

UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA



INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUÍ

novela ideal para el lector infantil

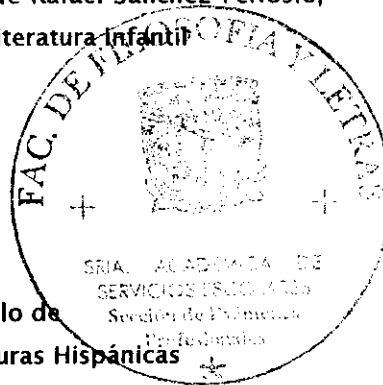
U. N. A. M.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Jefatura de la División del

Sistema Universidad Abierta

Un acercamiento a la novela de Rafael Sánchez Ferlosio,
desde el punto de vista de la literatura infantil



TESIS

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

José Ignacio Carrión Zabarain



México, D.F.

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Por más lugar común que resulte el iniciar un trabajo como éste vía los agradecimientos, he escogido hacerlo así porque quiero dejar clara constancia de la ayuda, el apoyo y el afecto que recibí de parte de la mayoría de mis maestros. A lo largo de toda la carrera, tanto en el salón de clase como fuera de él, sus asesorías y guías continuas hicieron menos arduo y mucho más ameno el recorrido. Agradezco pues, al Mto. Raúl del Moral, a la Mta. Carmen Elena Armijo, al Dr. Samuel Gordon, a la Dra. Beatriz Arias, a la Lic. Angélica Arreola, a la Mta. Lourdes Penella, a la Lic. Norma Macías, a la Dra. Elizabeth Luna, al Lic. Galdino Morán, al Lic. Oscar López, a la Lic. Rosalinda Saavedra, a la Lic. Teresa Montagut, al Dr. Pablo Mora y a la Dra. Dora Pellicer, su confianza, su guía y sus asesorías.

Agradezco de manera muy especial a la Dra. María Andueza, maestra de la más genuina vocación, el interés y el cariño con el que siempre estuvo dispuesta a escucharme y a orientarme. Sus vastos conocimientos, aunados a su gran corazón, fueron siempre un puerto seguro.

Extiendo también mi agradecimiento al Dr. Horacio López, en cuya cátedra descubrí a *Alfanhuí* y porque en su sapiencia y amable asesoría fui realizando las primeras lecturas para mi tesis. Sin su guía inicial, quién sabe qué rumbos hubiese tomado este trabajo.

Por último, agradezco profundamente a la Mta. Blanca Estela Treviño todas las horas que le he robado a lo largo de estos ocho semestres: desde mis desmedidos trabajos primerizos, allá por 1996, hasta las asesorías que me ofreció para poder llevar a feliz término esta tesis, la Maestra nunca me ha regateado un minuto de su

valioso tiempo, antes bien, me ha recibido siempre con una sonrisa y con un interés genuino en asesorarme. ¡Mil gracias, Maestra!

A Marisa, Manuel e Inés,
por todas esas horas que,
siendo tuyas, supieron
obsequiarme para que
llegase aquí.

Para Amelia y Vicente, mi
mi mamá y mi papá, porque
más vale tarde que nunca.

Gracias, Dr. Manuel
Martínez, tu cariñosa ayuda
fue fundamental.

*Lo más sospechoso de las soluciones
es que se las encuentra siempre que
se quiere.*

Rafael Sánchez Ferlosio

Los adultos son gente bien extraña.

*Antoine de Saint-Exupéry
(El Principito)*

Índice

Introducción	8
I. ¿Qué es la literatura infantil?.....	9
<i>Edad</i>	11
<i>Educación y medio social</i>	16
<i>El concepto de moral</i>	19
<i>Un común denominador</i>	20
<i>Literatura didáctica</i>	21
<i>Literatura y pedagogía</i>	23
<i>El enfoque psicoanalítico</i>	27
<i>El punto de vista de los especialistas</i>	29
<i>La opinión de Rafael Sánchez Ferlosio</i>	34
II. <i>Alfanhuí</i> frente a la crítica.....	37
<i>Breve panorama de la literatura infantil en España</i> <i>entre 1900 y 1951</i>	39
<i>Los especialistas tienen la palabra</i>	47
<i>Alfanhuí y la picaresca española</i>	49
<i>Alfanhuí y la novela educativa y lúdica</i>	52
<i>Fantasia y realidad en Alfanhuí</i>	53
<i>Alfanhuí y el surrealismo</i>	56
<i>Originalidad</i>	57
III. Breve resumen comentado de la obra	59
<i>Las industrias iniciales y los colores</i>	62
<i>La vida en la gran ciudad</i>	65
<i>El retorno al campo</i>	66

IV. Análisis de la obra.....	70
<i>Características infantiles</i>	70
<i>Personaje central</i>	71
<i>Extensión</i>	71
<i>Las historias independientes</i>	73
<i>Uso de diminutivos</i>	75
<i>Características humanas en animales y objetos</i>	75
<i>El amor por los animales</i>	76
<i>El espíritu científico del niño</i>	77
<i>Complicidad con el lector. Fantasía y realidad</i>	79
<i>Los nudos desatados o las historias inconclusas</i>	81
<i>Análisis detallado de tres capítulos</i>	82
Capítulo VI. (Primera parte) <i>De las cosas que había en el jardín de la luna donde casi todo era como de plata</i>	82
Capítulo VI. (Segunda parte) <i>Donde doña Tere cuenta la historia la historia de su padre y particularidades de la Silve y de don Zana</i>	86
Capítulo VI. (Tercera parte) <i>De cómo Alfanhuí se hizo boyero y los doce bueyes que guardaba</i>	88
Conclusiones.....	93
Bibliografía.....	95

Introducción

En el presente trabajo, se pretende demostrar que la novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio, es una obra cuyas características la hacen ideal para el lector infantil. Inicia con un capítulo destinado a establecer el concepto de **literatura infantil**, considerándose para ello las opiniones de los especialistas en la materia, opiniones tan diversas, tan opuestas en ocasiones, que parecen referirse a conceptos distintos. Este capítulo termina con el punto de vista que acerca de este tema escribiera Sánchez Ferlosio en el prólogo a ese clásico de la literatura infantil: *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi.

Una vez establecido el concepto de **literatura infantil** sobre el que se harán los demás análisis de este trabajo, se ofrece un breve panorama de dicha literatura en España, durante la primera mitad del siglo XX (*Alfanhuí* aparece en 1951) y se comentan y analizan las muy variadas opiniones que destacados escritores, críticos e historiadores de la literatura han expresado con respecto a *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*.

El tercer capítulo contiene un resumen comentado de la obra. En el cuarto, se analizan y comentan los diversos aspectos literarios de la novela, en términos generales, pero destacando aquellos detalles de vocabulario y estructura novelesca que se consideran particularmente atractivos para el niño lector.

Como último punto, se ofrecen las conclusiones de este trabajo.

I. ¿Qué es la literatura infantil?

Parece muy sencillo responder a la pregunta con la que inicia este trabajo, y podría contestarse por dos caminos: la literatura infantil es aquella que agrada a los niños. Sin embargo, a menudo nos topamos con que muchos de esos libros "son también éxitos de la literatura para adultos"¹. Podríamos también decir que la literatura infantil es aquella que está destinada a los niños; sin embargo, este criterio no puede aplicarse a toda la literatura infantil y, tampoco, a todos los niños: basta pensar en los cuentos y tradiciones folklóricos para darnos cuenta que, si bien se les leen o narran a los niños y ellos los disfrutan, nunca fueron concebidos para ellos, sino que surgieron entre los hombres y pueblos primitivos en un intento por explicarse todos aquellos fenómenos naturales que los rodeaban y que no eran capaces de comprender. Con el transcurso del tiempo y con el avance de los conocimientos técnicos y científicos, estas leyendas, estos mitos se fueron abandonando, se hicieron a un lado porque ya no cumplían su razón de ser primaria: la de hacer más comprensible el mundo que rodea al hombre, quien ahora tenía ya mayores conocimientos para explicar de manera más satisfactoria éste o aquel fenómeno. Es entonces cuando los cuentos, los mitos y las leyendas pasaron a los niños: unas veces fueron los adultos quienes se los transmitieron; otras veces, fueron los niños quienes adoptaron alguna de estas historias. De ahí que se haya llegado a decir que "la infancia tuvo que saciarse durante siglos con las migajas del banquete de los adultos"², aseveración que en el tema que nos ocupa, la literatura, me parece totalmente cierta. Sin embargo, las

¹ Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, p. 184. Ésta y todas las citas del libro de Soriano, inconseguible en español, se ofrecen en nuestro idioma gracias a la cuidadosa traducción que de buena parte del libro realizó la psicóloga Amelia Zabaraín Bustamante, a quien aquí agradezco su cariñosa colaboración.

² Algamarina Elizagaray, *En torno a la literatura infantil*, p. 11.

cosas han cambiado. Hoy en día abundan los libros para niños, abunda la literatura infantil pensada, concebida, diseñada especial y específicamente para ellos. Literatura infantil que muchas veces no es literatura porque los libros se hacen sólo con dibujos y, si acaso, con alguna frasecita mínima para aquellos que empiezan a leer. Libros infantiles que muchas veces, de tan planeados y calculados, resultan todo menos literatura y se asemejan más a panfletos pedagógicos o, en el peor de los casos, a catálogos de buenas costumbres. Hoy en día, los concursos de literatura y las colecciones de libros para niños, clasifican las categorías no sólo por el género literario, sino también por las edades de los futuros lectores, (lo que sin duda es un acierto para lo que al convocante y al editor le importa, ya que un cuento que le resulta atractivo a un niño de tres años, difícilmente será del agrado de uno de once, y viceversa) y tanto los jurados de los concursos, como los equipos de trabajo de las editoriales, están integrados, sí, por reconocidos escritores, pero también por pedagogos, psicólogos y educadores.³ No es objeto de este trabajo discutir las indudables bondades de la participación interdisciplinaria que las editoriales, escuelas y otras asociaciones llevan a cabo en la selección de los textos que estarán destinados a nuestros hijos, pero sí es muy importante señalar que este trabajo conjunto debe limitarse a la selección de dichas obras y no a su creación. El creador debe de estar antes y por encima de esta participación interdisciplinaria, ya que lo contrario puede resultar en detrimento del resultado artístico-literario. Puede resultar contraproducente, por la enorme cantidad de factores que los especialistas consideran al analizar y clasificar un libro infantil

³ Es el caso, entre otros, de la colección *El Barco de Vapor*, de SM editores, de amplísima distribución y aceptación en nuestro país, así como del Concurso Castillo de la Lectura, de la editorial del mismo nombre, quien define dichos criterios en su convocatoria aparecida en el suplemento *hoja por hoja*, del periódico *Reforma* de marzo de 2000, p. 5.

(extensión, vocabulario, fraseo breve, cumplimiento por parte del autor con un tema o un modelo determinado antes de la escritura del texto original, edad de los futuros lectores, etc.), factores que sin duda alguna le restarían libertad al creador, al escritor, de verse forzado a cumplir con ellos por compromisos externos a su imaginación y a su creatividad.

De acuerdo con García Padrino, estos cuidados por cumplir con los objetivos instructivos o formativos del libro infantil, solamente pueden lograrse mediante el cuidado y el **condicionamiento** de la creación literaria, lo que lleva a un “carácter de marginación de tales obras, como algo situado en el margen o al margen de la Literatura”⁴, convirtiéndose en creaciones que no participan del carácter de lo literario en forma plena. Sin embargo, son muchos los ejemplos (y, por supuesto, *Alfanhú* es uno de ellos) de obras infantiles que **satisfacen** buena parte de esos objetivos, **antes de cumplirlos**, pues fueron escritos sin modelo o diseño previo. Es en estas obras donde el arte, lo literario y lo infantil no están peleados. Estas obras sí participan del carácter de lo literario en forma plena.

Los factores más importantes a considerar para que un libro infantil tenga éxito, de acuerdo con estos estudiosos interdisciplinarios, son la edad y el medio sociocultural de los futuros lectores.

Edad

Los diversos especialistas en literatura infantil, se han ocupado de dividir las edades de los niños de acuerdo con su desarrollo y su madurez. Katherine Dunlap Carter, citada por Elizagaray, hace una división en cuatro grandes grupos: edad rítmica, edad imaginativa,

⁴ Jaime García Padrino, “El adulto, mediador en la relación niño-literatura”, en *Literatura infantil*, pp. 85-86.

edad heroica y edad romántica.⁵ Dicha división está hecha con base en promedios y de ninguna manera es absoluta ni excluyente.

a) Edad rítmica: ésta corresponde al niño que está entre los tres y los seis años y “su atención no sobrepasa lo cotidiano inmediato.”⁶ A esta edad, los niños gustan más de las historias simples, donde los personajes y los elementos todos de la historia corresponden a sus experiencias diarias. Estos niños gustan de esos cuentos “chiquititos, especiales para contar, (que) cuando se escriben más bien parecen escritos con máquina de coser (...) (y) requieren más habilidades que Literatura.”⁷ Más allá del entorno social y del nivel intelectual del niño, más allá de su educación en términos generales, “si un niño se encuentra en la edad en que debe escuchar cuentos muy sencillos de animales y cosas familiares a su vida diaria, (entonces) no podrá captar y mucho menos atenderá un relato a base de personajes mitológicos”.⁸ *Alfanhuí*, entonces, no es un libro para niños de estas edades.

b) Edad imaginativa: ésta se ubica entre los seis y los ocho años, y se caracteriza porque el niño ya tiene una clara conciencia de su entorno, ya no necesita reafirmarse en él y busca entonces **otras realidades**; sin embargo, precisa encontrar las causas de ellas, las razones, por eso es que “es también *la edad de los porqués*; es la etapa de las insólitas preguntas que a los adultos, a menudo, nos dejan perplejos”. Es la edad en que “les llaman la atención los cuentos folclóricos primitivos, llamados a veces en un sentido genérico, cuentos de hadas, que los transportan al **reino de lo fabuloso**.”¹⁰ Toda la novela, pero sobre todo la primera parte de

⁵ Elizagaray toma esta clasificación del libro *El cuento en la educación*, y así lo cita en su obra, p. 28.

⁶ *Ibid.*

⁷ Antoniorrobes, en *¿Se comió el lobo a Caperucita?*, p. 118.

