

se trata de un «caso único en nuestras letras»¹⁶. *Alfanhuí* constituyó en su momento una apuesta valiente por lo inusual frente al realismo convencional y el precio de entonces fue una primera edición en 1951 a cargo del autor y el desconocimiento por parte del público; curiosamente, el libro no halló resonancia hasta que no se vio amparado por el prestigio del autor alcanzado con una novela objetivista y testimonial, *El Jarama*. Esa selección de motivos no es sino una prueba de voluntad de Sánchez Ferlosio de reivindicar una imaginación libre de toda traba, al margen de la lógica de los hechos cotidianos, de nuestro tangible y limitado mundo. Supondría, sin embargo, reducir el sentido del relato atenerse sólo a esos u otros episodios fantásticos para determinar su cualidad imaginativa. Esta es inseparable de una especie de tono general de la obra que contribuye de modo decidido a la determinación del ambiente mágico que se infiltra por todas sus páginas y que arrastra al lector fuera del ámbito de sus experiencias cotidianas por su gran capacidad de sugestión. En qué elementos tangibles —anecdóticos o formales— radique ese tono general ya es más difícil de determinar, aunque, al menos, deben destacarse un par de ellos. Por un lado, la prosa poética del relato; por otro, la visión colorista del mundo.

No sé si se puede hablar con propiedad, a propósito de *Alfanhuí*, de prosa poética¹⁷. Sin duda alguna, las descripciones alcanzan en algunos momentos un elevado tono lírico (en lo que coincide, por otra parte, con ciertos fragmentos no dialogados de *El Jarama*¹⁸ y el autor pone en juego un largo elenco de figuras y crea un riquísimo campo imaginativo, razón por la que Juan Goytisolo llegó a afirmar que «la poesía desborda la realidad»¹⁹. Por doquier se pueden encontrar sorprendentes comparaciones, vivas imágenes, inusitadas personificaciones... Tampoco es oportuno hacer un catálogo y sólo ofreceré una mínima muestra que evidencia irrefutablemente esa inclinación metafórica —de raigambre ramoniana— de Sánchez Ferlosio: «burbujas que explotaban como besos de boca redonda» (p. 17), la yegua «era toda como de vidrio» (p. 17), «las grupas negras de los cerros, embozados en sus capas» (p. 137), Medina del Campo «está como una ancha señora sentada en medio de la meseta» (p. 177).

¹⁶ F. Ynduráin, art. cit. También, por ejemplo, César González Ruano subraya el carácter singular del libro: «"Alfanhuí" [sic], una primera, magnífica y rara novela» (Diario íntimo, Madrid, Taurus, 1970, p. 1.065) y Camilo José Cela lo califica de «libro extraño» y «singular» («La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio», en La rueda de los ocios, Barcelona, Mateu, 1962). Para Josefina Rodríguez Aldecoa,

Sánchez Ferlosio «escribió el libro más hermoso de su tiempo» (en Los niños de la guerra, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983, p. 90).

¹⁷ La dificultad de establecer los límites de la prosa poética ya la puso de manifiesto Isabel Paráiso en su excelente libro Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976; aquí empleo la expresión con un sen-

tido intencionadamente impreciso.

¹⁸ Jaime Gil de Biedma acusa, justamente, a El Jarama de «ciertos resabios» estilísticos procedentes de la manera del Alfanhuí: «Imágenes innecesarias, adjetivos demasiado numerosos y demasiado precisos —de esos que con justeza distraen la atención del lector— chocan con el tono y la atmósfera general de la narración».

En Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, p. 26.

¹⁹ Juan Goytisolo, Problemas de la novela, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 42. En cambio, añade Goytisolo, en El Jarama, «por el contrario, es absorbida por ella». M. A. Salgado (art. cit., p. 143) habla del «lenguaje altamente poético» y en él encuentra la justificación de «que el autor no haya narrado en primera persona».

