de este trabajo.

⁹ Que el lenguaje es un instrumento para Bühler debería estar claro desde la primera página de su obra, donde se dice que «instrumento y lenguaje pertenecen, según es sabido de antiguo, a lo más humano del hombre» y, unas líneas más abajo, que «el lenguaje [...] es un órgano como el utensilio real» (Bühler, 1979, pp. 11-12), y sin embargo, esa tesis se va diluyendo a lo largo del libro hasta perderse. Algo semejante parece ocurrir en la obra de Ferlosio, en la que se presenta al instrumento como resorte originario del lenguaje pero no se termina de sacar ninguna conclusión al respecto del lenguaje como útil. Mucho podría decirse (y negarse) sobre lo anterior, pero este es lugar para dejarlo sólo apuntado; véase, sobre todo, Sánchez Ferlosio, *Ensayos I*, 2015, pp. 696-721.

¹⁰ A cualquier lector de Heidegger le tienen que resultar muy familiares las tesis de Ferlosio respecto a los útiles, aunque este nunca cita a aquel en toda su obra. Por cuestiones de espacio, no podemos plantear aquí una comparación exhaustiva entre Heidegger y Ferlosio sobre el asunto de la técnica, pero, dado que un trabajo como ese tendría que pasar necesariamente por Ortega, puede tomarse como punto de partida el estudio sobre el tema de Ramón del Buey Cañas (2018). Buey Cañas ha notado la similitud entre el concepto ferlosiano de «objetividad» con los orteguianos de «ensimismamiento» y «alteración», cuyo punto de encuentro remite a Heidegger por medio de Jakob von Uexküll, un autor que cita Ferlosio más de una vez en los «Comentarios del traductor» y que, como se encargó de mostrar Agamben, fue fundamental para la noción heideggeriana de la aperturidad (cfr. Agamben, *Lo abierto*, 2006, pp. 117-130). Sobre el hilo que une las ideas de Heidegger con las de Ferlosio y que está todavía por explorar —algo quiere ir descubriendo el presente artículo—, no debe dejar de leerse la contribución de Sandra Santana Pérez, «Andanzas. Por los mundos de animales y hombres: Jakob von Uexküll y Rafael Sánchez Ferlosio» (2019, pp. 55-70).

de sus fines para erigirse en un medio que basta por sí solo. El caso de las armas es paradigmático, para las que el ejercicio de matar se vale por sí mismo, pero Ferlosio es de la opinión de que la fascinación tecnológica del presente hace que todos los instrumentos desarrollen esta característica. El arma, además de «dispara, dispara», dice «¡Mata, mata!», acaso hasta añadiendo: ¡Demuéstrales quién eres!» (Sánchez Ferlosio, 2016b, p. 319), un enyosamiento que hoy, con la extensión de la conducta deportiva a todas las esferas de la vida (Sánchez Ferlosio, 2017, 7-87), también dicen las raquetas, los útiles de cocina, los poemas y, por supuesto, lo siguen diciendo las armas. En la obra ensayística de Ferlosio, el usuario de instrumentos padece una ceguera de soberbia ante su servidumbre y se enseñorea sobre su voluntad delegada fingiendo exageradamente que es voluntad propia; así, los instrumentos engordan la soberbia de un yo egocéntrico y competitivo, cuyo afán de afirmación (Sánchez Ferlosio, 2016, pp. 139-141) no deja margen para vislumbrar que es más bien el yo el que sirve a los instrumentos como puros medios sin fin. La única finalidad del instrumento para el yo soberbio es la de reafirmar su identidad henchida, pero, para ello, no puede más que obedecer a la función de los instrumentos. Paradójicamente, el uso soberbio de los instrumentos no es más que un uso servil.

Entre el sujeto y el instrumento hay, sin embargo, una mano. La definición que Aristóteles ofreció de la mano como «instrumento de instrumentos» (*Acerca del alma*, 432a1)¹¹ sitúa a la mano en el contexto de los útiles, desplazándola más hacia lo técnico que hacia lo humano —si es que hay, por otra parte, diferencias entre esos dos ámbitos—. Puede decirse que la mano es un instrumento que se integra en un contexto propio —o sea, aquel en el que se ve rodeado de instrumentos— y, a su vez, que su función es precisamente la de accionarlos o hacerlos funcionar. Ahora bien, el dominio que Aristóteles supone a la mano sobre el instrumento —y que tiene que ver, dicho sea de paso, con los útiles de la violencia, que en el hombre son variados e infinitos y, en el animal, limitados (*Partes de los animales*, 687b)— queda diluido bajo la concepción ferlosiana del instrumento, en tanto que entre este y aquella se daría la misma doble alienación que entre el arco y el arquero. La mano es, al menos, tan apéndice de los instrumentos como éstos de él, y cabe pensar, visto lo visto, que es más lo primero que lo segundo.

En los ensayos de Ferlosio, en conclusión, encontramos un instrumento que se apodera de la voluntad humana y que lo domina hasta llegar a la sinrazón de la violencia. La condición peligrosa de la tecnología es que embarga la conducta hasta hacer de ella un destino irrevocable. En la filosofía de la técnica, la obra ensayística de Ferlosio se sitúa entre los críticos radicales de los instrumentos como Günther Anders; de hecho, la noción de «vergüenza prometeica» de Anders (2011, pp. 35-104) —encontrarse uno mismo como menos perfecto que los instrumentos y abrumarse ante esa perfección— no es más que el doble fondo siniestro de la concepción ferlosiana, que todavía reconoce en el sujeto la soberbia de quien cree estar en posesión de los instrumentos. En todo caso, lo importante es que el Ferlosio ensayista siempre vincula la técnica —sin distinguir entre moderna o artesana— con la sumisión, por lo que su análisis se enfrenta a los de quienes creen en una técnica benevolente (Kapp y Dessauer)¹² o neutra (un tópico más o menos defendido por Mumford (1979) y Ellul (Mitcham, pp. 57-61), y negado radicalmente por Anders) y, sobre todo, contra aquellos que defienden la técnica como un elemento decisivo en la emancipación humana (con matices,¹³ Heidegger, y, sobre todo, Ortega (2015)). En definitiva, el instrumento siempre se impone a la mano, o mejor dicho, el útil se va de las manos hasta el punto de que parezca que no las necesita, como si su funcionamiento no se distinguiera ya de cualquier desastre natural, o sea, como si fuera una fatalidad causada por el ser humano.