⁸ Elizagaray, *op. cit.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*

Alfanhuí, sin tener hadas ni personajes de ese estilo, sí tiene estas características de magia y fantasía, mismas que veremos en detalle más adelante.

c) Edad heroica: Esta etapa suele ubicarse entre los ocho y los doce años. El niño pierde todo el interés por los cuentos de hadas y por la fantasía en general. Su situación ahora "es la misma del hombre primitivo, que saturado de oír historias junto al fuego, siente la necesidad y el afán de buscar sus propias aventuras fuera del marco de la tribu."¹¹ La segunda parte de *Alfanhuí*, las **andanzas**, le ofrecen al lector infantil en la edad heroica la posibilidad de buscar las aventuras junto con el protagonista, quien sale de la casa materna y del hogar del maestro para aventurarse por el mundo, para vivir sus propias andanzas.

d) Edad romántica: La última de las etapas señaladas por Dunlap Carter inicia, aproximadamente, entre los doce y los trece años, cuando

(...) el niño comienza a refinarse en la medida en que se desarrolla su afectividad y su espíritu crítico (...) es el momento en el que empiezan las rebeldías y las extravagancias (...) Ahora podemos ofrecerle la épica de todas las grandes literaturas (...) También gustan durante esta etapa de las biografías.¹²

Aunque no de una manera tan grandilocuente como lo haría la literatura épica, una parte de las **andanzas** de *Alfanhuí* e inclusive el enfrentamiento con don Zaya, pueden atraer a este grupo de lectores por la lucha interna y la búsqueda continua que el personaje central realiza a lo largo y ancho de los campos de Castilla.

Otros autores se ocupan también de establecer la edad de los

¹¹ *Ibid*, p. 36.

¹² *Ibid.*, pp. 42-45.

lectores, aunque no de manera tan detallada. Antoniorrobes, por ejemplo, en una de sus conferencias para adultos en la que hablaba de las leyendas aborígenes como el origen de algunos cuentos infantiles, y refiriéndose al conocido libro *Lecturas clásicas para niños*¹³, que incluye algunas leyendas de este tipo, comentó:

Nosotros queremos para los niños -para la chiquillería- el libro de lecturas sencillas. Es una edad la de la segunda infancia -y aún queda la tercera, de transición-, en que todas las sensaciones pueden dejar huella, por lo que deben seleccionárselas con cuidado.¹⁴

No abunda el escritor español en cuáles son esas edades segunda y tercera, pero podemos suponer que se corresponden más o menos con la etapa imaginativa y la heroica que propone Dunlap Carter, aunque también podrían hacerlo con la rítmica y la imaginativa. Cabe hacer notar que, mientras la estudiosa inglesa hablaba de los gustos de los niños de acuerdo con su edad, Antoniorrobes está más preocupado por asuntos de orden pedagógico, lo que nos enfrenta a la mayor diferencia de enfoque que divide a los especialistas en este campo y que nos lleva a preguntar: ¿qué debe ocuparnos más: el gusto de los niños o nuestra preocupación por lo que debemos ofrecerles? Lo ideal, sin duda, sería lograr la satisfacción de ambas inquietudes.

Por su parte, Román López Tamés habla de los niños, genéricamente, sin mayores precisiones, aunque suponemos que piensa en la edad heroica cuando dice que "sabemos que desde siempre los niños se apoderaron de obras cuyo contenido complejo y universal aparentemente les excedía. Así sucedió con *Los Viajes de Gulliver*, de Swift, *Robinson Crusoe*, de de Foe, o *Gargantúa y*

¹³ Dicha recopilación fue hecha por José Vasconcelos y existe una edición facsimilar, publicada en dos tomos, por la SEP en 1984.

¹⁴ Antoniorrobes, *op. cit.*, p. 138.

Pantagruel, de Rabelais."¹⁵ Henri Wallon, citado por Soriano, alude a las mismas obras que López Tamés, aunque no habla de Rabelais y sí incluye al Quijote. Después dice: "La infancia se ha apropiado de estos tesoros, adaptándolos simultáneamente a sus necesidades y adaptándose a ellos"¹⁶, y aunque tampoco especifica la edad de esos niños que se han apropiado de los tesoros clásicos, podemos suponerlos como militantes de la edad heroica.

Arturo Medina, otro estudioso español, habla del niño, sin precisar las edades que distinguen a unos y otros y apunta que el niño

(...) en su elementalidad, es capaz de percibir y apreciar determinadas formas primarias de belleza. El folklore, al ser en algunas de sus facetas como una infancia del arte, es oportunidad única para inaugurar -y después, alentar- la educación artística del escolar¹⁷,

Este juicio concuerda con la visión de Elizagaray y Dunlap al referirse a la edad imaginativa.

Hasta aquí, hemos visto cómo algunos estudiosos de la literatura infantil, salvo el caso de Dunlap Carter, se limitan a ofrecer comentarios y clasificaciones relativamente superficiales o, al menos, poco profundos. El maravilloso garbanzo de a libra, lo constituye Marc Soriano, con su clásico estudio *Guide de littérature pour la jeunesse*, ya citado, quien se ocupa de todas las variables que uno pudiera considerar cuando piensa en niños y en literatura infantil.

¹⁵ Román López Tames, *Introducción a la literatura infantil*, p. 18.

¹⁶ Henri Wallon, en el "Prefacio" a Soriano, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁷ Arturo Medina, "La tradición oral como vehículo literario infantil", en *Literatura infantil*, p. 60.

Educación y medio social

Soriano, antes de preocuparse por las edades de los niños, antes de señalar las características de la literatura infantil, antes aun de preguntarse por la existencia de dicha literatura, se pregunta por la existencia de la niñez en sí misma: "¿Se trata de un principio de base, admitido en todas las civilizaciones o, por el contrario, de un descubrimiento reciente, y más particularmente, de una *invención burguesa?*"¹⁸ Basta recordar nuestras infancias y con traer a la memoria las de nuestros abuelos y bisabuelos, con enfrentar nuestros privilegiados primeros años con los de la gente de campo, de la sierra chihuahuense o de la selva lacandona, para responder a la pregunta de Soriano en el segundo sentido, al menos de manera parcial, porque es claro que a unos niños se les acaba la infancia antes que a otros.

Un poco más adelante, este estudioso plantea otra reflexión igualmente crítica:

¿Se presenta la infancia como una evolución sin crisis o hay que considerarla como una continuidad de períodos? Este tipo de debates podría dar a entender que se atribuye a la infancia una especie de existencia en sí y por sí misma, que se manifestaría bajo las mismas formas sin depender del medio sociocultural y de la historia de cada niño.¹⁹

Es claro que no debemos de tener dudas a este respecto: el medio sociocultural y la historia de cada niño hacen que su infancia sea distinta a la de los otros, por más que haya comunes denominadores marcados por la edad, particularmente entre los más pequeños, los de la edad rítmica.

¹⁸ Soriano, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹ *Ibid*, p. 118.

La edad es un factor muy importante para la apreciación de un texto, pero como se comentó al inicio, al enumerar la división de edades de Dunlap Carter, ninguna clasificación es absoluta ni excluyente; no puede serlo, porque los diferentes estímulos que el niño recibe, sobre todo en los tres primeros años de su vida, pero también a lo largo de toda su infancia, le ofrecerán mayores o menores posibilidades para desarrollar la fantasía, la imaginación, y la independencia mental. Este punto, que se acerca más a la psicología que a la literatura, nos permite coincidir con la apreciación de Petit, cuando dice que “el imaginario no es algo con lo que se nazca. Es algo que se elabora, crece, se enriquece, se trabaja con cada encuentro, cada vez que algo nos altera.”²⁰

Para Soriano, una de las carencias que más dificulta el poder definir lo que es y lo que debería de ser la literatura infantil, es el escaso conocimiento que tenemos del niño, ya que

(...) nuestra sintonización con la niñez no dispone de ningún medio *científico* para eliminar ese *ruido* de estática que es nuestra idea de lo que es la niñez o de lo que debe ser. Lo *pueril* (idea que tenemos del niño) se superpone inexorablemente a lo *infantil* (lo que realmente es el niño).²¹

Este “ruido de estática” al que se refiere Soriano, lo veremos con toda claridad y detalle cuando leamos la opinión concreta de los especialistas sobre qué es y qué debería de ser la literatura infantil, pero conviene traerlo a colación ahora porque me parece importante señalar la posibilidad de que nos hayamos “lanzado a correr, antes de aprender a gatear”, como solemos decir popularmente. ¿Cómo definir y estudiar la literatura infantil, antes de haber entendido a los

²⁰ Michèle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, p. 185.

²¹ Soriano, *op. cit.*, p. 118.

niños, antes de haber **sintonizado** con ellos nuestras **antenas**? No es casual que una buena parte de los libros infantiles actuales estén escritos e ilustrados por padres de familia que, antes de serlo, nunca habían escrito nada, o casi nada. Este hecho, claro está, no implica que el contenido sea de alta calidad literaria, pero sí supone un conocimiento de aquello que el niño aprecia.

Si la infancia es, como sugiere Soriano, una reciente invención burguesa, no es de extrañar, entonces, que el estudio de la literatura infantil sea algo tan nuevo en comparación con el estudio de cualquier otra manifestación literaria. No es de extrañar, tampoco, que la literatura infantil no constituya una materia más en el plan de estudios de la carrera de Letras de casi ninguna universidad en el mundo. Lo más que nos acercamos, es a Propp y eso como texto de Metodología Literaria, no como aproximación a la Literatura Infantil.

Cuando Soriano establece lo que él llama "períodos de edad de nuestra época"²², coincide con bastante fidelidad con el esquema propuesto por Dunlap Carter, aunque le agrega una buena carga de consideraciones psicoanalíticas que no corresponden del todo a nuestro trabajo, salvo en un caso en particular: al referirse al cuarto período, dice que "en nuestros climas y en nuestras civilizaciones, la pre-pubertad se sitúa entre los 10-11 y 13 años"²³. Esta consideración es vital, porque si, como ya se ha anotado, cada niño tendrá su propia visión del mundo de acuerdo con su nivel sociocultural y con su experiencia personal, ahora tendremos más diferencias de visión, de comprensión del mundo y de la lectura, si nos cambiamos de sitio de estudio, de clima o de civilización. En otras palabras: si en un mismo salón de clase podemos tener un niño imaginativo y lector voraz, y otro terrenal y consumidor de imágenes televisivas, más que de libros, ¿qué podremos hallar en Moscú, en Helsinki, en el Congo?

²² *Ibid.*, p. 119.

²³ *Ibid.*

Una respuesta a esta pregunta nos la da Carmen Bravo-Villasante, especialista española en literatura infantil, cuando se refiere a una reunión de expertos en el tema que se llevó a cabo en Teherán, en 1975. Tras relatarnos algunos detalles de la mecánica de estudio, nos hace ver cómo, según eran las condiciones socioeconómicas del país, así era su literatura infantil: "el tono social, el mensaje o contenido era muy importante para los países en vías de desarrollo. El puro entretenimiento, la libertad de creación tenía más importancia para los otros"²⁴, para los países del primer mundo. Y si bien este resultado es fácil de comprender por su lógica social evidente, también nos vuelve a enfrentar con el punto de vista del adulto: una vez más, lo pueril está por encima de lo infantil, para ponerlo en palabras de Soriano.

El concepto de moral

Otra consideración en la que el adulto se impone al niño, es en el establecimiento de lo moral, de lo que "debe de ser y de lo que no debe de ser" en la literatura infantil. Antoniorrobles, en otra de sus conferencias y refiriéndose a *Las mil y una noches*, apunta que "Blasco Ibáñez advierte en sus notas preliminares, que no es libro de niños y mujeres (*sic*), porque la moral de los árabes es distinta."²⁵ Y a nosotros nos queda claro que la moral de Blasco Ibáñez también es distinta a la de nuestra época, cuando ya no nos preguntamos si las mujeres deben leer o no ese clásico de la literatura universal. Vemos, entonces, que la supuesta moral también cambia con el avance de los tiempos y no sólo de cultura a cultura. **Supuesta moral**, porque este concepto suele entenderse también, o mejor, confundirse, con el de **moralina**. La moral tiene que ver con el interior del ser humano. La moralina con lo social.

²⁴ Carmen Bravo-Villasante, en *Ensayos de literatura infantil*, p. 77.

²⁵ Antoniorrobles, *op. cit.*, p. 76.

Un común denominador

Desde los primeros textos literarios, aquellos que no estuvieron pensados para niños, sino que se los fuimos heredando, hasta los actuales, podemos encontrar en toda la literatura infantil un común denominador: una suerte de mensaje positivo, que no implica necesariamente una enseñanza, ni una moraleja, ni una doctrina. Se trata más bien de lo que el niño intuye y aprovecha de su lectura, que de una intención preconcebida por parte del escritor. Cierto es, sin embargo, que muchos escritores de literatura infantil traspasan la delgada frontera que divide a la moral de la moralina, y es por eso que abundan los malos libros para niños.

A pesar de este riesgo, el mensaje positivo debe de ser la condición fundamental de un libro infantil. Sería muy triste que en este intento se llegase a que toda la literatura infantil tuviese una moralina, disfrazada de moraleja, al pie de la última página, justificándose a sí misma en el supuesto valor de haber tratado temas altamente pedagógicos; ¡pero cuánto más triste sería leerle a nuestros niños una historia en la que no se respirase algo provechoso, aun cuando fuese sobre un tema simplón, llano y corriente!

Podemos concluir que la edad, la moral-social y la educación de un niño son factores determinantes para que éste o aquel libro sea apropiado para él o ella. Así las cosas, conviene entonces pasar del punto de vista del niño, o mejor dicho, del que de él nos hemos hecho y de su condición sobre la tierra, al punto de vista del creador, del escritor.

Literatura didáctica

Los estudiosos de la literatura infantil y juvenil, los críticos y los escritores mismos, parecen no ponerse de acuerdo y buscan afanosamente, cada uno por su lado y a veces en congresos nacionales e internacionales, una preceptiva válida para la literatura infantil: una literatura que no descuide ni sus valores artísticos ni sus valores pedagógicos, aunque hay quienes niegan la necesidad del valor pedagógico (e incluso hablan de la necesidad de evitarlo) y se limitan a buscar el valor artístico. En lo que sí parecen estar de acuerdo desde el inicio, afortunadamente, es en evitar ese **negrito en el arroz** que sin lugar a dudas es la literatura forzosamente didáctica. Ya Antoniorrobles lo decía al referirse a *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, cuando se lamenta de que la obra no tenga una alegría más fresca, más infantil, ya que entonces su gran ternura la haría ser "una de las obras más educadoras sin afán educativo, como el aire del pinar es salud sin receta."²⁶ En este sentido, Soriano es claro y contundente al hablar de las obras didácticas porque

(...) la experiencia demuestra que el éxito de este tipo de obras, sólo puede ser excepcional. ¿Por qué? Porque la sinceridad del artista entra rápidamente en conflicto con el didactismo del género y sus esclavitudes (...) estos libros se convierten rápidamente en algo que nunca dejaron de ser: manuales.²⁷

¿Cómo lograr que el texto infantil sea, al mismo tiempo, agradable para los niños y de alto nivel artístico? Antoniorrobles, en una de sus ya citadas conferencias, sostiene que

para escribir literatura infantilista, hay que cortarse las puntas de la vanidad y las del gusto literario de la edad

²⁶ *Ibid*, p. 110.