El otro elemento capital en la configuración del mundo mágico de *Alfanhuí* es el color. Toda la obra es un constante estallido cromático; a modo de ejemplo, en las tan sólo cuatro páginas de cada uno de los dos primeros capítulos se encuentran hasta veinticuatro y veintiocho voces, respectivamente, que designan colores. Un índice del léxico relacionado con el color nos daría una larga lista de términos²⁰. Que los colores, en *Alfanhuí*, tengan, además, una carga simbólica, un contenido moral —a lo que luego aludiré— no me interesa tanto como constatar esa explosión de luces que desfila a lo largo de todo el relato. El color resulta tan capital que es la pregunta inicial que el maestro disecador dirige al niño: «¿Sabes de colores?» (p. 19). Así, el color se convierte en un valor de conocimiento y al final del libro asistimos a la maduración de *Alfanhuí* a través de «una nueva y multiforme sabiduría» (p. 184). A partir de ese valor de conocimiento, todo se ilumina, se transforma, se caracteriza y vive por el color. No merece la pena anotar adjetivaciones con sorprendentes sinestias o determinaciones más o menos convencionales porque abriendo las páginas del libro al azar surgen sin reposo «vergüenza amarilla» (p. 11), «niebla rojiza y nube rosa» (p. 19), «bosque rojo» (p. 142), «multiverde sabiduría» (p. 184). El relieve de estas adjetivaciones queda, incluso, apagado al lado de aquellos momentos en que el color es el demorado tema del relato, lo cual ocurre con tanta frecuencia que podemos proponer que, al menos en parte, Sánchez Ferlosio escribió *Alfanhuí* para dar rienda suelta a una visión luminica y cromática de la vida.

Ya al comenzar el relato encontramos la descripción de los cuatro colores procedentes del polvillo de la veleta y sus cuatro usos (pp. 13 y ss.). No mucho después, asistimos a la manipulación del árbol, nutrido de colores y en el que «A las dos horas, todas las hojas estaban teñidas y el castaño era un maravilloso arlequín vegetal» (p. 55). Poco más tarde presenciamos la banda vegetal de pájaros multicolores procedentes del castaño (p. 63). Con pormenor se nos describe el festival de colores en el bosque (p. 142) y se nos narra el episodio mágico de la abuela que incubaba pájaros de todos los tonos (p. 184). En fin, sólo un escritor tan enamorado del cromatismo puede ofrecer casi al concluir el libro la extensa disquisición sobre la variedad de los verdes (pp. 165 y ss.). Por supuesto que también las personas se ven mediatizadas por el color: a don Zana se refiere el autor como «el del pelo de cordones color crema» (p. 85); los ladrones «eran dos hombres muy oscuros» (p. 43); el propio *Alfanhuí* tiene cierto aire arlequinesco por el contraste de tonos de su indumentaria con ocasión de su entrada en Madrid; llevaba, dice el autor, «una camisa amarilla y un traje negro [...] y se puso unos calcetines blancos y unos zapatos de charol» (p. 90). En resumen, como ha escrito José Ortega: «La lectura de *Alfanhuí* es un placer para la vista por la policroma descripción que llena sus páginas»²¹.

Al efecto mágico de *Alfanhuí* puede contribuir, todavía, la imparable, pintoresca y baldía actividad del protagonista, deslumbrante ejemplo de cómo el hombre es «poliméjanos», según ha recordado Sánchez Ferlosio a otro propósito²². Pero ese efecto no surge sólo de tales cualidades del relato —ocupaciones, fuerza imaginativa o tras-

²⁰ José Ortega ha catalogado en el artículo ya citado hasta diecisiete colores básicos, a los que hay que añadir las variadas tonalidades que algunos de ellos adquieren. Según M. Fraile (art. cit., p. 127), «El color predominante [...] es el blanco, a considerable distancia de los demás». Agrega Fraile (ibídem) que «los colores en el libro, encabezando las impresiones sensoriales, son incontables».

²¹ Art. cit., p. 630.