3. El uso libre y humilde. El juego con el instrumento en las novelas

Lautréamont: el hallazgo casual entre un cacharro para coser
y un cacharro para pasear sin mojarse
y otro cacharro donde destripar cuerpos como cacharros
es lo bonito
Berta García Faet

Es cierto que la filosofía de la técnica ya había sabido ver el peligro de la fatalidad sintética. La serenidad heideggeriana puede entenderse, en la estela de Ferlosio, como la capacidad para revocar la fatalidad: «[p]odemos usar los objetos técnicos, servirnos de ellos de forma apropiada, pero manteniéndonos a la

¹¹ La idea de la mano como fundamento técnico del ser humano puede remontarse a Anaxágoras, como el propio Aristóteles recuerda en *Partes de los animales*, 687a7, y a Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, 4, 11.

¹² Sobre esa concepción positiva de la técnica, cfr. el resumen de C. Mitcham (1994, pp. 19-38).

¹³ Que «La pregunta por la técnica» y luego, *Serenidad* sean los lugares donde Heidegger reconoce el peligro de la técnica en su desarrollo moderno no me parece que sea algo que esté tan claro, sobre todo si atendemos a la ambivalencia del peligro hölderliniano como salvador y, por supuesto, a la propia ambigüedad de la técnica. Es cierto que se reconoce ese peligro, pero, ¿no es tan sólo para asentar la condición fundamental de la relación del *Dasein* con los útiles? Cfr. «La pregunta por la técnica» (1997, pp. 111-148) y *Serenidad* (1989). Puede leerse con provecho una revisión breve sobre la técnica en Heidegger en Jorge Linares, «La concepción heideggeriana de la técnica: Destino y peligro para el ser del hombre» (2003).

vez tan libres de ellos que en todo | momento podamos desembarazarnos (loslassen) de ellos» (Heidegger, 1989, pp. 26-27).¹⁴ De manera semejante, Anders aconsejó el imperativo de mantenerse alerta ante la fatalidad: «*ten únicamente las cosas cuyas máximas de acción puedan convertirse también en máximas de tu propia acción*» (2011, p. 284). Así las cosas, parece que, frente al peligro de la técnica, sólo cabe aceptarlo de manera consciente, como advierte Anders, o frenarlo, serenarse ante las cosas o, del modo en que se ha traducido *gelassen* en otras ocasiones, desasirse de ellas: destensar serenamente el arco. La capacidad de renunciar a los instrumentos se presenta como el único uso libre que cabría hacer de ellos.

Pero habíamos dicho que a la fuerza de sentido le era posible «desembargarse», o sea, emanciparse de su contexto e interesarse por aquello que, en términos de función o finalidad, no tiene ningún interés. Esa es, para Ferlosio, la fundamentación de la libertad humana. Igual que en el sentido cabe su suspensión, en el uso del instrumento hay una posibilidad de desplazamiento, o sea, de inventarle una nueva función al útil. En los «Comentarios a Itard», aparece esta posibilidad a través del yelmo de don Quijote, sobre el que Sancho se empeña en que es una bacía de barbero. Con el yelmo de don Quijote ocurre lo mismo que con una piedra que se ha hecho pisapapeles, se ha suspendido su sentido y se le ha dado otro nuevo. Sobre esta posibilidad, Ferlosio no es muy optimista: «hay que reconocer que la actitud de sentido es, incluso en el desembargo, más inercial, más inmediata, que la que implica cualquier forma de suspensión» (Sánchez Ferlosio, 2015, p. 638). De todas formas, el desembargo presenta la posibilidad de que los instrumentos puedan ser habilitados para cualquier fin, asumiendo que las cosas están en libertad (Sánchez Ferlosio, 2015, pp. 692-693) y que, igual que en la naturaleza humana reside la fuerza del sentido, también se caracteriza el ser humano por ser fértil en ardides (Sánchez Ferlosio, 2015, p. 693).¹⁵ Esa posibilidad de fundar nuevas formas de empleo de las herramientas es efectivamente realizada, una y otra vez, en *Alfanhuí* y en *El testimonio de Yarfoz*.

Llama la atención que ya Medardo Fraile dijera que *Alfanhuí* es «una “industria”» (1973, p. 135), con unas comillas que no podían referirse a otra cosa que a una técnica inhabitual, extraña. Es muy conocido que el mundo de *Alfanhuí* es fantástico por la mezcla de la naturaleza y la técnica, que aparecen siempre como una misma realidad en la que nada distingue a un lagarto de una veleta: ambos tienen valor de uso a la vez que vida. El episodio en que mejor se confunden ambas esferas es el de la industria del castaño, que comprende los capítulos XI y XII de la primera parte. En ellos, nacen pájaros de las hojas del castaño a partir de la modificación de sus raíces, a las que accede *Alfanhuí* a través de una cueva. El pasaje consiste, fundamentalmente, en la explicación de los procesos orgánico-técnicos que *Alfanhuí* y su maestro disecador ponen en marcha para hacer nacer pájaros de las hojas del castaño; por ejemplo, sobre el agua de las raíces, dice Ferlosio: «Consiguieron, también, aguas de luces. Para ello, bajaba *Alfanhuí* a la cueva y separaba un hilo y le pasaba los dedos de arriba abajo, apretando como si lo ordeñara; y ponía la punta de la raicilla en un frasquito» (Sánchez Ferlosio, 2015b, p. 53).¹⁶ Lo que importa de la industria del castaño es que muestra bien la carencia de sentido de la técnica en las novelas de Ferlosio: el trabajo de *Alfanhuí* y su maestro es profundamente desinteresado, casi espontáneo, y, en definitiva, un experimento puesto en marcha por puro gusto, como se dice en uno de estos pasajes: «Por la noche comentaba con el maestro todas estas cosas [de la industria del castaño], y se pasaban largas y buenas horas junto a la chimenea» (2015b, p. 54). Que la técnica comporte disfrute en su elaboración y en su contemplación, ¿no la acerca al arte?