²⁷ Soriano, *op. cit.*, p. 123.

de uno -distinto del de la infancia, naturalmente-, y hacer la obra un poco achicada y simple, o como si dijéramos agachada, para ponernos a su altura y alegrarles o inquietarles directamente con la narración.²⁸

Lo curioso de esta opinión, es que apenas unas páginas más adelante, un par de minutos en su conferencia, dice que algunas de las obras de Andersen, a quien venía criticando por no **agacharse** lo suficiente, "las hemos de conservar como oro en paño; porque no pocas tienen una gracia infantilista casi divina (...) Pero es doloroso que a veces parece preocupado en hacer la obra para lectorcitos... ¡y qué lejos queda!"²⁹, lo que puede ser una contradicción, pues habrá quienes en ese **agacharse** que él pide, sacrifiquen lo artístico por lo didáctico o lo pedagógico, pero habrá quienes no caigan en esta trampa. El asunto es saber cómo lograr ambas cosas: calidad y **sabor infantil**.

Elizagaray lo explica de una forma un tanto más poética:

(...) en lo que respecta al género infantil huelga la buena intención si está ausente la gracia o eso que los españoles llaman *ángel* (...) lo que resulta válido para cualquier tema o autor es evitar el lenguaje convencionalmente amanerado, los diminutivos innecesarios, la cursilería ñoña (...).³⁰

Concuerta con esta apreciación Miguel Delibes, haciéndonos ver que "el escritor para adultos que, circunstancialmente, se dirige a los niños, no tiene por qué poner voz de falsete, ni sacar *la voz de la abuelita* para contar un cuento."³¹

Otro crítico español, Nicolás González Ruiz, tampoco gusta de esta idea de la simplificación excesiva en la literatura infantil y

²⁸ Antoniorrobes, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁹ *Ibid*, p. 27.

³⁰ Elizagaray, *op. cit.*, pp. 24-25.

³¹ Miguel Delibes, citado por García Padrino, *op.cit.*, p. 92.

manifiesta que siempre le ha tenido gran desconfianza a dicho género porque “los mayores que pueden anñarse de manera efectiva y real son almas afortunadas... los mayores (...) somos en general malas personas; nos anñamos falsamente, y en vez de escribir libros para niños, hay muchos que escriben para tontos.”³²

Parece, entonces, que hay un acuerdo en no agacharse demasiado, en no perder la calidad literaria, en no falsear el lenguaje. Veremos más adelante, en el último capítulo de este trabajo, que *Alfanhuí* no solamente no cae en ninguno de estos errores, sino que los evita gracias al alto nivel poético de su narrativa. López Tamés cita a Michael Ende, probablemente uno de los autores más leídos hoy en día por niños y adultos de muchos países, cuando dice que “cree el autor que no hay temas infantiles y temas adultos, sino *una manera distinta de contar*.”³³

Juan Cervera no precisa con claridad donde está la frontera entre una obra infantil y una adulta o no infantil, pero sí anota que “el léxico y los recursos que se emplean en este tipo de obras -para niños- no pueden ser los mismos que se utilizan en la literatura para adultos”³⁴.

Literatura y pedagogía

Otra de las preocupaciones de quienes están involucrados en el mundo de la literatura infantil, se refiere a una cuestión meramente pedagógica y no literaria, pero que resulta importante no dejar de lado: los temas. Ya vimos la opinión de Ende y el concepto de moral de Blasco Ibáñez. Antoniorrobes, por su parte, al hablar de *Las mil y una noches*, propone una suerte de fiscalización del sensualismo que

³² Nicolás González Ruiz, en “Presentación” a *Literatura Infantil Española*, de Carolina Toral, p. 9.

³³ López Tamés, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Juan Cervera, “Problemas de la literatura escrita para niños”, en *Literatura infantil*, p. 71.

caracteriza dicho libro, pero no quitándolo del todo, sino simplificándolo (¡conste que no nos dice cómo hacerlo...!) para que “sobre una trama que quede limpia, alegre y cordial -los tres grandes puntales de la Literatura Infantil-, respetemos el exterior maravilloso de estos libros preciosistas.”³⁵ Y al tocar otro tema de difícil tratamiento, la muerte, refiriéndose a un cuento de Andersen en el que un pájaro revive luego del beso de la protagonista, el escritor español dice:

¡Eso sí que lo apruebo yo!: esas resurrecciones, para que los niños no sientan la pena de lo irremediable, que es lección que no tiene utilidad ninguna el aprender, puesto que el dolor de lo irreparable, en la desaparición de los seres, es cada vez nuevo.³⁶

Elizagaray, en cambio, no está totalmente de acuerdo con este punto de vista. Para ella, es importante no olvidar que

(...) a los niños no debemos sobreprotegerlos, ni encerrarlos en una vitrina, ni negarles que en el mundo existen la muerte y la tristeza, junto a la vida y la alegría, ni que el bien y el mal son los polos de la condición humana manifiestos en formas muy complejas y matizadas, que suelen prestarse demasiado frecuentemente al equívoco. Tenemos, por tanto, que enseñarles a afrontar las dificultades de la existencia humana cotidiana, pero sin traumas innecesarios.³⁷

Opinión semejante, por aquello de no jugar a la perfección y a no esconder las realidades, es la que encontramos en Fernández Retamar, quien le aplaude a Martí sus cuentos de *La edad de oro*, porque “entre los rasgos más encantadores de estos cuentos están el que sus pequeños protagonistas sean deliciosamente Imperfectos, y

³⁵ Antoniorrobes, *op. cit.*, p. 80.

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷ Elizagaray, *op. cit.*, pp. 169-170.

el que sus peripecias no están lastimadas por moralejas obvias.³⁸ Estas dos opiniones, como veremos más adelante al analizar *Alfanhuí*, parecen acomodarse a la perfección con su estructura y su personaje central.

Por todo lo anterior, podemos deducir con facilidad que, de la misma manera en que un niño gustará más o menos de un texto según su educación, su edad y sus costumbres, así la moral y las experiencias personales de críticos e historiadores de la literatura dictarán su opinión con respecto a lo que deben y a lo que no deben leer los niños: somos producto de nuestra educación, no cabe duda. Y nuestra educación, claro está, no se limita a la que recibimos en casa. Las experiencias individuales e intransferibles de cada ser humano lo educan, lo templan de una manera propia e irrepetible. Y aun dentro de casa, la educación que dos hermanos reciben es muy semejante, pero nunca idéntica.

Es por eso que la condición sociocultural es determinante en nuestros juicios y apreciaciones: Elizagaray, Martí y Fernández Retamar son cubanos y su experiencia histórica y cotidiana es muy distinta a la nuestra y a la de Antoniorrobes, a pesar de su condición de exiliado en México. Así como un niño árabe, hijo de un potentado petrolero leerá un libro infantil de manera muy distinta a como lo haría un hijo de campesinos paraguayos, así un exitoso y experimentado crítico finlandés hablará de la última novela infantil que cayó en sus manos, de manera muy distinta a como lo haría un joven marroquí con aspiraciones de novelista, metido a crítico por necesidades económicas.

En un libro que no se ocupa de la literatura infantil, sino del proceso de hechura de un cuento, el escritor argentino Mempo Giardinelli nos deja ver que para él no es tan sencillo dejar que los

³⁸ Roberto Fernández Retamar, "Introducción" a *La edad de oro*, de José Martí, p. 21.

niños enfrenten los dos polos de los que habla Elizagaray, (muerte y tristeza junto a la vida y la alegría), cuando al hacer una rápida historia del cuento como género independiente, nos habla de los “por supuesto crueles, perversos inventores del mal llamado *cuento infantil*, predecesores de la singular ideología de Walt Disney: los hermanos Jakob (...) y Wilhelm Grimm (...) y el danés Hans Christian Andersen (...).”³⁹ ¿Y cómo no estar de acuerdo con Giardinelli al hablar de los cuentos y personajes de Andersen?: su vendedora de cerillos, su patito feo, su desgraciado soldadito de plomo, pasan todos por momentos verdaderamente dolorosos. “Bien es cierto que en la obra de Andersen lo truculento es frecuente. Sus relatos suelen ser crueles y en su desenlace hay dureza y fatalismo (...) ofrece poca esperanza.”⁴⁰ Estamos de acuerdo, sí, y sin embargo son cuentos que nos fueron leídos y que hoy leemos a nuestros hijos. Son cuentos que nos gustaron o conmovieron de una u otra manera, al igual que lo hacen hoy con los niños del presente. ¿Por qué? Seguramente porque en medio de la crudeza y del fatalismo hay también ternura, ternura y dolor que despiertan un sentimiento amoroso en los niños: la piedad. Esta crudeza y fatalismo conducen, entonces, a reacciones deseables, a ese mensaje positivo del que hablábamos antes.

Antoniorrobles, una vez más, propone una suerte de conducta social que debe prevalecer en los cuentos infantiles. Al hablar de ese otro clásico infantil, *Corazón*, dice:

Y si el niño *Juanito*, de aquel ejemplario muy siglo XIX, viene todavía a dar una limosna a un niño pobre, darle un manotazo fuerte para que se le rueden las monedas debajo de los muebles, ¡por estúpido!... ¡En los cuentos nuevos, ya no hay limosnas, amiguito Juan. Dale la mitad de tu merienda, una pelota y una pared... y a jugar con él.⁴¹

³⁹ Mempo Giardinelli, en *Así se escribe un cuento*, p. 15.

⁴⁰ López Tamés, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹ Antoniorrobles, *op. cit.*, p. 67.

Esta bondad de carácter, se convierte en firmeza cuando toca el maltrato hacia los animales que leemos en ciertos cuentos y exclama: "¡Ah, no! Nosotros somos soldados, os he dicho, y es hora de guerra para imponer este criterio de la Literatura cordial, alegre, deportiva y limpia."⁴²

Por su parte, José Martí le habla a los niños de manera distinta que a las niñas. A ellos, comentando un cuento de un cazador, les dice que "el hombre ha de aprender a defenderse y a inventar, viviendo al aire libre, y viendo la muerte de cerca, como el cazador del elefante. La vida del tocador no es para hombres. Hay que ir de vez en cuando a vivir en lo natural, y a conocer la selva."⁴³ A ellas, las envuelve con su maravillosa voz poética para explicarles:

La Edad de Oro tiene su mago en la casa, que le cuenta que en las almas de las niñas sucede algo parecido a lo que ven los colibríes cuando andan curioseando por entre las flores. Les diremos cosas así, como para que las leyesen los colibríes, si supiesen leer.⁴⁴

El gran cubano propone temas y tratamientos distintos para los niños y las niñas, algo seguramente normal para su época... ¿y para la nuestra? Podemos afirmar que no, o al menos no de modo tan excluyente como en el siglo XIX.

El enfoque psicoanalítico

Dice Marc Soriano, que si bien el análisis psicoanalítico de las obras literarias, tanto las infantiles como las de adultos, está apenas en sus primeras etapas, y si bien la sociedad en general no ha comprendido "esta necesidad, (...) la crítica sin embargo no está dispensada de

⁴² *Ibid*, p. 59.

⁴³ José Martí, en *La edad de oro*, p. 244.

⁴⁴ *Ibid*, p. 31.

tomar en consideración la dimensión psicoanalítica de una obra, aún más fundamental, si esto es posible, cuando se trata de niños⁴⁵ y agrega a renglón seguido una precisión que nos hace comprender sus puntos de vista con mayor exactitud: "En lo que a mí concierne (...) trato sistemáticamente de usar referencias o criterios de orden psicoanalítico en todos los niveles de mis investigaciones. Y claro, me esfuerzo también por aplicarlos a las obras contemporáneas."⁴⁶ Y es que para el investigador francés, la diferencia entre un libro para niños y uno para adultos estriba en el "mensaje del artista (que) en este tipo de obra, debe llegarle a sus *destinatarios*, quienes no cuentan todavía con la madurez afectiva y los mecanismos intelectuales que caracterizan (al menos en teoría) al público adulto."⁴⁷

Algo muy similar nos dice Marisa Bartolussi:

Si en la literatura adulta el creador goza de independencia en relación con su receptor al que impone un código de lectura al que supone que se adaptará el lector, en la literatura infantil sucede lo contrario: el receptor constituye un elemento condicionante e impone al creador adaptación y modificaciones (...).⁴⁸

Ambas opiniones sustentan las diferencias entre literatura adulta e infantil basadas en suposiciones no del todo realistas. Cuando Soriano dice que el lector adulto tiene los mecanismos intelectuales para captar o descifrar "al menos en teoría", el mensaje del autor, cabe dudar que todos los adultos tengan ese mecanismo bien desarrollado: ¿o es que podemos negar que la obra de Lezama Lima y ciertas novelas de Fuentes o de Carpentier (por citar sólo tres

⁴⁵ Soriano, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁸ Citado por Cervera, *op. cit.*, p. 71.

de muchos nombres) escapan a la capacidad lectora de la mayoría de los adultos de habla hispana? Y si el escritor de literatura infantil está condicionado por su receptor, ¿no lo está también quien escribe para los adultos?, ¿aquél que pretende llegar a un público cada vez más numeroso, no procura que su prosa sea lo más sencilla posible? Entonces ¿por qué pedir, como lo hace Cervera⁴⁹, una teoría y una crítica propias de la literatura infantil, distintas a las de la literatura para adultos, más aun cuando hay una gran cantidad de libros que pueden ser y que son disfrutados por chicos y grandes?

Como hemos visto, los conceptos de moral, educación, medio sociocultural y otros criterios como el de la pedagogía y el psicoanalítico, siguen dominando los intentos de clasificación y definición de lo que es y debería de ser la literatura infantil. Tendríamos, pues, que analizar la preceptiva, esa suerte de receta de cocina que cada autor propone para escribir y analizar la literatura infantil.