²² En «Comentarios» a Lucien Manson, *Los niños salvajes*, Madrid, Alianza Ed., 1973, p. 218. El hombre, dice, «en cualquier trance está dispuesto a la rehabilitación ocasional de cualquier cosa para cualquier fin [...]»; agrega que, además, las cosas pueden despojarse «en un momento de necesidad, capricho o chifladura» de su función normal y convertirse en objetos con valores por completo diferentes; una bacia, comenta, es capaz de convertirse realmente en el yelmo de Mambrino. Aunque estas palabras sean muy posteriores a la redacción de *Alfanhuí*, tal vez constituyan una retrospectiva explicación de los insólitos usos de la novela.

mutación de la realidad por gracia de una percepción luminosa del mundo—, o al menos, su efecto no sería tan intenso, si frente a esos factores no funcionara como deliberado elemento de contraste una técnica narrativa realista, minuciosa, que presenta semejante ideal materia como si fuese un objeto de la experiencia sensible o como si se tratase de anécdotas corrientes del común vivir de los mortales, por lo cual, con toda razón habla Darío Villanueva de un «evidente enraizamiento de ésta [la fantasía] en los datos de la más pura realidad»²³. Quizá justo el factor fundamental que proporciona la impresión peculiar que caracteriza a *Alfanhuí* sea esa imprecisa frontera entre fantasía y realidad y, más aún, una técnica narrativa que les hace convivir de modo natural al contar en términos de un realismo descriptivo tradicional sucesos de la pura imaginación. Así, doña Tere, la patrona, cuenta con el mismo tono informativo la ocupación profesional de su padre, labrador (adornada, por si fuera poco, de una precisa y concreta ubicación espacial, «Eran de Cuenca», p. 110, que el episodio fantástico de la marcha de éste, tras el surco, hasta Portugal).

La cuestión de la realidad y su función en *Alfanhuí* es capital para intentar una lectura crítica de la novela; y, si no conseguimos una respuesta definitiva a las interrogantes que acechan a lo largo del relato, al menos parecen inexcusables unas referencias a este asunto a través del cual podemos penetrar algo en el misterio de su creación literaria. ¿Qué lugar ocupa en *Alfanhuí* aquello que todos entendemos por realidad? Y, ¿a qué se debe esa mezcla de fantasía y realidad? ¿Acaso existe algún propósito que haga irrelevante la aparición ya de la fantasía, ya de la realidad? No es fácil responder a estas preguntas. El marco espacial, ya señalado antes, es bien concreto, e incluso independiente por su probable función de soporte físico de los episodios imaginativos que alberga. Tan concreto como que ahora sabemos, por declaraciones del autor a Juan Luis Suárez²⁴, incluso las correspondencias que existen entre los lugares de la ficción y los de la geografía peninsular a los que aquella remite:

²³ D. Villanueva, ob. cit., p. 38. Eugenio de Nora escribe que «las invenciones [...] se suceden, entremezcladas siempre con ragos de absoluta realidad» (La novela española contemporánea, Madrid, Gredos, 1970, 3.ª ed., vol. III, p. 275).

²⁴ Juan Luis Suárez Granda, «De un encuentro con Rafael Sánchez Ferlosio», Cuadernos del Norte, n.º 231, octubre, 1983. El subrayado de esta cita y de la siguiente es de Sánchez Ferlosio. Las dos extensas citas literales se hallan en las pp. 43 y 44 respectivamente de la mencionada entrevista.

De los lugares citados en *Alfanhuí*, me dijo que unos existían y de otros que también existían, no se explicaba su ubicación geográfica: *El castillo y las cuevas que hay junto a él están en Jadraque, en la provincia de Guadalajara; en cambio, el molino que saco en mi libro está descrito pensando en uno que hay en Cáceres. Lo que también existió es el merendero de la "Viuda de Bustamante", a orillas del Manzanares, cerca del Paseo de los Melancólicos; y también existía la casa que se describe minuciosamente en la segunda parte.*

A continuación le pregunta J. L. Suárez por el motivo de la elección de Palencia a pesar de que existan ciudades más pintorescas y responde Sánchez Ferlosio:

Por aquellos años yo hice un viaje a Palencia. La isla que aparece al final del libro está descrita pensando en una que yo vi en el río Carrión, cerca de Carrión de los Condes. Moraleja, el pueblo en el que vive la abuela del niño, está cerca de mi pueblo, Coria, en la provincia de Cáceres.

El marco temporal es más impreciso, ya que ni tiene una duración externa bien cuantificable (se trata de una linealidad cronológica con saltos no explicados) ni su