Cuando Heidegger se ocupa de la obra de arte, señala una diferencia con la herramienta: si bien esta se parece a aquella en que ambas han sido creadas por el ser humano, la obra de arte «se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada» (Heidegger, 1998, p. 20). La obra de arte se caracteriza por la autosuficiencia de las cosas que brotan por sí mismas y, por ello, el autor parece un mero puente hacia a la obra. Esa autosuficiencia es el carácter de la técnica en *Alfanhuí*, en la medida en que las distintas industrias salen al paso y, una vez efectuadas, se gozan y se celebran en la contemplación de su brotar misteriosamente espontáneo: «A las dos horas, todas las hojas estaban teñidas y el castaño era como un maravilloso arlequín vegetal. *Alfanhuí* y su maestro hicieron fiesta aquel día y festonearon la casa con ramos y guirnalda de colores» (2015b, p. 51). Ha dejado sin explicar Carlos Femenías Ferrà, más allá de la razón de esa célebre armonía entre técnica y naturaleza, por qué el *Alfanhuí* es un conjunto de actos de *poiesis* (2021, p. 66; 2022, p. 70), pero su apreciación es muy acertada. Muy similar a la perpleja y sorpresiva celebración del acto voluntario de *Alfanhuí* fue la hipótesis de Emilio Lledó al respecto de la *poiesis*, que

¹⁴ También en «La pregunta por la técnica» nos dice Heidegger que el esclavizado por la técnica moderna —en términos heideggerianos, el ser humano como *constante*— «se pavonea como señor de la tierra» (1997, p. 137), compartiendo así la perspectiva de Ferlosio al respecto del uso servil y soberbio de los instrumentos.

¹⁵ Además de que le ocurra a Ferlosio, al lector aquí se le tendrían que levantar por fuerza dos orejas como las de una liebre cuando lee, en medio de la emancipación humana de la técnica, la evocación a Ulises: ¿cómo puede ser que el culmen heroico de la soberbia ante las cosas sirva de ejemplo para el trato humilde con ellas, o lo que es peor, que los usos libres de los útiles sean posibles a partir de la astucia? Si pensamos en el baciyelmo, ¿tiene sentido decir que don Quijote es diestro en ardides a la manera de Ulises?

¹⁶ Nótese cómo ya desde el título, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, nos indica Ferlosio la relación fundamental de *Alfanhuí* con la técnica en sus «industrias».

vio en la escultura su caso, más que paradigmático, originario; la escultura tenía la peculiaridad de reunir los dos sentidos de la técnica que aquí están en juego: el hacer manual y el crear poético. Pero nótese bien lo que dice Lledó: en la escultura, «se daban perfectamente los dos momentos de este cambio: a) el [*poiein*] de la escultura lo era plenamente; b) una vez realizado, su primitiva significación se ampliaba y se enriquecía» (1961, p. 51). Lo que llama la atención de su hipótesis es, precisamente, ese «una vez realizado» que alude a que lo poético surge no de la técnica, pero sí de haber inmiscuido a la técnica en una tarea que parece no corresponderle, o cuya finalidad es escurridiza. En todo caso, podemos realizar la primera hipótesis de que, en efecto, la técnica que hay en *Alfanhuí* es la propia de la *poiesis*, sin caer en que eso nos remita inmediatamente a la poética, para no vernos reducidos a la conclusión precipitada de que aquella técnica no es más que el arte de la narración propio del autor de las historias.¹⁷

El mundo de *Alfanhuí* está lleno de útiles, pero sólo de herramientas que remiten al pasado artesanal de los oficios. Atendiendo a la diferencia que estableció Mumford entre máquina y herramienta, por la cual la primera impone un solo uso mientras que la segunda admite una amplia flexibilidad de empleos (Mumford, 1979, p. 28), no nos puede sorprender que Ferlosio construya un mundo de herramientas, en el que, hasta cuando aparecen las máquinas por antonomasia, o sea, las armas, su uso unívoco se boicotea por el disfrute y el placer: «Salían de caza a cualquier parte, con mucha euforia, y, aunque la tierra no tuviera un rabo, dejaban a sus mujeres convencidas de que traerían, cuando menos, veinticinco liebres [...]. Luego, en el momento, bebían vino y descerrajaban tiros a diestro y siniestro y espantaban la poca caza que pudiera haber porque hablaban de continuo [...]. A eso de las cuatro, se cansaban de la escopeta y, en cualquier casa del monte, sacaban la baraja y se liaban de escoba y vengas de vino con los guardas» (2015b, p. 135). Está claro que la amplitud de usos técnicos no aparece fantásticamente en estas escopetas, pero sí se da aquí un tipo de uso más propio de aquel margen de maniobra, puesto que se «descerrajaban tiros a diestro y siniestro», sin ningún objetivo más que el puro gusto de disparar el arma sin apuntarla. No otra cosa revela también ese «se cansaban de la escopeta», bajo el cual adivinamos un uso placentero —y tan gratuito como el que adivinamos en las armas, las cuales, mediante la soberbia, acaban haciendo una finalidad de su propio medio— que no precisa de objeto alguno. (Y nótese, por cierto, que los cazadores son un ejemplo perfecto, aunque todavía inconsciente en relación con el que más abajo se verá, de suspensión y renuncia a una fatalidad sintética, renunciando también humildemente a la soberbia del trofeo por el disfrute del bien).¹⁸