El punto de vista de los especialistas

Cuando Marc Soriano habla de la principal dificultad que encuentran los ensayistas interesados en escribir *Historias de la Literatura Infantil*, hace una profunda reflexión al respecto:

Primero, la naturaleza de esta producción. ¿Cuáles son sus relaciones con el arte? Un niño, ya se sabe, puede conmoverse con una obra de mala calidad, cuando ésta satisface sus exigencias afectivas del momento y ser indiferente con un buen libro que sobrepasa sus posibilidades de comprensión. ¿Pero si es así, es razonable estudiar los libros para la juventud con una perspectiva estética? ¿No sería mejor remitirlo a la

⁴⁹ Cervera, *op. cit.*, p. 68.

pedagogía o a la sociología y evitar en este campo hablar de *literatura*?⁵⁰

Por otra parte, sostiene que la mayoría de los clásicos infantiles son “falsos clásicos”, esto es, obras “de calidad artística mediocre, pero que por tener otras virtudes (precisamente sus esquemas inconscientes) conmueven e influyen en forma perdurable al niño.”⁵¹

A juicio de Soriano, esto nos propone dos valores esenciales en la literatura infantil: lo afectivo y lo artístico, en ese orden. Y el término afectivo se acerca a lo que decíamos antes, cuando nos referíamos al contenido positivo presente en toda la literatura infantil. Ya se verá en el análisis de *Alfanhuí*, cómo dicha novela cumple ampliamente con ambos valores. Otro requisito importante que debe cumplir la literatura infantil, dice Soriano, es el tener “oasis de alegría, de relajamiento”⁵², tal como los tienen los mencionados clásicos infantiles, donde sin importar que tan dramáticos sean, incluyen siempre dichas pausas catárticas que le permiten al lector “sobreponerse a las crisis de su evolución.”⁵³ *Alfanhuí* establece, como veremos detalladamente más adelante, juegos de fantasía-realidad continuos, que responden a este esquema. Pero la característica más importante que debe tener un texto infantil, para el estudioso galo, es su vocación pedagógica. Sostiene Soriano que si la infancia es un período de aprendizaje, entonces todo lo que se dirija a ella debe tener esa vocación, “aún cuando se defina a sí misma como literatura de pura diversión, puesto que el mensaje que transmite entonces, es que no hay mensaje y que es más importante divertirse que llenar sus lagunas.”⁵⁴ Una vez más, nos encontramos

⁵⁰ Soriano, *op. cit.*, p. 178-179.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵² *Ibid.*, p. 125.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186.

con el contenido positivo, ingrediente difícil de precisar o encasillar, imposible de unificar, y que resulta peligroso para el escritor que se deja pescar por él antes de escribir su obra, pero siempre presente en la literatura infantil. Así las cosas, la conclusión de Soriano es contundente y muy precisa: "en resumen, cuando se trata de libros para niños, es prácticamente imposible el limitarse al texto. Hay que llegar pronto a su contexto."⁵⁵

Antoniorrobles nos ofrece una receta ligeramente distinta, cuando asegura que:

El cuento infantil ha de ser -el cuento que ofrece sensibilidad sin dejar de ser infantil- una serie de estampitas escritas, limpias, alegres y cordiales -eso siempre-, con cierta acción y movimiento: niños que corren, conejos que brincan, flores que viajan, balones que vuelan, hipopótamos que montan en bicicleta... Y en cada una de estas estampas, que se suceden con un hilo de relación que las enhebra, un detalle de amor a la Literatura: una imagen literaria, una descripción breve y fina que haga fijar la atención del niño no sólo en la gran nube de polvo que levanta el gran ejército al descender por la gran montaña, sino también en el detallito de la sandalia de cualquier soldado, que se ata en el pie cruzando en X las correas.⁵⁶

Esta cita nos ilustra muy bien la concepción de Antoniorrobles acerca de cómo debe de ser la literatura infantil. Queda claro que, para él, la **agachada** de la que ya hablamos antes, es una suerte de ternura, de selección de tema y tratamiento, nada más. **Agacharse** no tiene porqué ser un verbo peyorativo. Significa, simplemente, ponerse a otra altura, sin perder la propia.

López Tamés parece no complicarse demasiado cuando se trata de definir la literatura infantil, y aunque acepta que hay algunos

⁵⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁶ Antoniorrobles, *op. cit.*, p. 132.

libros que sí son específicamente infantiles, nos recuerda que muchas de las lecturas de los niños nunca fueron pensadas para ellos, sino que han pasado a sus manos, "libres de tantas lecturas e implicaciones políticas, morales y religiosas. De la obra abierta que es el arte, cada necesitado recoge lo que le apremia."⁵⁷

Para Elizagaray, la receta es tan simple como "usar el diálogo y la acción lo más posible, y describir en forma breve y gráfica cuando ello sea necesario"⁵⁸, sin olvidar que "hay una ley dominante en el niño: la ley del juego. Todo el que pretenda escribir para los niños tiene que ocuparse seriamente del plano lúdico, si es que quiere captar y entender su psicología."⁵⁹ Ya veremos en el cuarto capítulo de este trabajo, cómo la estructura de *Alfanhuí* le permite al lector infantil jugar con las historias que tiene entre las manos.

Por su parte, González Ruiz y Heinrich Böll comparten una visión de la literatura infantil que, si bien no precisan en términos de preceptiva, sí dejan ver claramente en qué consiste. El español, cuando habla del nacimiento de la Paidología y paralelamente, de la literatura deliberadamente infantil, anota que

(...) para ésta, no propongo más que una prueba doble; será literatura para niños, la que estando escrita para mayores tenga las características que antes dijimos (sencillez, sin excesivo afán de aleccionar), y por otra parte, la que estando escrita para niños, le guste a los mayores.⁶⁰

Böll es definitivo: "Probablemente nuestros niños ya hará tiempo que habrán dejado de serlo, cuando yo, si Dios quiere, haya

⁵⁷ López Tamés, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸ Elizagaray, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ González Ruiz, *op. cit.*, p. 10.

llegado a ser suficientemente sabio como autor para escribir un libro infantil: un libro adecuado tanto para adultos como para niños.”⁶¹

Pero no todos los especialistas parecen estar de acuerdo con esta suerte de simbiosis o de comunión ideal entre lectores adultos e infantiles. Para Juan Cervera, el escritor que pretenda llegar a los niños, “debe tener presente que se dirige a un lector con características especiales”⁶² que lo obligan a la observación de la realidad que interesa al niño, a la interpretación psicopedagógica de sus actos y a la elección del lenguaje adecuado (aunque no especifica cuál es ni cómo identificarlo); esto es, que debe de escribir sus cuentos pensando en sus posibles lectores, aún bajo el riesgo de que sus escritos pierdan su “naturaleza literaria.”⁶³

Pero Cervera no se limita a dar su opinión, sino que ofrece dos fuertes opiniones contrarias a la suya, y las califica a ambas de **radicales**. Una de estas opiniones es la de Benedetto Croce, expresada en fecha tan lejana como 1905, pero que sigue teniendo vigencia, por más que los libros infantiles actuales hayan sido impensables a principios del siglo XX. En opinión del crítico italiano,

(...) el arte para niños no será jamás verdadero arte (porque) basta la simple referencia al público infantil como dato fijo que hay que tener rigurosamente en cuenta, para turbar el trabajo artístico e introducir allí algo que es superfluo o defectible y que no corresponde a la libertad y a la necesidad interna de la visión.⁶⁴

Es muy importante señalar que la visión de Croce es aplicable a

⁶¹ Heinrich Böll, cita usada por Bravo-Villasante como epígrafe a su obra, p. 7.

⁶² Cervera, *op. cit.*, p. 71.

⁶³ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁴ Benedetto Croce, citado por Petrini y éste, a su vez, por Cervera, *op. cit.*, p. 77-78.

cualquier género literario y, en todo caso, a cualquier arte: desde el momento en que el creador piensa en su receptor o receptores, y condiciona su obra a ellos, la calidad del producto seguramente se verá mermada, sin importar si esos destinatarios son niños, jóvenes o adultos. La otra opinión contraria a la suya que cita Cervera, y que califica de postura radical, es la del autor de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

La opinión de Rafael Sánchez Ferlosio

En el prólogo a *Las aventuras de Pinocho*, Sánchez Ferlosio se ocupa de dos pesares que afectan la calidad de la novela prologada. La primera de ellas se refiere a los lenguajes adaptados y el segundo a la intención:

¡Qué hermoso libro habría sido éste (suponiendo que fuese lícito hablar así, que no lo es) si el autor hubiese osado dejar a solas su Imaginación, limpia de otra intención que no fuese la propia de narrar, que es evocar y transmitir lo acontecido, y se hubiese atrevido a escribirlo no para los niños, sino exclusivamente para sí, lo que equivale a decir para quienquiera!⁶⁵

En esta opinión vemos no sólo el punto de vista de Sánchez Ferlosio, sino que también comprobamos que fue así como escribió *Alfanhuí*, dejando en total libertad a su imaginación, sin pensar en nada más que en su propio niño de ojos amarillos. Escribió para sí mismo, para quienquiera, para todos nosotros. Rafael Sánchez Ferlosio se sacude cualquier otra consideración que ponga en duda su exigencia de libertad creadora, cuando al referirse a la literatura moral, a la posible exigencia de una cierta moralidad que debiese imperar en la literatura infantil, dice que le importa poco si estos

⁶⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, *Prólogo a Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, p. 9.

temas ponen en duda la existencia misma “de una literatura para niños como un tipo específico y bien diferenciado. Si no puede existir, pues que no exista; no hay sino que regocijarse de que no exista algo cuya existencia sólo es posible en la degradación.”⁶⁶

Sin embargo hay muchos ejemplos que demuestran que la literatura infantil sí puede existir, y de hecho, existe, sin ningún tipo de degradación, y el ejemplo más claro, más completo, es el que motiva este trabajo: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, una novela infantil de altísimo nivel literario.

Tras las opiniones de los especialistas y luego de ver el punto de vista de Sánchez Ferlosio, habrá que concluir que *la literatura infantil es aquella que sin sufrir ningún tipo de degradación, satisface a cualquier lector, niño o adulto, y que lleva en sí una vocación pedagógica*, como apuntaba Soriano, *que puede desembocar en un contenido positivo, en una propuesta lúdica*, como señala Elizagaray, más allá de moralejas y moralinas. Si el lenguaje, el uso de diminutivos y otros detalles del ensamblaje literario corresponden a las características señaladas por Dunlap Carter, y a su vez ayudan a que la lectura del texto sea más gratificante, más sencilla (que no más simple) para el niño lector, no significa necesariamente que el escritor haya condicionado su obra a unos posibles lectores. Podría ser simplemente que el autor escribió la obra desde su propia visión, con su creatividad e inteligencia libres de parámetros externos, y que, luego, resultó una obra que los niños aceptaron de buena gana. Una obra de alto nivel artístico que niños y adultos pueden disfrutar por igual, como es el caso de *Alfanhuí*, el resultado final de la fantasía creadora de Sánchez Ferlosio y que está llena de pequeños detalles sumamente atractivos, como se demostrará más adelante, para los niños lectores.

⁶⁶ *Ibid*, p. 11.

Podemos, pues, concluir este primer capítulo, con la opinión de la experimentada Carmen Bravo-Villasante:

¿Para qué ponerse a discutir acerca de la existencia de la literatura infantil? ¿Para qué divagar sobre la vigencia del género? Se ha discutido tanto sobre el tema, que el asunto pertenece ya a las cuestiones bizantinas, como la polémica de los cuentos de hadas y el realismo, o las relaciones entre la pedagogía y la obra de arte.⁶⁷

Dejémonos pues de cuestiones bizantinas, y ocupémonos de asuntos más cotidianos.

⁶⁷ Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 239.

II. *Alfanhuí* frente a la crítica.

Al revisar lo que la crítica y la historia de la literatura han dicho acerca de Sánchez Ferlosio y de su obra, resalta la importancia, y ¿por qué no decirlo?, hasta la preferencia, que se le ha dado siempre a *El Jarama*, la segunda novela del autor, sobre *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, su *opera prima*. Las razones de esta preferencia no corresponden del todo a este trabajo, aunque podrían deberse a que, como dice Miguel de Unamuno¹, la imaginación del español no se ha desarrollado mucho, siendo más fanático que supersticioso; lo que, de ser cierto, haría comprensible que un libro poseedor de una riqueza tan imaginativa como *Alfanhuí*, resulte francamente incomprensible, o por lo menos raro, para la mentalidad española de la época.

¿Cómo entender, si no, opiniones como la de Sanz Villanueva², quien ubica a Sánchez Ferlosio junto con Aldecoa, Fernández Santos, Carmen Martín Gaité y otros escritores, como representantes de la tendencia neorrealista de los años cincuenta, siendo que al momento de escribir su opinión, solamente se conocían las dos obras de Sánchez Ferlosio antes mencionadas?; ¿cómo entender el juicio simplista de José Domingo, quien dice que la obra de Sánchez Ferlosio “no deja de ser testimonial, como lo es en sí toda la novela realista”³, lo que implica no considerar a *Alfanhuí* en lo más mínimo?; ¿cómo no sorprenderse del dizque error de imprenta en el muy particular libro de Torrente Ballester, quien sólo se refiere a la obra que nos ocupa como punto de referencia previo a *El Jarama* y la

¹ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*.

² Santos Sanz Villanueva, en *Historia y crítica de la literatura española*, de José Rico, p. 334.

³ José Domingo, en *La novela española del siglo XX*, tomo 2, p. 93.

llama "Aventuras (*sic*) y andanzas de Alfanhuí"⁴? Juan Luis Alborg, ese admirable crítico e historiador que no deja fuera de su alcance ninguna obra, señala que *Alfanhuí* pasó inadvertido para la mayoría, tanto críticos como lectores, y al hablar de ambas novelas, *Alfanhuí* y *El Jarama*, dice que "Sánchez Ferlosio (...) ha colocado cada uno de sus dos libros en un polo de la esfera: rabiosa invención y fotográfica objetividad (...) "⁵ lo que ha juicio del crítico español revela "facetas enteramente irreductibles"⁶. Seguramente por eso muchos de los críticos e historiadores no se ocuparon más que de uno de esos polos; por eso, seguramente, la novela pasó inadvertida en su momento: por alejarse del polo del realismo fanático del que hablaba Unamuno, y situarse en el polo de la imaginación desbordada, en el polo mágico de la libre fantasía.

Por otra parte, esta aparente incompreensión o desatención de la que *Alfanhuí* ha sido objeto por una buena parte de la crítica, puede deberse también a que no la han sabido ver como lo que aquí proponemos: una novela dirigida a los niños, lectores siempre mucho menos prejuiciados que nosotros, lectores ajenos, como dice Alborg, "a la cábala, acerca de esos sistemas que hoy se usan para radiografiar y atomizar técnicamente una novela, que ellos habían leído sin hallarle ninguna particular dificultad."⁷ Para explorar esta posibilidad, conviene asomarnos un poco al panorama de la literatura infantil en el momento en que Rafael Sánchez Ferlosio publica su novela.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, p. 528.

⁵ Juan Luis Alborg, en *Hora actual de la novela española*, p. 50-51.

⁶ *Ibid*, p. 321.

⁷ Alborg, *Sobre crítica y críticos*, p. 11. Alborg no se refiere al lector infantil, sino al lector común y corriente, no especializado en el estudio de las letras, enfrentado al crítico literario. Me atrevo a traspolar la cita porque el enfrentamiento entre el niño lector y el lector adulto tiene características muy similares.

Breve panorama de la literatura infantil en España entre 1900 y 1951.