Pero el *Alfanhuí* se distingue, decíamos, por ser un mundo donde apenas hay máquinas y sí muchas herramientas. Puede encontrarse aquí una razón técnico-filosófica para dar cuenta de cómo se asienta la hibridación entre técnica y naturaleza. De acuerdo con lo que Félix Duque señaló como rasgo fundamental de toda época histórica, esto es, que toda época o etapa técnica sufre una nostalgia de su pasado técnico percibiéndolo como natural y en contraste con la artificialidad del presente (Duque, 2019, p. 126), en el que se ha perdido el contacto con lo humano, podemos entender que el mundo de *Alfanhuí* se sitúa precisamente en un tiempo fronterizo, casi inmemorial —de ahí que Cela dijera que se trataba de «un libro sin edad» (1951)—, en el que el pasado se presenta nostálgicamente como algo mejor y la técnica artesana como una relación más libre con los útiles y, con ello, más «humana», más «natural». Por otra parte, que los cuentos se sitúen a partir del «érase una vez» en una intemporal temporalidad (Valdecantos, 2024)¹⁹ puede ofrecernos un motivo general para entender cómo la técnica se deshace de su artificialidad de pertenecer a una época histórica concreta; el ejemplo más perfecto de una máquina situada en una temporalidad intemporal, y, con ello, narrativa, fue —además de la rueda del *Yarfoz*, que luego se verá— aquella máquina de la colonia penitenciaria, la cual estaba ya oxidada y a punto de desecharse pese a su complejidad tecnológica, como si se hubiera inventado hace una eternidad. (Pero todo ello no quiere decir que las novelas de Ferlosio consistan en «una meridiana defensa de lo natural, primitivo y no maleado por el hombre» (Sanz Villanueva, 1984; cit. por Crespo López en Sánchez Ferlosio, 2023, p. 32),²⁰ sino que la técnica contiene un sentido extraño y paradójico que veremos enseguida).

Volvamos ahora al *Alfanhuí*. En el personaje de don Zana, podemos advertir que el placer de la técnica no ha de resultar en una vida que rechace el trabajo, el hacer o el uso de las cosas. Don Zana se nos presenta así: «Yo también tuve oficio y me cansé. Dos, tres, cuatro oficios. Ortopédico en Espoz y Mina, chocolatero,

¹⁷ Bien es verdad que hay un caso dulce del uso servil de la técnica poética, a saber, el del fuego como elemento lírico: «El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción, volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse. | Una noche se acabó la leña antes que la historia, y el maestro no pudo continuar» (2015b, p. 26). Como acaba ocurriendo con el caso del yelmo de don Quijote, para quien el nuevo uso es tan apremiante como el antiguo y no permite ya ningún otro desplazamiento, el uso del fuego desplazado de sentido, liberado de sus usos habituales de cocinar y calentarse, no deja de ser subyugante para el usuario, por muy nuevo y dulce que sea.

¹⁸ Sobre la noción de bien en la obra de Ferlosio, puede verse nuestro artículo, «El carácter o la filosofía negativa del bien» (2015).

¹⁹ Sobre el particular deben verse también las consideraciones de Ferlosio acerca del «había una vez» como verbo que pone en escena (Sánchez Ferlosio, 2015, pp. 443 y ss).

²⁰ S. No debe dejar de leerse la contribución del propio Sanz Villanueva sobre *Alfanhuí* en «Ferlosio y “Alfanhuí” o el gusto por contar historias» (1991).

bailarín. Más vale ser amateur de bailarín que profesional de otras cosas. Eso es lo que mejor hago. La vida es una risa, chico» (2015b, p. 83). La condena de este personaje —en la que se ha querido leer, a mi juicio forzosa y desmedidamente, un símbolo generacional²¹— viene representada por su asesinato a manos de Alfanhuí y con ella se muestra una concepción de la buena vida, o vida libre, que no está separada de la vida activa, como la de don Zana, contemplativa y descaradamente bohemia, sino que es más bien una vida con quehaceres y oficios cotidianos sin automatismos, ni aprovechamientos. Así ocurre con el oficio de disecador de Alfanhuí, con el que nunca llega a ejercer, y así ocurrió, por cierto, con el modo de vida del propio Ferlosio.

En muchos lugares de su obra señala Ferlosio su afición técnica, como dice este pecio: «(*Sociedad de consumo*) ¡Ese intenso y vicioso placer de embelesarme largamente con la frente apoyada en el cristal de los escaparates de las ferreterías, soñándome comprador de tantas, tantas fascinantes cosas: herramientas, masillas, accesorios, herrajes, aparatos, pegamentos, que ese cliente fingido para el caso forzosamente necesitaría... hasta que al cabo me aparto despertando a la tal vez melancólica evidencia de que siendo el que creo que soy cuando no sueño no me hacen ni puta falta para nada!» (Sánchez Ferlosio, 2015c, p. 71). Del mismo modo, Ferlosio se ha referido alguna vez a su temprana vocación de arquitecto, por no hablar de sus colaboraciones con ingenieros, de su amistad con Juan Benet o de la célebre anécdota de aquel mecano de juguete (Benito Fernández, 2017).