Para analizar el panorama de la literatura infantil en España, hacia la primera mitad del siglo XX, debemos recordar brevemente la inquietud ya citada de Soriano: el niño como ser independiente del adulto, ¿existe desde siempre, o es un reciente invento de la burguesía? Una gran mayoría de autores concuerda en señalar que no es sino hasta fechas muy recientes cuando el niño es tomado en cuenta. Dice Bravo-Villasante que "hasta el siglo XVIII puede decirse que el niño no pasa a ser protagonista ni atrae la atención de los escritores"⁸; Denise Escarpit, por su parte, señala que

(...) durante mucho tiempo la infancia no tuvo una especificidad. Aproximadamente hasta el siglo XVIII, el niño era un *adulto en miniatura*. Basta con referirse a los grabados de la época para ver que incluso su vestido es una réplica del de los adultos. También se esperaba que su conducta y su comprensión fueran las mismas del adulto (...) Habrá que esperar el *Emile* (1672) de Rousseau para encontrar principios educativos que tengan en cuenta la naturaleza particular del niño.⁹

Y esto es apenas cierto en países tradicionalmente más avanzados como Francia e Inglaterra, donde aparece el primer periódico para niños, editado entre 1751 y 1752: *The Lilliputian Magazine*¹⁰, gracias a un librero y boticario que es todo un personaje de novela infantil: John Newberry, quien apenas un año antes (1750), fundó "la primera librería y editora infantil de que tengamos noticias (...) la *Juvenile Library*."¹¹ El panorama en España, por esas fechas, se

⁸ Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 45.

⁹ Denise Escarpit, *La literatura infantil y juvenil en Europa. Panorama histórico*, pp. 9-10.

¹⁰ Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ Elizagaray, *op. cit.*, pp. 65-66.

limitaba a los *aleluyas*, que eran hojas volantes en las que “la imagen se volvió lo más importante”¹² Es hasta el último cuarto del siglo XIX, cuando “el desarrollo de la librería relega a un segundo plano las hojas sueltas (y) el relato en imágenes ingresa al circuito de las revistas para niños.”¹³ Merece mención aparte la obra de Cecilia Böhl de Faber, autora de mediados del siglo XIX, mejor conocida como Fernán Caballero, quien escribió diversos cuentos para niños, agrupados bajo el título *El pájaro de la verdad y otros cuentos*¹⁴. Se trata de historias sencillísimas, con buen nivel literario y gran ternura, muchas de ellas auténticas fábulas, en el sentido clásico del término. Sin embargo, hoy en día las fábulas son, a decir de Montero Padilla “un género literario carente de vitalidad, es decir, ha pasado a formar parte de los géneros ya no existentes sino tan sólo históricos (...)”¹⁵, opinión que va de acuerdo con la de Unamuno: “¿A los niños fábulas? / Eso son inventos / de la ilustración / de maestros rúbulas; / dadles antes cuentos, / sueños de ilusión.”¹⁶

Jaime García-Padrino nos habla de Manuel Ossorio y Bernard, “uno de los primeros creadores, si no el primero, en autodeclararse cuando corría el año 1894 como escritor infantil”¹⁷ quien nos deja ver su concepción de la literatura infantil en estos versos que escribe para su obra:

Si con mis versos consigo
que los niños malos cambien,
y que el holgazán estudie,
el embustero no mienta,
honren todos a sus padres,
y no fumen y no asistan
a las pedreas salvajes,
ni sean voluntariosos,

¹² Escarpit, *op. cit.*, p. 140.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ La única edición que conozco es la de Labor, Valencia, 1970.

¹⁵ José Montero Padilla, “Los clásicos y el niño”, en *Literatura infantil*, p. 110.

¹⁶ Unamuno, *Cancionero. Diario poético*, p. 236.

¹⁷ García Padrino, *op. cit.*, p. 89.

ni rebeldes, ni intratables;
si logro que el niño bueno
persevere en sus bondades,
y llegue a ser el encanto
de todos cuantos le traten,
mi ambición veré cumplida,
satisfechos mis afanes,
e, impulsado por el éxito,
seguiré haciendo romances.¹⁸

Esta es una visión sumamente ilustrativa del concepto que en el siglo XVIII se tenía del niño y de lo que debería de ser la literatura infantil. Y este criterio predominó durante muchos años, a pesar de que, como nos recuerda Soriano, "Juan Jacobo Rousseau en su *Emile* afirma como principio que un libro jamás debe anticipar cuál será la experiencia real de un niño."¹⁹

Unos años más adelante, en 1907, Julia de Asensi, otra escritora española de textos infantiles, anuncia en el prólogo de su obra *Las estaciones*, que su afán es "(...) recrear a los niños sabiamente con pintorescos relatos que tanto agradan a su soñadora fantasía infantil, y a la vez inculcarles sanas y provechosas enseñanzas."²⁰

Tendrían que transcurrir veintitrés años más para que encontrásemos un autor cuya búsqueda ha variado, cuyas intenciones ya son más de índole artístico-literaria, y mucho menos moralizantes. Se trata del ya mencionado Antoniorrobes, quien en el prólogo de sus *26 cuentos infantiles en orden alfabético*, publicado por primera vez en 1930, señaló:

En los cuentos literarios, a cada momento debe procurarse una estampa -literaria- que tenga interés por

¹⁸ En *Gente menuda (Romances infantiles)*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1891, pp. 5-6, citado por García Padrino, *op. cit.*, p. 89-90.

¹⁹ Soriano, *op. cit.*, p. 179.

²⁰ En *Las estaciones. Cuentos para niños y niñas*, Barcelona, Antonio J. Bastinos, 1907, p.71, citado por García Padrino, *op. cit.*, p. 90.

sí misma; que detenga ante su propia inquietud, cómo varía de una viñeta a otra las líneas el historietista por dibujos. Si antes pudo haber cuentos premiosos, con sólo un asunto lánguido y repetido, era porque la vida de los menores era así y se le desatendía aún en sus cuentos; pero hoy el *cine* nos lo hace mover, nos los hace ir ligeros, de asunto y desarrollo. Y no los hace correr para terminar pronto, conste, sino para ir deprisa, aunque sea largo, largo, largo. ¡Cosas!, ¡cosas!, ¡sucesión de cosas!, ¡sucesión de miradas!... (Que no siempre quiere decir: *sucesión de sucesos*).²¹

Esta idea de Antoniorrobes es compartida por Soriano. En su obra, ya citada, el autor francés anota que la evolución del libro infantil puede deberse, sí, al cambio mismo que los niños experimentan a través de la historia, pero también, en buena medida, a cómo cambia el contexto todo en el que el niño se desarrolla; sin embargo, es importante hacer notar que siempre habrá y ha habido elementos propios de la infancia que, afortunadamente, se mantienen sin cambios. Aun cuando pensemos y muchas veces constatemos que los tiempos de la infancia tienden a disminuir, estos es, que nuestros niños dejan de serlo a menor edad que nosotros y que nuestros padres, cierto es que existirá siempre no un "niño eterno", sino "un cierto número de estructuras de larga duración", como las llama Soriano²², por lo que los libros destinados a ellos compartirán siempre rasgos comunes.

Hay que mencionar también el excelente trabajo de recopilación que efectuaron Aurelio M. Espinosa, padre e hijo, quienes publicaron en 1946, bajo el sello de Espasa-Calpe, sus *Cuentos populares de España* y *Cuentos populares de Castilla*, respectivamente, y que ilustran la fuerza de la tradición oral que, sin duda, hoy en día sobrevive en muchos pueblos españoles.

²¹ Este prólogo solamente apareció en la 1 ed., Madrid, CIAP, 1930 (pp. 9-10) y luego se suprimió en la edición de 1977. Desconozco las razones que motivaron esta supresión.

²² Soriano, op. cit., p. 191.

Por otra parte, ya durante la primera mitad del siglo XX, los encargados de la educación en España se empeñaron en que todos los escolares se acercasen a uno de los libros más leídos en el mundo (aunque hay quienes dicen que es uno de los más vendidos, aunque no necesariamente leídos): *Don Quijote de la Mancha*. Elizagaray hace un detallado análisis de la literatura infantil en el mundo, señalando su nacimiento en el siglo XVII, con Charles Perrault, y solamente se ocupa de España cuando habla de la literatura no escrita para niños, pero adaptada para jóvenes. Según las anotaciones de la estudiosa cubana, esa primera adaptación, claro, fue la obra de Cervantes, que a veces en su texto original y otras veces con las consabidas modificaciones, se convirtió en una obligación a toda prueba, en una lectura tan importante para unos y tan pesada para otros, que autores tan relevantes como José Ortega y Gasset se ocuparon de ella²³, poniendo en tela de juicio el que *El Quijote* sea una lectura para niños. Séalo o no, lo cierto es que la obra tuvo, en su propio tiempo, el éxito bastante como para que Cervantes hablase de su novela y del éxito que parecía tener entre los diferentes lectores: "Los niños la manosean; los mozos, la leen; los hombres la entienden, y los viejos la celebran"²⁴, hecho que reafirma el planteamiento inicial de este trabajo, al considerar que la literatura que es buena en sí misma, sirve tanto para los niños como para los adultos. Porque no cabe la menor duda de que el producto final de esos primeros manoseos, de ese contacto inicial espontáneo y libre, llevará al niño lector, con el paso del tiempo, al conocimiento pleno de la obra, al disfrute de su contenido todo,

Un fenómeno muy similar vivimos en México en la década de los sesenta, cuando varias escuelas particulares, seguramente copiando modelos españoles, pusieron como lectura obligatoria a

²³ Se trata del ensayo *El Quijote en la escuela*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 273-274.

²⁴ Citado por Montero, *op. cit.*, p. 106.

Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez: muchos de nosotros, los que entonces éramos alumnos de primaria, gozamos la experiencia. Otros, seguramente, no. ¿De qué dependía el disfrutar la lectura de *Platero y yo*? Indudablemente, de la formación previa y del acercamiento que cada uno de nosotros había tenido hacia los libros. Los que entonces lo leímos y disfrutamos, hoy leemos otras obras clásicas y modernas. Los que no la disfrutaron, ¿seguirán sin leer?

Si pensamos nuevamente en el concepto de niño eterno y niño histórico que maneja Soriano, entonces debemos tratar de entender cómo leían (que es lo mismo que decir: cómo entendían la vida), los niños, adolescentes y adultos, en la España de 1951. Treinta y siete años antes de la publicación de *Alfanhuí*, la Primera Guerra Mundial estalla en Europa, y si bien su influencia en España no es tan terrible como lo fue años más tarde la de la Segunda Guerra, los cambios de orden pedagógico, educativo y social sí llegan a la península ibérica. Como señala Escarpit, después de la primera conflagración

(...) hubo en Europa una corriente pedagógica internacional que trató de definir nuevos métodos que favorecieran la espontaneidad creadora del niño. Fue la época de Célestin Freinet y de O. Decroly en Francia, de John Dewey en los Estados Unidos, de A.S. Makarenko en la URSS, de P. Bakulé y Havranek en Checoslovaquia, de María Montessori en Italia y de Piaget en Suiza.²⁵

Desgraciadamente, como todos sabemos, las nuevas corrientes pedagógicas, encabezadas por autoridades indiscutibles en la materia, no alcanzan a frenar la locura previa y la lucha por el poder: quince años antes de la aparición de *Alfanhuí*, España sufre la terrible Guerra Civil que divide y lastima hondamente al país entero. Inmediatamente después, los seis años de la Segunda Guerra Mundial cambian todas las estructuras habidas hasta el momento:

²⁵ Escarpit, *op. cit.*, p. 148.

son años de desesperanza, en los que lo establecido se resquebraja: las estructuras que no pudieron detener aquella barbarie, o que inclusive habían sido cómplices de la misma, se desmoronan. Una de las estructuras que sufre cambios importantes es la de la educación: "(...) los educadores reivindican con insistencia el libro para niños tras la Segunda Guerra Mundial, en un momento en que el mito de la escuela como único medio de acceso al saber y al aprendizaje de la vida comienza a socavarse."²⁶

Alfanhuí se publica por vez primera apenas seis años después de terminada la Segunda Guerra, aparentemente en edición de autor²⁷, con una escasa distribución y un panorama general que sin lugar a dudas no era el más propicio para la literatura. Muchísimo menos, entonces, para una literatura tan fantástica, cuando la denuncia, más o menos velada, imperaba en el ánimo de los intelectuales.

Alfanhuí se lee poco, en un ambiente en el que las urgencias diarias dejaban poco tiempo libre para la imaginación poética, por buena que ésta fuese. Y por más que *Alfanhuí*, el personaje, vive en la novela un proceso de madurez que lo lleva de niño a adolescente-hombre, como veremos más adelante, en el que dicho de manera popular, se lleva sus buenos trancazos, éstos no tienen la fuerza devastadora que el proceso de las dos guerras ha dejado impresa en la mentalidad española. Los adultos que se daban el tiempo, entonces, para leerles a sus hijos, sobrinos o alumnos algún cuento, escogían las historias populares, sencillas, directas y facilitas de contar, ésas que fueron recopiladas por los Espinosa. Es una época en la que el niño todavía no tiene muchas opciones: o acepta las

²⁶ Cervera, *op. cit.*, pp. 74-75.

²⁷ Es Juan Benet Goitia quien, en el prólogo a *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Salvat, 1982, nos dice que "Ferlosio publicó el libro (...), creo que a sus expensas, y lo repartió entre sus amigos, que le dieron una opinión favorable..." p. 12 José Martínez Cacheros, en su obra *La novela española entre 1936 y 1980 (Historia de*

historias sencillas y populares o recurre a los cuentos folklóricos “para defenderse de los adultos y de su secular e incesante afán de enseñarles cosas prácticas y de moralizarlos continuamente, no dejándoles tiempo libre para soñar a su gusto.”²⁸ Se destaca la última parte de la cita con negritas, porque está claro que en 1951, los adultos españoles **tampoco** tenían tiempo libre para soñar a su gusto: la realidad aún apremiaba.

En su muy importante (e inconseguible, al menos en México), *Historia de la literatura infantil española*²⁹, Bravo-Villasante ofrece una relación de textos infantiles españoles³⁰, de los cuales seleccionamos algunos cuantos para dar una idea de qué se leía entonces en España:

- 1902- Jacinto Benavente. *El príncipe que todo lo aprendió en los libros.*
- 1906- *Gente Menuda.*
- 1916- Juan Ramón Jiménez. *Platero y yo.*
- 1917- Salvador Bartolozzi. *Pinocho.*
- 1928- Elena Fortún escribe en *Gente Menuda* y crea el personaje de *Celia.*
- 1929- Ángel González Palencia. *Cuentos orientales.* Ángel Cruz Rueda. *Gestas heroicas castellanas.*
- 1939- Antoniorrobes. *Aleluyas de rompetacones.*
- 1944- Borita Casas. *Antoñita la Fantástica.*
- 1948- Elena Fortún. *Teatro para niños.*
- 1950- María Luisa Gfaell. *La princesita que tenía los dedos mágicos.*
- 1952- José María Sánchez Silva. *Marcelino Pan y Vino.*

una aventura), confirma esto y nos dice que “se imprimió en Madrid, costeada por el autor y el precio del ejemplar era 25 pesetas.” p. 165.