Muy en relación con lo anterior, *El testimonio de Yarfoz* es una novela sostenida sobre el placer de la técnica. Ferlosio abruma con páginas y páginas sobre regadíos, construcciones de presas, ruedas hidráulicas, y otros tantos ingenios ya no tan fantásticos como en *Alfanhuí*. De hecho, una de las características de esta novela es que Ferlosio nos hace fijarnos en el milagro técnico de lo cotidiano, pero no para que nos vanagloriemos del dominio prometeico del ser humano sobre la naturaleza, sino más bien para que descubramos el fin en sí mismo que hay tras la invención y la construcción. Cuando Nébride y Yarfoz, los dos protagonistas, ven por primera vez la rueda hidráulica del pueblo vecino, que era causa de litigio territorial, quedan fascinados por ella. Piensa Yarfoz: «era un ingenio en el que la desmedida osadía del tamaño en nada había disminuido la perfección de su trazado, la inteligencia de su disposición, la minuciosa ejecución del acabado en todos los detalles» (Sánchez Ferlosio, 1986, p. 61). Y, sobre la intención de Nébride de hacerla detener, con el fin de llevar a cabo desvíos del agua que la hacía funcionar, dice el propio Nébride: «¡Ninguna utilidad será jamás bastante para poder reparar la sola imagen de esta incomparable máquina, de esta honorable rueda! [la cursiva es mía]» (1986, 62). Tanto es el entusiasmo técnico que Nébride cambia de opinión respecto a los planes de su pueblo y, en el litigio posterior, se pone de parte del pueblo vecino y de la rueda. (Nótese, ahora sí, cómo Nébride ya es un personaje construido bajo la idea de que renunciar a la coherencia propia es signo de virtud).

Frente al uso divertido de la herramienta en el *Alfanhuí*, el *Yarfoz* muestra otro tipo de placer, que remite a los criterios estéticos de la máquina, cuya perfección industrial elude la impronta personal del artesano en el producto. En sus conferencias sobre arte, Mumford parece extender ese criterio a toda su concepción antropológico-técnica cuando señala que la «uniformidad mecánica y el orden repetitivo» constituyen «la fuente de un valor específicamente humano»; como ejemplo, nos dice que «[e]l rasgo en sí se hace visible durante la primera infancia: [...] a los niños pequeños les gusta escuchar la misma historia, contada exactamente de la misma forma, sin que se altere el menor incidente» (2014, p. 79).

Dejemos para después el ejemplo que pone Mumford. Hasta ahora, hemos visto que en el uso del útil o en el funcionar de la máquina hay un placer intrínseco que no necesita del todo su finalidad: así el útil en *Alfanhuí*, así la máquina en *Yarfoz*. ¿En qué consiste exactamente ese placer? Mumford parece habernos ofrecido una respuesta con la tendencia humana al orden, y sin embargo, en Ferlosio encontramos un disfrute de la técnica que puede desprenderse de sus efectos de orden, o ser indiferente a los mismos, ya que aquel reside fundamentalmente en el uso y en la contemplación de su funcionamiento. Con el orden no parece bastar para el placer de la técnica.

La distinción analítico-aristotélica entre los que dirigen la obra, que conocen su causa, y los obreros manuales, en base al concepto de *téchnē* (Aristóteles, *Metafísica*, 981a30), puede ser una vía de acceso al placer técnico, pues no resulta descabellado decir que esa escisión analítica es efectivamente realizada en unas novelas donde el saber está vinculado con el hacer a través del uso extraño o sin sentido de las cosas, por el puro gusto de poner en marcha ese saber hacer. Platón no tuvo reparos en asumir una influencia total entre el uso y el saber hacer; recuérdese que «el flautista informa al fabricante de flautas sobre las flautas que sirven para tocar, le ordenará cómo debe hacerlas, y aquél cumplirá sus órdenes» (*República*, 601d-e). Que el uso de las cosas esté vinculado con el saber de ellas es precisamente lo que nos desvía de la *téchnē* hacia la *poiesis*. La diferencia entre ambas es el lugar del objeto: mientras que las actividades de *téchnē* se caracterizaban por la independencia de su objeto una vez fabricado, en el cual la

²¹ Me refiero a la interpretación de Femenías Ferrá (2021, pp. 64 y ss.). La interpretación del asesinato de don Zana como «una fantasía política acerca de la toma del poder por parte de los jóvenes» se encontrará más explícitamente en las páginas de la edición de Alianza, que añaden concreción a lo que en la primera versión no acaba de aparecer y de las cuales proviene el entrecorillado anterior (2022, pp. 69 y ss.).

técnica era su forma, la poesis es una labor hecha objeto. Sigo aquí el estudio ya citado de Emilio Lledó: «[e]n su mismo proceso de creación encontraba, pues, su propia trascendencia. No entraba en contacto con lo real para conformarlo en su materialidad, sino que ella misma se hacía “materia poética”» (1961, p. 62). El ejemplo que se pone a continuación de esta definición de la *poiesis* llama muchísimo la atención según lo visto en las novelas de Ferlosio. Es un pasaje de Heródoto al que Lledó se refiere varias veces en su estudio, de lo que puede intuirse su relevancia. Citaré aquí toda la interpretación del pasaje porque su relevancia es máxima para nosotros:

«el rey de los etíopes probó el vino que Cambises le ofrecía, y se regocijó al comprobar su [*poiesis*]. No habría podido Heródoto decir [*téchnē*], porque no se alegró el rey de la “técnica” con que había sido hecho el vino, sino que se alegró al “probarlo”, al experimentar en sí mismo la [*poiesis*] del vino, el vino mismo, en el cual [*poiesis*] no era el modo de hacerlo, sino la concretización real de ese modo, la realidad misma modificada ya en cierta manera» (1961, pp. 62-63).

Esta lectura de la *poiesis* nos muestra muy bien el placer de la técnica en las novelas de Ferlosio. En la contemplación de la rueda hidráulica, en el descerrajar tiros o en la industria del castaño, hay un placer donde el funcionamiento se ha convertido en una finalidad en sí misma y permite disfrutar de la operación técnica sin que tenga que servir para nada: es un entretenimiento no con útiles, sino con cacharros.²² La técnica ferlosiana en las novelas es propia de quien está averiguando cómo funciona un cacharro que ha caído en sus manos por casualidad y que no le hace falta para nada, pero en cuyo funcionamiento se complace hasta que se cansa, sin haberle sacado provecho, ni mucho menos partido. Los actos de *poiesis* de las novelas pueden definirse, por tanto, como ese objeto que es pura labor o puro funcionamiento.