²⁸ Elizagaray, *op. cit.*, p. 50.

²⁹ El Colegio de México la tiene registrada con la clave 028.5/B826h, pero en poco más de un año de pedir el volumen con regularidad, nunca estuvo disponible, por lo que los bibliotecarios y el que esto escribe lo supusimos extraviado. En ninguna otra biblioteca encontré registro alguno, a pesar de que, como nos dice la autora en sus ensayos ya citados, la Enciclopedia Británica cita su obra como “un hito en la historia de la literatura infantil”, p. 14

³⁰ Reproduce parte de la lista en su ensayo “La historia del libro infantil en España y la literatura comparada”, en *op. cit.*, pp. 51-58.

Es importante destacar que la autora no incluye *Industrias y andanzas de Alfanhuí* en ninguna de las dos ediciones que hace de su obra, 1959 y 1989.

Así, podemos concluir, junto con Bravo-Villasante, que en la literatura infantil española

(...) habría en sus orígenes una fuerte corriente pedagógica y moralizadora, una existencia subterránea o simplemente oral de literatura folklórica infantil, un rico fabulario culto y popular, una corriente religiosa, una serie de leyendas y mitos fantásticos y una literatura realista cotidiana conforme nos acercamos a la época moderna.³¹

De acuerdo con esta visión, *Alfanhuí* no califica como obra infantil, ya que su fantasía no pertenece a mitos ni a leyendas (salvo el cuento del gallo que se transformó en veleta, con el que inician las *Industrias*, cuento popular español que aparece, curiosamente, en la novela más aplaudida de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), *La gaviota*)³² y, por supuesto, lo que tiene de realismo cotidiano, como veremos más adelante, es precedido siempre por la fantasía.

Tras conocer cuál era el panorama literario infantil en la España de la primera mitad del siglo XX, corresponde ahora asomarnos a las diversas opiniones que los críticos y estudiosos de la literatura han expresado con respecto a *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

Los especialistas tienen la palabra

Aunque desde luego no es la opinión más favorecedora que se haya vertido acerca de la novela que nos ocupa, destaca la que escribió Juan Benet Goitia, y lo hace no por su prosa ni por su agudeza o

³¹ Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 57.

³² Esta historia del gallo aparece en las pp. 38-41 de la edición de Porrúa, 1995 y es contado por el personaje de Anís. Y si bien es cierto que hay diferencias entre esta versión y la de *Alfanhuí*, la esencia es la misma: es el mismo cuento popular.

miopía crítica (que cada quien la juzgará), sino porque aparece precisamente en el prólogo de la primera edición de *Alfanhuí*, publicado por Salvat en 1982.

Benet Goitia inicia diciendo que *Alfanhuí* no es más que “un relato autobiográfico (...) una reminiscencia”³³, lo que me parece poco probable, ya que implicaría una vida muy *sui generis* del autor, además de que poco nos importaría si hay o no fragmentos de su biografía, o reminiscencias más o menos directas en la obra. Poco convincente resulta esta opinión si se piensa que para Allen, es una novela con “una fantasía absolutamente libre, en la que nada resulta imposible”³⁴; parece muy difícil aceptar un juicio tan simplista, tan subjetivo, cuando, como nos señala Alborg, “lo que en el libro de Ferlosio nos admira es el don de invención, la capacidad para crear un mundo nuevo donde las cosas y las formas son inéditas, distintas la luz y el ritmo de los seres e insospechados sus caminos para transformarse y actuar.”³⁵ Pero ahí no termina el prólogo, ni sus desaciertos. Poco más adelante señala que la obra es pródiga en diminutivos (esos diminutivos tan del gusto del lector infantil, como veremos en el cuarto capítulo de este trabajo), pero no abunda sobre ellos, ni parece siquiera preocuparse por averiguar la razón de su presencia en el texto. Dice Benet Goitia que la primera parte tiene “una inventiva muy del gusto oriental, (y luego) de la fábula oriental, la narración pasa, de la mano de don Zana, a la *commedia dell'arte*, con fondo de barrio chino madrileño.”³⁶ Para cerrar su prólogo, el autor quiere aplaudir la obra que no ha sabido apreciar en los párrafos previos y dice que no tiene

(...) el menor escrúpulo en afirmar que mi gusto se
empareja mucho mejor con *Alfanhuí* que con *El Jarama*

³³ Benet Goitia, *op. cit.*, p. 11.

³⁴ Nancy Allen, “Alfanhuí y su cartilla intacta”, en *Revista Hispánica Moderna*, p. 126.

³⁵ Alborg, *Hora actual de la novela española*, pp. 326-327.

³⁶ Benet Goitia, *op. cit.*, p. 13.

(...) que la imperfección del primero me parece mucho más sugestiva que la perfección del segundo; que - dejando de lado muchas *chinoiseries* y páginas de relleno poético...³⁷

¿Para qué seguir? Y lo peor del caso es que no señala cuáles son esas "imperfecciones", aunque queda claro que la poesía y la magia de *Alfanhuí* le resultan paja, relleno prescindible. No es de extrañar que el libro, como señaló Alborg, haya pasado inadvertido, cuando quien lo prologa le hace tamaño favor.

Hay otras lecturas de *Alfanhuí* que son francamente desacertadas: Sáinz de Robles, por ejemplo, anota que las dos novelas de Sánchez Ferlosio (*El Jarama* y *Alfanhuí*) "carecen de hilo conductor; son disquisiciones, episodios, descripciones, imágenes."³⁸ Resulta inconcebible encontrarse una nota así de un crítico tan renombrado. Parece una precipitada opinión, expresada tras haber hojeado la novela, no más. José Domingo tampoco da en el clavo cuando se refiere a una "tendencia moralizadora"³⁹ en Sánchez Ferlosio, Fernández Santos e Ignacio Aldecoa, "tendencia a objetivar sus narraciones..."⁴⁰ ¿Se olvidó de *Alfanhuí* o simplemente la ignoró? Cualquiera que sea la respuesta, resulta injusta para la obra que nos ocupa y nos demuestra, una vez más, el poco interés, el poco tiempo que algunos críticos le han dedicado a *Alfanhuí*.

Afortunadamente, sólo estos tres críticos tuvieron la mira tan estrecha. Otras opiniones, mucho más acertadas, objetivas y calificadas, nos hacen ver los alcances de la novela que nos ocupa.

Alfanhuí y la picaresca española

Otros autores se inclinan por encontrarle raíces en la tradición

³⁷ Benet Goitia, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ Fernando Sáinz de Robles, *La novela española en el siglo XX*, p. 257.

³⁹ Domingo, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*

española y, más concretamente, en la picaresca. Allen señala que, a pesar de la libre fantasía que encontramos a lo largo de toda la novela,

Alfanhuí no está, ni podría estar, fuera de la tradición española. Acusa un rasgo esencial de esa tradición: lo picaresco. Es picaresca la forma del libro: un relato en orden sucesivo, distribuido en capítulos que se titulan por este estilo: *Donde se cuenta cómo aquel niño escapó de su cuarto y la aventura que tuvo.*⁴¹

Sin embargo, esta estructura de novela picaresca no basta para pensar que *Alfanhuí* sea una de ellas. Comparte, sí, algunos detalles estructurales, pero las diferencias son notables.

Alfanhuí, sin embargo, es muy distinto de Lazarillo. Aunque al principio de su historia se halla al margen de la sociedad, su encuentro con otro ser extraño le proporciona un refugio. Llega a ser un muchacho admirable e industrioso porque no ha de padecer ni el hambre de Lazarillo ni su necesidad de defenderse de una sociedad cruel. No se ve obligado a la crueldad en propia defensa. Cuando Alfanhuí es cruel, y lo es en cierta ocasión, ello se explica por razones más trascendentales.⁴²

Esta notable diferencia está dada, por supuesto, por lo distintos que son los amos de Lazarillo y el maestro de Alfanhuí. Aquellos son crueles y sólo buscan su provecho personal, valiéndose del Lazarillo. El maestro, en cambio, es eso: un auténtico educador. Ciertamente es, como anota Allen, que ambos muchachos deben aprender del mundo gracias a su relación directa con él, pero Lazarillo se ve obligado a ello para poder sobrevivir, mientras que Alfanhuí lo hace en paz, sin penurias, a gusto, al menos mientras dura la compañía del maestro.

Ruth Danald, por su parte, anota:

⁴¹ Allen, *op. cit.*, p. 126.

⁴² *Ibid.*

Indeed, it is true that Alfanhúí has certain characteristics of the picaresque novel in that the protagonist is a young boy who leaves home and travels, serves a series of masters, hears the stories of various people, and, in the process, matures (...) But the resemblance to a picaresque novel resides only in the external mechanics of plot structure.⁴³

Camilo José Cela, por su parte⁴⁴, empareja Alfanhúí no sólo con Lazarillo, sino también con *El Buscón*, y resalta que ni Mateo Alemán ni Quevedo “se ríen con buena sangre de Guzmán y Pablos, ni los compadecen ni los quieren. Rafael Sánchez Ferlosio quiere bien a Alfanhúí y siente por él una compasión ternísima e infinita. Rafael Sánchez Ferlosio se ríe, también mucho, con Alfanhúí.”⁴⁵ Ferlosio ve el mundo con los ojos de Alfanhúí, con mentalidad y fantasía infantiles. Quevedo y el autor del Guzmán, lo ven con sus propios ojos, con ojos de adulto, y esta ternura, esta risa, este juego que el autor establece con su personaje y, por tanto, con sus lectores, es parte de la visión infantil. Más adelante, Cela califica la novela como “un libro extraño, un libro singular, un libro sin edad”⁴⁶, características, las últimas dos, de la obra de arte. Alborg, tomando esta misma cita de Cela, dice que “en tal sentido (*Alfanhúí*) puede ser una poética ficción incaducable.”⁴⁷ Y la extrañeza a la que se refiere Cela, se da por esa visión adulta de la que él no pudo zafarse para ver el libro con ojos infantiles, con esa mentalidad que fácilmente puede aceptar lo que nosotros, adultos, nos resistimos a creer.

⁴³ Ruth Danald, *Alfanhúí. A translation with a critical introduction of Rafael Sánchez Ferlosio's Industrias y andanzas de Alfanhúí*, p. 24.

⁴⁴ Camilo José Cela, *La rueda de los ocios*, p. 284-285.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 285.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Alborg, *op. cit.*, p. 327.

María A. Salgado afirma que *Alfanhuí*, "a lo que más se acerca (...) es a una novela picaresca. Es más, *Alfanhuí* no es otra cosa que una picaresca llevada al terreno poético."⁴⁸ Y lo expresa en contra de la opinión de Ángel del Río, quien afirma que "de picaresca, esta novela no tiene sino la juventud del protagonista, su vagar por España y el utilizarle como hilo para unir los diferentes episodios. En el tono adopta el del más puro y encantador disparate."⁴⁹

Alfanhuí y la novela educativa y lúdica

Allen opina que hay "otro aspecto de *Alfanhuí*, que (...) lo pone en relación no sólo con la novela picaresca española, sino con un género conocido en todas las literaturas: el *Bildungsroman*"⁵⁰, esto es, la novela educativa. Cuando se refiere a cómo *Alfanhuí* aprende a vivir a través de sus ojos, la autora norteamericana señala que "es probable que esta idea de la educación por medio de la vista sea el tema principal del libro, que empieza con una cita de San Mateo: *La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso.* (Mateo 6-22)"⁵¹ Veremos en el siguiente capítulo cómo esta educación por medio de la vista se fundamenta en la magia-ciencia-arte de los colores.

Cela, por su parte, no habla de novela educativa, y aunque no utiliza el término, parecería que piensa más en una obra lúdica: al hablar de Sánchez Ferlosio, dice que "gusta sacarse una paloma de la manga o tres gatos negros del sombrero de copa. Pero gusta mucho más todavía descubrir un amigo que se llame *Alfanhuí*, que es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros."⁵² En

⁴⁸ María A. Salgado, "Fantasía y realidad en *Alfanhuí*", en *Papeles de Son Armands*, 39, 116, Palma de Mallorca, 1965, p. 142.

⁴⁹ Ángel del Río, *Historia de la literatura española, Tomo II, Desde 1700 hasta nuestros días*, pp. 549-550.

⁵⁰ Allen, *op. cit.*, p. 127.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cela, *op. cit.*, pp. 285-286.

esta visión, en este descubrimiento del amigo con quien jugar, es en donde se palpa un claro y sólido elemento de literatura infantil: porque el lector se hace cómplice de Alfanhúí y lo acompaña en sus industrias y en sus andanzas. Cela, no habla tampoco de literatura infantil, pero en su apreciación sobresale el elemento lúdico que pedía Elizagaray para toda obra infantil. Y si recordamos que Soriano considera al juego como un elemento pedagógico cien por ciento válido⁵³, podemos encontrar puntos de contacto entre estas dos opiniones de Allen y de Cela, ya que una novela lúdica sería, también, una novela educativa.

Fantasía y realidad en Alfanhúí

Juan Luis Alborg señala otro elemento pedagógico y a la vez lúdico: la fantasía:

Real, en las andanzas de Alfanhúí, es sólo el cañamazo geográfico y ambiental que les sirve de soporte, pero sobre aquél ha bordado el autor -convertido en el más fantástico poeta, creador de imposibles, inventor de *industrias* asombrosas y de seres quiméricos- un mundo intemporal, donde reina a sus anchas la diosa Fantasía.⁵⁴

En este bordado de fantasía y realidad presente en *Alfanhúí*, es en lo que sí están de acuerdo la mayoría de los críticos. Alborg, por ejemplo, al hacer una comparación entre *Alfanhúí* y *El Jarama*, indica que el punto de contacto puede estar en que

(...) en las *Industrias*, por debajo de la ideal ficción corre a la par un Guadiana de poderoso realismo. No sólo hubiera sido imposible tejer una fantasmagoría inteligible sin elementos de real solidez, sino que el mismo Ferlosio descubre a cada paso su entrañable

⁵³ Ver página

⁵⁴ Alborg, *op. cit.*, p. 322.

proclividad hacia un tradicional realismo castellano de la mejor solera y tradición.⁵⁵

Nancy Allen opina de manera muy similar y anota que *Alfanhuí* se enlaza con la tradición española de la descripción del paisaje; "Sánchez Ferlosio", dice la autora, "como sus antecedentes Unamuno y Azorín, ama el paisaje de Castilla."⁵⁶ De Nora afirma que "las invenciones del autor y de su infantil protagonista se apoyan aquí firme, ávidamente, en aspectos en extremo jugosos y significativos de la realidad."⁵⁷ María A. Salgado es de la misma opinión: "(...) el autor no pone trabas al vuelo de su imaginación. Sin embargo, sus raíces siempre quedan hundidas en una profunda corriente de realidad, lo que la hace una obra netamente española."⁵⁸

Por otra parte, y como veremos más detalladamente en el tercer punto de este trabajo, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* está dividida en tres partes, siendo la primera y la tercera las más entregadas al vuelo de la imaginación. Hablando de esto, Alborg apunta que de la primera a la segunda parte, "la narración toma en general un rumbo de carácter más realista (mientras que) la parte tercera vuelve a encenderse en la hoguera de lo inverosímil."⁵⁹ Fernández Arias coincide con esta visión y en un pie de página anota que "hay que tener presente que la Segunda Parte de *Industrias...* es la parte de realidad del libro, separada de la ensoñación libre del personaje, aunque no del todo."⁶⁰ Esta "parte de la realidad" es justamente el proceso de madurez del niño Alfanhuí, quien empieza a convertirse en un joven adolescente que va abriéndose camino por la vida, paso a paso, andanza tras andanza. Y esto sucede en la gran

⁵⁵ *Ibid*, p. 328.

⁵⁶ Allen, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁷ De Nora, *op. cit.*, p. 274.

⁵⁸ Salgado, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ Alborg, *op. cit.*, pp. 325-326.

⁶⁰ Irma Isabel Fernández Arias, *Industrias y andanzas de Alfanhuí. Apariencias de lo permanente*, pp. 85-86.

ciudad, donde la realidad y la cotidianidad aprietan más estrechamente, dejándole menos espacio a la fantasía. En la tercera parte, de vuelta en el campo, el vuelo libre de la imaginación recupera su lugar.

Para explicarnos esta mezcla de fantasía y realidad que se da a lo largo de toda la novela, Fernández Arias nos ofrece una cita del poeta español Carlos Bousoño que se aplica perfectamente a nuestra novela, y a la vida misma de Alfanhúí como personaje, como niño que crece y madura a lo largo de las páginas que protagoniza.

Ambos universos (el de la realidad y el de la fantasía) son impermeables entre sí, bien que, en otro sentido, se correspondan, en cuanto que el segundo es expresión del primero. La relación entre poema y vida se parece a la relación que media entre dos líneas paralelas, que sin tocarse nunca, cada una de ellas sigue la evolución de la otra en una mimesis perfecta.⁶¹

Fernández Arias ofrece una visión de *Industrias y andanzas de Alfanhúí*, que tiene más que ver con búsquedas místicas que con razonamientos infantiles. En su trabajo, que primero fue tesis de licenciatura y luego un ensayo publicado por nuestra máxima casa de estudios, cita frecuentemente *El Kyballon* y para definir *Alfanhúí* anota que "el hombre, integrante del universo, buscador constante de su propio origen, conciencia vigilante, afina sus sentidos y logra aceptar las mil apariencias de la realidad que lo circunda. Esto es Alfanhúí."⁶² Pero si bien es cierto que Alfanhúí está siempre atento a lo que le rodea, no lo está como una metáfora del Hombre descubriendo su papel en la Tierra, sino simplemente como un niño que se abre a la vida, con sus alegrías y sus desencantos.

⁶¹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 25-26, citado por Fernández Arias, en *op. cit.*, p. 85-86.

⁶² Fernández Arias, *op. cit.*, p. 60.

Alfanhuí y el surrealismo

Además del realismo apoyado en el paisaje castellano, hay otro elemento, aparentemente contradictorio con éste, en el que también están de acuerdo los autores que hemos citado. Nos referimos a los elementos surrealistas de *Alfanhuí*. Si tomamos la definición de surrealismo de Max Ernst que nos recuerda Fernández Arias, veremos que varios de los capítulos de *Alfanhuí* sí están desarrollados con técnica surrealista. Dice Ernst que la estructura de las imágenes surrealistas son el "acoplamiento de dos realidades en apariencia incasables sobre un plano que en apariencia no les conviene"⁶³ y Fernández Arias cita el experimento de injertar yemas de ojos en las cortezas de las ramitas (capítulo XII, primera parte), como ejemplo del surrealismo en *Alfanhuí*. Como conclusión de su análisis, la autora define a la novela "como una obra plástica impresionista-surrealista."⁶⁴ Alborg, al referirse a la historia del castaño, dice que

(...) capacidad de invención como la que aquí derrocha Ferlosio, no tiene equivalente en nuestras letras y sólo podría encontrarse un precedente fuera de ellas en ciertos cuentos surrealistas de Supervielle o en algunos fantásticos pasajes de las leyendas chinas.⁶⁵

Nancy Allen sostiene que "la prosa de *Alfanhuí* resulta a menudo poética en sus imágenes, basadas en el color (...) La importancia del simbolismo del color (...) recuerda la poesía surrealista de García Lorca."⁶⁶ Desgraciadamente, la autora norteamericana no ofrece ejemplos donde podamos ver esta

⁶³ Fernández Arias, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ *Ibid*, p. 89.

⁶⁵ Alborg, *op. cit.*, p. 325.

⁶⁶ Allen, *op. cit.*, p. 128.

similitud. Finalmente, María Salgado califica la novela, simple y llanamente, como “de técnica surrealista.”⁶⁷

Originalidad

Otro punto en el que concuerdan la mayoría de los especialistas, es en lo inclasificable y original de la novela. Allen asegura que es “una de las novelas más originales de la literatura española, por lo menos entre las aparecidas después de la Guerra Civil Española.”⁶⁸ En su excelente estudio sobre la novela española, de Nora nos dice que *Alfanhuí* es un libro “excepcional e inclasificable”⁶⁹, y no para ahí, sino que en su intento de encontrarle paralelos, en su intención por calificar y clasificar *Alfanhuí*, dice que “es preciso remontarse a algunas flores de la fantasía oriental, árabe y china particularmente; o en lo moderno, a invenciones como *Peter Pan*, *Alicia en el País de las Maravillas* o en los cuentos de Lord Dunsay, para encontrar algo semejante”⁷⁰, lo que constituye la primera sugerencia de un carácter infantil en la obra de Sánchez Ferlosio (si bien tampoco lo dice de Nora con toda claridad). ¿O es que las “flores de fantasía oriental” y, para el caso, el folklore de todos los pueblos, no se ha ido convirtiendo en literatura infantil, como ya vimos al inicio de este trabajo?, ¿no es verdad que *Alicia en el País de las Maravillas* se ha convertido en un clásico de la literatura infantil, aun cuando seguramente nunca pretendió serlo? ¿O sí?

Como hemos visto, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es una obra que ha desconcertado a algunos críticos, pasado inadvertida para otros y maravillado a los más capacitados. Ha sido una obra que no se dejó encasillar en los criterios normativos de la época y, por lo

⁶⁷ Salgado, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁸ Allen, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁹ De Nora, *op. cit.*, p. 274.

⁷⁰ *Ibid*, p. 276.

que parece, tampoco en los de la actual. Es importante resaltar esto, porque si bien es cierto que *Alfanhuí* aparece en un momento en el que el realismo domina la narrativa española y, por tanto, la crítica no sabe reaccionar a tiempo frente a una obra tan distinta a lo usual, también podría ser que la leyeron, y la siguen leyendo, con ojos adultos, sin considerar en lo más mínimo que el posible destinatario de la obra haya sido un niño. Ya vimos qué se entendía entonces por literatura infantil en España, y queda claro que ese criterio normativo era muy distinto al actual. Podríamos resumir la problemática que enfrenta la crítica ante *Alfanhuí*, con las palabras de José Domingo: "La propia duda al clasificarla, la coincidencia o el disentimiento en determinados aspectos de los juicios valorativos, nos demuestra el desconcierto de la crítica al encontrarse con una obra que escapa a los criterios normativos corrientes."⁷¹ La literatura infantil, hoy en día, se entiende de manera muy distinta a como se veía en 1950 y los niños han ocupado un lugar más importante en la vida diaria, familiar y social. Los niños de hoy están más despiertos, y gracias a que Sánchez Ferlosio se adelantó a la visión de 1950, *Alfanhuí* les ofrece todas las características que la hacen ideal para ellos. Características que analizaremos con detalle en el cuarto capítulo y que empezaremos a ver a partir del siguiente.

⁷¹ Domingo, *op. cit.*, p. 94.

III. Breve resumen comentado de la obra

El problema que ofrece la clasificación de *Industrias y andanzas de Alfanhú* no sólo consiste en decidir si estamos o no ante una obra infantil. Los críticos e historiadores tampoco parecen ponerse de acuerdo en si estamos ante una novela o ante episodios narrativos aislados de alta prosa poética. Lo que sí está claro es que *Alfanhú* es una obra *sui generis* que no se presta a una fácil y rápida clasificación. De Nora, por ejemplo, hace referencia a los “innumerables episodios aislados”¹ que componen la obra. Estos episodios son, claro está, las distintas industrias y andanzas que el protagonista vive a lo largo del libro. Industrias y andanzas que se van sucediendo de una manera lógica y que llevan, como veremos, a la madurez emocional del personaje central. *Alfanhú* es un libro compuesto por un total de 25 historias independientes que, unidas a la que supone el proceso de madurez del protagonista, conforman una novela. Y cada una de estas historias independientes está narrada de una manera poética, deliciosamente poética.

Dice De Nora que “Alfanhú es un libro inclasificable. El mismo autor (Sánchez Ferlosio), interrogado al respecto, admitía que su obra no es novela, pero tampoco *narración poética*.”² Creo yo que Sánchez Ferlosio prefirió no encasillar su obra y por eso negó ambas posibilidades. Si él, como autor, no aceptaba ningún tipo de degradación en el proceso de creación, lógico es suponer que tampoco fuese amigo de encasillar los textos.

Por su parte, Allen destaca tanto la unidad del libro, como el valor individual de cada historia: “Aunque el libro posee la unidad que le dan su estilo narrativo y su protagonista, gran parte de su encanto

¹ De Nora, *op. cit.*, p. 276.

² *Ibid*, p. 274.

procede de la imagen individual, elaborada con exquisito detalle.”³ Otra investigadora americana, Ruth Danald, dice que “*Alfanhuí lends itself to individual interpretation. The author wants his book taken at face value. He wishes it to be regarded as a self-sufficient work of art, the unlikely things contained in it to be taken as fantasy.*”⁴ Continúa la investigadora norteamericana haciendo referencia a una carta escrita por Rafael Sánchez Ferlosio, el 17 de enero de 1964⁵, en donde, hablando de *Alfanhuí*, dice que “*a novel is something to read, not to decipher.*”⁶ Y me parece que gran parte de las dificultades que hemos hallado en las diversas interpretaciones que de *Alfanhuí* se han hecho, obedecen a esta lectura que busca traducir, interpretar, decodificar lo leído, en lugar de simplemente gozarlo. En la carta ya citada, dice Sánchez Ferlosio:

One must consider literarily non-existent everything in a work of art that does not have perceptive consequences in the imagination of the reader. What he reads, and not what he succeeds in reading, is what the literary critic has for the object of his study.⁷

De donde Danald apunta algo con lo que coincidimos al cien por ciento: “*This book may be as many things as it has readers, if the author’s objective is accomplished, for no two people will ever read exactly the same thing in some 190 pages of highly metaphoric and poetic prose.*”⁸

García-Viñó, dice que a *Alfanhuí*

³ Allen, *op. cit.*, p. 128.

⁴ Danald, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Danald no nos dice nunca a quién está dirigida dicha carta, aunque podemos suponer que a ella misma.

⁶ Sánchez Ferlosio, citado por Danald, *op. cit.*, p. 16. Danald tampoco nos dice si la carta fue escrita originalmente en español o en inglés. Por eso mismo evito la tentación de hacer la traducción.

⁷ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁸ Danald, *op. cit.*, p. 17.

(...) le ocurren las más fantásticas aventuras (no creemos que sea ésta la palabra justa, pero no encontramos otra), difíciles de contar, pues a veces se apoyan en hechos insignificantes, solo enriquecidos por tener su trasunto adecuado en un lenguaje rico, sugerente, formado por palabras que, en su mágico contexto, dan la impresión de estar recién creadas. Efectivamente, el modo de expresión es en esta obra fundamental. Es la forma en que se nos transmiten esas aventuras y no las aventuras mismas lo importante.⁹

Si leemos las aventuras desde el punto de vista del lector infantil, ambos elementos resultan igualmente importantes. Sánchez Ferlosio, seguramente molesto por el exceso de suspicacias o dudas interpretativas que se crearon en torno a su primera obra, cuando en España la prosa toda o casi toda, apuntaba al Tremendismo¹⁰, dice en la carta ya citada que "*neither does it seem to me an attitude adequate to the nature of a literary work to treat it like a telegram in cipher from the Pentagon.*"¹¹

Este trabajo no pretende ofrecer una interpretación única de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, mucho menos, su desciframiento. Pretende, sencillamente, adentrarse en la obra, disfrutándola con ojos infantiles, para buscar un cambio de aproximación por parte de sus futuros lectores.

⁹ M. García-Viñó, "Rafael Sánchez Ferlosio. Al final de dos caminos", en *Novela española actual*, p. 101.

¹⁰ Luego de hablar del Tremendismo como producto de la Guerra Civil Española, De Nora señala que "también existía un naturalísimo deseo de olvido y de evasión, al que podrían corresponder títulos representativos como (...) la libérrima fantasía desplegada en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*", en *op. cit.*, p. 329.

José Ma. Martínez Cacheros, por su parte, apunta que "habría que colocar *Industrias y andanzas de Alfanhuí* dentro de la literatura fantástica escasamente cultivada entre nosotros y máxime en aquellos años de apogeo del Tremendismo.", en *op. cit.*, p. 165.

¹¹ Sánchez Ferlosio, en Danald, *op. cit.*, p. 17.

Estamos ante una novela que nos habla de la vida más o menos habitual de un niño particularmente sensible, pero a final de cuentas, común y corriente. La obra nos cuenta el proceso de madurez del protagonista, desde un poco antes de su primera ida a la escuela, desde la primera separación de la casa materna, hasta el reencuentro final con quien fue su guía y maestro y, por tanto, con él mismo. Este proceso de crecimiento se va dando a través de las diferentes industrias de la primera parte; de las andanzas de la segunda y, por último, de las andanzas y reencuentro final de la tercera parte.

Las industrias iniciales y los colores

La primera parte, como lo apunta Danaíd,

Presents a naturally gifted youth who is awakened to the existence of art and is made to realize that he must accept early maturity. It describes his period of study with a master, the beginnings of his own creative endeavors and his first experience with death. All this takes place close to nature.¹²

Los colores desempeñan un papel muy importante en toda la novela y particularmente en esta primera parte: desde el inicio mismo de la obra, *Alfanhuí* nos presenta un mundo pletórico de llamativos colores, mismos que aparecen sin cesar a lo largo de toda la novela. Todo lo que el protagonista busca, analiza, experimenta y descubre está fundamentado, de una forma o de otra, en los colores. Desde el primer capítulo nos encontramos, por ejemplo, con la “blanca pared de levante” (p.11)¹³, con “la vergüenza amarilla y fría” (p.11), el “color negruzco” (p.11), la “herrumbe verdinegra” (p.12), “unos esqueletitos

¹² Danaíd, *op. cit.*, p. 26.