Es preciso reconocer que el hecho de que las novelas estén repletas de actos *poiéticos* los acerca a la poetización de la realidad y, con ello, a la fantasía. Cabe hacer una lectura en la cual los útiles y las máquinas están ficticiamente *extrañadas*, en el sentido ya clásico del formalismo ruso (Shklovski, 2010, pp. 77-98),²³ o sea, que han sufrido una transformación bajo la que se ha suspendido su empleo habitual en favor de uno nuevo. Pero ya vimos que esa suspensión no era suficiente para librarse del sentido y, además, en los ejemplos citados, a excepción de la industria del castaño, los instrumentos se utilizan de manera habitual, con el caso extremo de las torpes escopetas. En ellos, hemos visto que el placer de la *poiesis* consiste en la contemplación del proceso técnico, pero también en formar de él como parte activa, y activa quizá como un juego.

Ferlosio identifica todo concepto de juego con el antagonismo desnudo, pero esta definición unívoca, muy al principio de su obra (2015, pp. 654-655), termina resultando en la distinción entre juegos agónicos y anagónicos. Uno de los ejemplos que definen los juegos no competitivos es el de los niños que fingen familias u oficios (Sánchez Ferlosio, 2016b, p. 518), para quienes resultaría absurdo competir por ver quién juega más o mejor. De ser como un juego, la técnica de Alfanhú ha de comprenderse como ese juego de niños.

En las novelas, se finge que se llevan a cabo tareas con alguna finalidad por los objetivos inherentes a cada paso técnico, pero, en realidad, todo se hace porque sí. Alfanhú y Yarfoz juegan con lo instrumental como los niños juegan a ser mayores, y, como ya nos advirtió Mumford, les gusta hacer funcionar los cacharros como los niños escuchan la misma historia una y otra vez. Es aquí donde reside el único extrañamiento de uso que hay en el juego ferlosiano con la técnica: lo instrumental vuelto juego es tan extraño como la poesía al lenguaje, y, del mismo modo que la poesía no quiere comunicar un mensaje, lo lúdico-instrumental no vale para nada. Se dice muy claro en el *Alfanhú*: «Tesoro es lo que vale tanto que no vale nada» (2015b, p. 119). Frente a la rotundidad literaria de esa frase, sin embargo, hay otra que pasa desapercibida pero que lo explica mucho mejor: «No había allí orden y nada estaba acabado, todo empezado» (Lázaro, 2019, pp. 62-63).²⁴ El instrumento de Alfanhú, en resumen, se emancipa poéticamente de su finalidad y aparece así su mano libre.

²² El coloquialismo de «cacharro» expresa muy bien la falta de finalidad que tiene el instrumento de Alfanhú porque suele remitir a herramientas o máquinas estropeadas; en «cacharro» resuena «escacharrar». Heidegger ha advertido que, ante la inutilidad del útil que falla, se hace explícito aquello a lo que remite el útil y, así, aparece claramente el para-qué. Heidegger no concibe aquí el arreglo del útil como forma de relación con el mismo, sino que sostiene que el ser-en-sí de lo a la mano tiene como condición su no-llamatividad, o sea, que no se estropee y su uso parezca casi natural (Heidegger, 2016, pp. 95-98). Es evidente, sin embargo, que, para los personajes de Ferlosio, el arreglo sería uno de los modos más sensatos de relacionarse con las herramientas y las máquinas. También cabe un uso de «cacharro» en la obra de Ferlosio que muestra distancia con la técnica, aunque ya no por el juego sino por el rechazo, como ocurre cuando uno de sus personajes se refiere a una moto como «es un cacharro que a mí...» (Sánchez Ferlosio, 2023, p. 298).

²³ Sobre este tema debe llamarnos mucho la atención lo que ha defendido Berta García Faet: «podemos utilizar el lenguaje no poéticamente o poéticamente (o las dos cosas simultáneamente). Cuando lo utilizamos poéticamente lo que sucede es que: / -ni lo utilizamos exactamente / -ni exactamente lo utilizamos / Cuando se activa la dimensión poética del lenguaje transitamos por él no tanto para crear bellezas sino recreándonos en las bellezas. Podría decirse que lo que se moviliza es un uso hedonista de las palabras... Si no fuera porque no es un “uso”. Es un gerundio del placer que es un porque sí y es un sí a las bellezas y es un sí a crearnos como tales metiéndonos en las bellezas» (García Faet, 2023, p. 25).

²⁴ Es una pena que Ferlosio se negara a responder a la pregunta de Juan Luis Suárez Granda, a quien le debo que señalara esa frase, sobre si cabía un sentido optimista de la misma.

Sorprendentemente, esta idea, que se desprende del primer Ferlosio no sin dificultad, se encontraba ya en la *Teoría del lenguaje* de Bühler, que señalaba con mucha claridad cómo la técnica en su sentido habitual de producir objetos con una finalidad, además de ser posterior en el aprendizaje, cancela el juego de ficción de los niños (Bühler, 1979, pp. 72-73), si bien Bühler señala que el juego es praxis porque tiene una idea de la *poiesis* netamente aristotélica²⁵ y la confunde, por tanto, con la técnica.

Aunque se acerque, la técnica de las novelas de Ferlosio no se ha convertido en poesía, ni en arte. Contra el Heidegger que hace de la poetización el lugar propio del arte (1998, pp. 52 ss.) y de lo salvador en la técnica (1997, p. 147), los útiles de los mundos de Alfanhú y de Yarfoz invitan a un uso con sentido; sólo que ese sentido puede elegirse libremente y, sobre todo, deriva en un uso humilde, sin pretensiones, ni siquiera las de su utilidad. El provecho se recibe casi como un don: así la energía de la rueda hidráulica, de la que no importa si reporta mayor o menor beneficio que el proyecto por el cual se quiere derribar. La técnica es, entonces, como un juego y, aunque sin la intención de hacer nada con lo que hacen, los personajes saben muy bien lo que están haciendo: no causan fatalidades, no necesitan desasirse de nada. En definitiva, el juego con la técnica es el uso humilde y libre de los instrumentos.

4. Conclusiones

Es imposible concluir de todo lo anterior que Ferlosio mantenga una actitud firme y coherente ante la técnica, pero tampoco parece ambigua, ni ambivalente, sino más bien da la sensación de que habita mundos distintos, como son el ensayo y la novela. Independientemente de que se pueda extraer una opinión general, que, por fuerza, tendría que concebir la técnica como un elemento neutro del que cabe lo mejor y lo peor, y haría injusticia, de paso, a todas las concepciones de la técnica que aparecen en la obra de Ferlosio, podemos resumir ahora las tesis que se derivan de esas concepciones.

En los ensayos, hemos visto que el instrumento es el provocador de fatalidades sintéticas, es decir, de desastres tan inevitables como los naturales que son cooriginados por un factor humano. Así, el usuario queda atado al útil de manera servil, aunque no por ello se muestra sumiso, sino todo lo contrario: el útil que se apodera de la voluntad, cuyo paradigma es el arma, sirve al sujeto para mostrar una voluntad férrea, coherente y poderosa. A partir de lo anterior, la técnica implica la fatalidad de su obligado uso y, con ello, manda someterse a ella con el peor de los sometimientos, que es el inadvertido. En los ensayos, los útiles imponen un uso servil y soberbio.

Por su parte, de las novelas se han desprendido cuatro tesis sobre los instrumentos: i) la técnica de Alfanhú se acerca al arte en la medida en que ofrece un trato espontáneo y su contemplación como obra autosuficiente; ii) a su vez, la técnica en las novelas aparece con sentidos distintos y desplazados de los habituales, a partir de los que cualquiera es capaz de efectuar un uso libre de las cosas y bajo el que su función no está demandada por el útil sino humildemente demandada o extrañada poéticamente por el usuario; iii) la relación de uso con los instrumentos aporta un placer que hace de la vida activa la vida buena, donde no importa la finalidad de los útiles, sino tan sólo su funcionamiento; iv) y, por último, la suspensión del uso habitual de las cosas no implica siempre renunciar a ese uso, sino tan sólo suspender su finalidad, su utilidad o su aprovechamiento: en las novelas, las herramientas se utilizan como si un niño jugara con ellas. Ese es el uso libre y humilde de la técnica en el Ferlosio novelista.

Las novelas de Ferlosio inventan una realidad que se distancia de la realidad de la técnica, y que sueña sus posibilidades en el espacio de la ficción. La pregunta ya es precisamente esa: ¿somos capaces de una técnica como la de Alfanhú? Al fin y al cabo, Alfanhú nos presenta una mano capaz de usar los instrumentos y de evitar ser usada por ellos. Seguramente no podemos responder esta pregunta con la obra de Ferlosio, quien, en sus ensayos, renunció a pensar esa posibilidad; pero, para terminar, podemos hacernos una pregunta quizá no tan menor: ¿por qué la mano libre o el instrumento de Alfanhú sólo aparece en la obra literaria de Ferlosio? Cuando se ocupa del caso Manrique, Ferlosio sostiene que a la poesía sólo le cabe el elogio de lo percedero, y que toda otra intención acaba necesariamente en mala poesía, o lo que es lo mismo, en pura literalidad. En su comentario a la *Ilíada*, Simone Weil dice (2007, pp. 306-307) algo muy semejante, a saber, que la poesía en Homero sólo aparece cuando, nostálgicamente, se recuerda lo que destruyó la guerra, mientras que los hechos guerreros están desnudos de retórica y son crudos en todos los sentidos. Parece que lo mismo ocurre con la felicidad de la técnica libre, que da lugar forzosamente a episodios poéticos y no ensayísticos, y que, a su vez, aparece como algo infantil y como algo perdido, tan perdido que parece inventado.

²⁵ Bühler está pensando en los términos en que se definen *praxis* y *poiesis* en la *Ética a Nicómaco*: «el fin de la producción [*poiesis*] es distinto de ella [misma], pero el de la acción [*praxis*] no puede serlo; pues una acción bien hecha es ella misma el fin» (EN, 1140b). Pero, pese a que la técnica ferlosiana como juego de niños concibe la acción es su propio fin, está exenta de ese «saber actuar» ético inherente a la *praxis* aristotélica y es, más bien, un espontáneo y ficticio encuentro con el mundo.

5. Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006): ¿Qué es un dispositivo?, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2006): *Lo abierto. El hombre y el animal*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Anders, G. (2011): *La obsolescencia del hombre (vol. I). Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, trad. de Josep Monter Pérez, Valencia: Pre-Textos.
- Aristóteles. *Acerca del alma* (la traducción utilizada es la de Tomás Calvo Martínez en la edición de 2000, Madrid: Gredos).
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco* (la traducción manejada es la de Julio Pallí Bonet en la edición de 2014, Barcelona: Gredos).
- Aristóteles. *Metafísica* (la traducción utilizada es la de Tomás Calvo Martínez en la edición de 2014, Barcelona: Gredos).
- Aristóteles. *Partes de los animales* (la traducción utilizada es la de Elvira Jiménez Sánchez-Escariche en la edición de 2000, Madrid: Gredos).
- Benito Fernández, J. (2017). *El incógnito Rafael Sánchez Ferlosio. Apuntes para una biografía*, Madrid: Árdora.
- Buey Cañas, R. (2018): *La concepción del sentido en el discurso narrativo: una aproximación desde Rafael Sánchez Ferlosio*, trabajo de fin de máster, UAM. Disponible en <https://libros.uam.es/tfm/catalog/download/925/1640/1620?inline=1> (recuperado por última vez el 28 de marzo de 2023).
- Chaves González, J. (2023): «Entre el arco y la flecha. El dispositivo del sujeto en la obra de Rafael Sánchez Ferlosio», *Disputatio*, 12, 25, pp. 155-183.
- Chaves González, J. (2025): «El carácter o la filosofía negativa del bien», *Revista de Occidente*, nº 525, pp. 83-96.
- Chaves González, J. (2025b). «La paremiología como crítica ideológica. La función del refrán en los ensayos de Rafael Sánchez Ferlosio», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 102, nº 1, pp. 29-48, DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.2024.73>
- Cela, C. J. «La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio», *Unidad*, 15 de marzo de 1951, en el libro del propio Cela (1962), *La rueda de los ocios*, Barcelona: Mateu, 1962, pp. 283-286.
- Duque, F. (2019): *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, tercera edición corregida y aumentada, Madrid: Abada.
- Femenías Ferrà, C. (2021): *Las razones de la forma. La obra de Rafael Sánchez Ferlosio*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona [hay versión editada con el título de *A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural*, Madrid: Alianza, 2022].
- Fraile, M. (1973): «El Henares, el Jarama y un bautizo. La obra unitaria de Rafael Sánchez Ferlosio», *Revista de Occidente*, 122.
- García Faet, B. (2023): *El arte de encender las palabras. La dimensión conmovedora de la poesía*, Valencia: Barlin Libros.
- Heidegger, M. (1989): *Serenidad*, traducción de Yves Zimmermann, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1997): «La pregunta por la técnica» en *Filosofía, ciencia y técnica*, traducción de Francisco Soler, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 111-148
- Heidegger, M. (1998): «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza, pp. 11-62.
- Heidegger, M. (2016): *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Madrid: Trotta.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates* (la traducción utilizada es la de Juan Zaragoza en la edición de Madrid: Gredos, 1993).
- Lázaro, J. (ed.) (2019): *Diálogos con Ferlosio*, Madrid: Triacastela.
- Linares, J. (2003): «La concepción heideggeriana de la técnica: Destino y peligro para el ser del hombre», *Signos filosóficos*, núm. 10, julio-diciembre, pp. 15-44.
- Lledó Íñigo, E. (1961): *El concepto «poíesis» en la filosofía griega*, Madrid: CSIC, Instituto Luis Vives de Filosofía.
- Manera, D. (2017): «L'industrioso bambino errante», en *Imprese e vagabondaggi di Alfanhui*, Robin Edizioni, pp. 201-213.
- Manera, D. (2020): «El jilguero tauro», *Quimera*, 438, pp. 13-14.
- Mitcham, C. (1994): *Thinking through technology. The path between engineering and philosophy*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mumford, L. (1979): *Técnica y civilización*, traducción de Constantino Aznar de Acevedo, Madrid: Alianza.
- Mumford, L. (2014): *Arte y técnica*, traducción de Federico Corriente, Logroño: Pepitas de calabaza.
- Ortega y Gasset, J. (2015): *Meditación de la técnica. Ensimismamiento y alteración*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Platón, *República* (la traducción utilizada ha sido la de Conrado Eggers Lan en la edición de Madrid: Gredos, 1988).
- Sánchez Ferlosio, R. (1986): *El testimonio de Yarfoz*, Madrid: Alianza.

- Sánchez Ferlosio, R. (1990): «Cuando la flecha está en el arco, tiene que partir», *Claves de Razón Práctica*, pp. 2-17.
- Sánchez Ferlosio, R. (2015): *Ensayos I. Altos estudios eclesiásticos.*, Barcelona: Debate.
- Sánchez Ferlosio, R. (2015b): *Industrias y andanzas de Alfanhui*, Barcelona: Debolsillo.
- Sánchez Ferlosio, R. (2015c): *Campo de retamas. Pecios reunidos*, Barcelona: Random House.
- Sánchez Ferlosio, R. (2016): *Ensayos II. Gastos, disgustos y tiempo perdido*, Barcelona: Debate.
- Sánchez Ferlosio, R. (2016b): *Ensayos III. Babel contra Babel*, Barcelona: Debate.
- Sánchez Ferlosio, R. (2017): *Ensayos IV. Qwertyuiop. Sobre enseñanza, deportes, televisión, publicidad, trabajo y ocio*, Barcelona: Debate.
- Sánchez Ferlosio, R. (2023): *El Jarama*, edición de Mario Crespo López, Madrid: Cátedra.
- Santana Pérez, S. (2019): «Andanzas. Por los mundos de animales y hombres: Jakob von Uexküll y Rafael Sánchez Ferlosio», en Nuria Sánchez Madrid y Luis Alegre Zahonero (coords.), *Territorios por pensar. Un mapa conceptual para el siglo XXI*, Madrid, Siglo XXI, pp. 55-70.
- Sanz Villanueva, S. (1984): *El siglo XX. Literatura actual. Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- Sanz Villanueva, S. (1991): «Ferlosio y “Alfanhui” o el gusto por contar historias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 492.
- Shklovski, V. (2010): «El arte como artificio» en Todorov, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, México: Siglo XXI, pp. 77-98.
- Valdecantos, A. (2024), *Verdad, juego y libertad*, Madrid: Abada.
- Weil, S. (2007). «La Ilíada o el poema de la fuerza», en *Escritos históricos y políticos*, traducido por Agustín López y María Tabuyo, Madrid: Trotta, pp. 287-310.