¹³ Con el objeto de facilitar la lectura, he preferido anotar entre paréntesis el número de página de todas las citas directas de *Alfanhuí*, valiéndome para ello de la edición de Destino, 1993, y prescindir así de las continuas llamadas a pie de página.

blancos" (p.12), el gallo que se va poniendo "rojo, amarillo, blanco" (p.12), el "pañuelo blanco" (p.13), el polvillo "de cuatro colores: negro, verde, azul y oro" (p.13), la tinta "de tono sepia" (p.13) y, por último, el "rasgón de camisa blanca" (p.14) sobre el que Alfanhú empieza a escribir con su "extraño alfabeto" (p.14): todo esto en apenas cuatro páginas. En el segundo capítulo, acompañado por el gallo, Alfanhú escapa de su casa con la fuerte motivación de conocer de cerca los rojos del atardecer que veía en el horizonte. Este capítulo abunda en referencias concretas a distintas tonalidades de rojo y otros colores: escarlata, carmín, rosa, rojiza, verde, oro, negro rojizo y azul aparecen todos en la página 16, lo que nos da una idea de su profusión. Son también muy importantes los colores de la araña, ya que con ellos aprenden, Alfanhú y su maestro, a colorear las hojas del castaño y luego las plumas de los pájaros fantásticos. Es importante el Gigante del Bosque Rojo, y son muy importantes los verdes de la herboristería de Diego Marcos. Podríamos detenernos en cada uno, jugar con sus posibles significados (como la hace Fernández Arias), pero tal vez la cita más significativa de la importancia que los colores tienen para Alfanhú, el niño de los ojos amarillos, sea la que se refiere al color blanco: justo antes de morir, el maestro le dice:

-Alfanhú, hijo mío, me voy al reino de lo blanco-.
De nuevo calló el maestro y sólo se oía el llanto desolado de Alfanhú.
-Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas, Alfanhú (...) Me voy al reino donde todos los colores se hacen uno. (p.71)

Unos renglones más adelante, muerto ya el maestro, Alfanhú lo cubrió con plantas de trigo verde y "se echó a andar, como aturdido, por el campo. A los diez pasos levantó una liebre y la vio correr hasta perderse." (p.71) Al final de esta misma primera parte, luego de que Alfanhú recuerda con nostalgia a su maestro, frente a la chimenea,

porque "el eco de las historias duerme en las chimeneas. El viento quiere desbaratarlas. El fuego despierta. El fuego despertaba la frente del maestro del fondo de la mirada de Alfanhuí" (p.81), éste sale al campo nevado, una liebre sale a su encuentro y Alfanhuí "echó a correr por la nieve (...) se pusieron a jugar, sorteando los chopos, trenzando sus huellas por el campo nevado." (p.83) No es gratuito que este capítulo lleve por título "De cómo despejó una nieve la melancolía de Alfanhuí" y tampoco lo es que con él se cierre la primera parte de la novela: Alfanhuí ha reencontrado el camino que creyó perder tras la muerte del maestro; la ha superado y se da cuenta que debe seguir andando. El tiempo de las industrias infantiles ha terminado y las andanzas juveniles están por iniciar.

Fernández Arias, como dijimos antes, se ocupa de los colores y cree encontrar en ellos intenciones autorales que relacionan de manera muy precisa, por ejemplo, al azul con el transcurrir del tiempo y la memoria, y une el juego de colores a su visión ya comentada diciendo que *Alfanhuí* es una imagen, una metáfora del Hombre. La cita vale la pena porque no sólo resume su punto de vista de manera muy precisa, sino que nos muestra, también, las complicaciones en las que tantas veces cae la crítica:

De este modo, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* queda identificada como una obra plástica impresionista surrealista. Lo onírico, aunado al cromatismo expresivo, pleno de contenidos simbióticos, revela la unidad universal y la imposible dispersión de los elementos, entre los cuales el hombre, las plantas y los organismos menores son una parte del Todo.¹⁴

Sin negarle méritos a este acercamiento, acepto de él sólo la primera parte, pues el pretender que cualquiera de las industrias o de las andanzas de Alfanhuí sean visiones oníricas, me resulta una mera

¹⁴ Fernández Arias, *op. cit.*, p. 89.

suposición personal, sin mayores asideros que la libre interpretación: nada hay en el texto que así lo sugiera, salvo en el caso del capítulo VII de la primera parte, titulado *De un viento que entró en la noche en el cuarto de Alfanhú y las visiones que éste tuvo*.

La vida en la gran ciudad

Las andanzas comienzan con la segunda parte, cuando Alfanhú, "*the young artist meets the world of men, men in groups in their cities, finds hidden treasure, and defines his soul in a harsh act of rejection and destruction.*"¹⁵ Los colores cambian en la ciudad, dejan de ser vistosos y alegres, pero no desaparecen, siguen jugando su papel. "La ciudad era morada." (p.90) Alfanhú entra a la ciudad llevando "una camisa amarilla y un traje negro, de pantalón corto" (p.90) y se encuentra con un grupo de muchachos alrededor de una hoguera. Luego de una breve plática con ellos, Alfanhú repara en que "no le habían preguntado su nombre y ninguno llevaba pantalón corto como él" (p.96), lo que subraya la transición infancia-juventud que empieza a vivir. Esta segunda parte ofrece también descubrimientos maravillosos para el protagonista: la pensión de doña Tere, cuyas sábanas jugaban caprichosamente con la luz; las historias que ella misma le cuenta a Alfanhú, mostrándole "dulcemente su memoria, su vida, como si fuera un cuarto más de la casa, con el mismo gesto cordial que si dijera : Está a su disposición para lo que usted mande" (p.111) y que a Alfanhú le ayudan a recordar las historias de su maestro; Don Zana mismo, marioneta insolente y retadora, es otro descubrimiento para Alfanhú. Ya doña Tere le dice que tenga cuidado con él, que "no es tipo para usted" (p.112), y tan no lo es, que ambos llegan a tener "una oculta querella" (p.124), provocada, seguramente, porque "el ambiente sucio y mezquino de la ciudad va entrando en el alma de Alfanhú"¹⁶.

¹⁵ Danald, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ Salgado, *op. cit.*, p. 150.

Querella que finaliza en un violento enfrentamiento físico entre ambos, del que Don Zana resulta vencido, destruido, y Alfanhuí ciego y trastocado.

Salgado ve en Don Zana un símbolo de la vida ciudadana, por lo que, entonces, su rompimiento con él lo es también con el entorno citadino. Tan es así, que Alfanhuí, luego de este choque, de este rompimiento, huye por las azoteas de Madrid hasta que sale de la ciudad. El golpe de madurez ha sido recibido. Termina la segunda parte de la historia, pero continúan las andanzas, aunque ahora, de nueva cuenta, fuera de la ciudad: primero en la montaña y luego en poblados campiranos.

El retorno al campo

La tercera y última parte, se inicia, con los “ásperos y grandes lances de la montaña” (p.133) que vive Alfanhuí, lances que, como señala Salgado, suceden cuando “Alfanhuí pasa por una crisis espiritual de la cual sana a través de su contacto con la naturaleza; ésta le devuelve en parte su candor e inocencia original, pero no su loca fantasía.”¹⁷ Los colores tienen más luz que en Madrid. Como quiera que sea, Alfanhuí se repone y sigue su camino que lo llevará, eventualmente, a casa de su abuela paterna. Porque tras las andanzas que vive y sufre en la capital, tras el choque violento contra Don Zana y tras las dificultades vividas en la montaña, donde las fuerzas de la Naturaleza parecen haberlo puesto a prueba, Alfanhuí busca sus raíces, busca un remanso y enfila sus pasos a los orígenes.

A lo largo de estas páginas, Alfanhuí va madurando. En palabras de Salgado, “Alfanhuí está ahora mucho más *equilibrado*, el paso del tiempo y sus duros encuentros con la realidad, están amoldándolo, igualándolo a sus semejantes.”¹⁸ Y si bien esta **realidad**

¹⁷ *Ibid*, p. 151.

¹⁸ *Ibid*.

que destaca Salgado puede parecer tan verídica, o no, como la de las primeras industrias, lo cierto es que Alfanhú está dejando de ser niño. Está en esa etapa de la vida en la que todos nos preguntamos por nuestros orígenes, por nuestra propia historia familiar y personal. Así, Alfanhú enfiló sus pasos al hogar de la abuela paterna, un personaje fantástico como ningún otro en esta novela. Casualmente, o no, la abuela vive en el pueblo de Moraleja. ¿Es eso lo que busca Alfanhú al enfilarse sus pasos hacia allá?, ¿una enseñanza sucinta de sus avatares pasados? Como quiera que sea, su estancia en el pueblo le devuelve la tranquilidad perdida; vuelve a ser un muchacho observador. De hecho, durante la tercera parte de la novela no hay industrias, sólo trabajo: como boyero en Moraleja y como aprendiz de herborista en Palencia, a donde se dirige tras despedirse de la abuela.

Salgado apunta que el buey Caronglo es el “representante de la simple vida del campo: sabio y resignado ante lo inexorable del paso del tiempo y de las leyes naturales”¹⁹, lo que parece muy acertado: basta contemplar la parsimonia de estos animales y su mirada franca, amistosa, para aceptarlo así. Además, la muerte del animal marca un cambio de rumbo para Alfanhú, pues luego de este suceso decide irse de Moraleja: la vida simple del campo ha terminado para él, es el momento de buscar nuevos horizontes. Su partida responde a leyes naturales, al inexorable paso del tiempo.

Los capítulos XII y XIII de esta tercera parte cierran toda la historia. Si a lo largo de la novela los colores han jugado un papel importante, en esta andanza, la del herborista en Palencia, se sublima esa importancia con la casi infinita variedad de verdes. Si el color por excelencia de la Naturaleza es el verde, y lo asociamos con las plantas, en términos generales, entonces podríamos suponer que simbolizan la quietud, la paz espiritual que se alcanza vía la observación, sin necesitar del movimiento, del continuo ir y venir. Alfanhú alcanza la

¹⁹ *Ibid.*

serenidad y la sabiduría que ésta conlleva. Está listo para reiniciar el camino. Aquí entra el narrador y prepara el cierre: "Despidióse de sus amos y dejó Palencia, porque ya mucho le llamaba el recuerdo a la nueva y gentilísima andanza con que este libro termina." (p.188)

El capítulo XIII, "Del nombre de Alfanhuí y la gentil memoria que de su maestro tenía", es riquísimo en colores: "cielo limpio y azul... negro encinar... llano amarillo... blanca piedra... piedra dorada... matorrales verdinegros..." (p.189) y ¿cómo no iba a ser así, cuando Alfanhuí está acercándose a esa isla que "estaba lejos de todas partes" (p.190) y a la que se dirige, cruzando el río, rodeado de neblina, guiado por los alcaravanes que "volaban en torno de Alfanhuí, como a cinco metros de él, rodeándole la cintura: "Al-fan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí."?" (p.190) Alfanhuí se acuerda de su maestro, y llora. ¿Cómo no iba a ser un capítulo lleno de colores, si al disiparse la neblina y abrirse el cielo, "Alfanhuí vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores." (p.191) Recordemos que el maestro, al morir, le dice que se va al reino de lo blanco, donde todos los colores se hacen uno, ¿y qué es el arcoiris, sino el proceso inverso? Esto es, Alfanhuí regresa, se reencuentra con su maestro, con su ideal de vida y consigo mismo.

Salgado ve este final de otra manera. Ella señala que

cuando Alfanhuí llega a conocer su mundo, y a través de éste, a sí mismo, deja de ser el niño que era, perdiendo hasta la identidad de su nombre. Con la entrada del protagonista en la realidad, el autor se ve forzado a terminar su novela, ya que la época de las industrias infantiles ha terminado. Alfanhuí se da cuenta y llora, solo, en medio del campo, bajo la lluvia que le empapa.²⁰

Cierto que, cómo se apuntó con anterioridad, *Alfanhuí* puede tener tantas interpretaciones como lecturas, pero es importante señalar que, si bien Alfanhuí deja de ser niño hacia el final de la

²⁰ *Ibid.*, pp. 151-152.

novela, no por ello pierde la identidad de su nombre, sino que la reafirma gracias al llamado continuo de los alcaravanes que lo guían, lo llevan de la cintura hacia la isla. En segundo lugar, Alfanhuí no llora por dejar de ser niño, sino por el dulce recuerdo que guarda de su maestro y, luego, por el reencuentro con él. En tercer lugar, no llora solo en medio del campo, sino acompañado por su guía, en una isla que, si bien lo aísla del mundo, también lo protege del mismo y lo acerca aún más a su maestro: las andanzas terminan para reafirmar a Alfanhuí en su concepción del arte y de la vida, para reafirmarlo a él mismo gracias a la continua relación con los colores, ahora mejor que nunca presentes, en el arcoiris majestuoso con el que cierra la novela.

Como hemos podido ver a lo largo del resumen, *Alfanhuí* tiene un nudo central, que es el proceso de madurez del niño de los ojos amarillos; además, las diferentes industrias y andanzas van ofreciendo nudos menores y en buena medida independientes, a pesar de ser, además, parte del central. Es por este tejido de acontecimientos diversos que la obra sí es una novela. No podemos admitir la idea de que sea un cuento, ya que la historia, a pesar de ser lineal en el tiempo, posee más de un nudo, más de una historia propia con su propio desenlace, que contribuyen al armazón general y al desenvolvimiento de la historia central. Mucho menos podemos quedarnos en la idea de que se trate de mera prosa poética, casi carente de nudo, como algún estudioso sugería. La poesía que leemos en esta novela es artificio de maestro, ornamento de alta calidad, y acompañante siempre de la historia novelada, del acontecer continuo de cada industria y andanza.

IV. Análisis de la obra.

Características infantiles

¿Qué factores debemos de considerar para que nuestro análisis se ajuste al punto de vista de la literatura infantil? Primero, como ya lo hicimos al principio de este trabajo, debemos considerar las diferentes edades lectoras que, como clasificó Dunlap Carter, son la edad rítmica, la imaginativa, la heroica y la romántica. Luego, debemos analizar a cuál de estas edades se ajusta la obra que nos ocupa: vimos ya que *Alfanhuí* resulta una buena lectura para las últimas tres edades, y analizamos ya también qué partes de ella se acomodan mejor a cada edad en lo particular. Pero estas consideraciones se refieren más al tema que al **ensamblaje** literario, más a lo que se dice que al cómo se dice. En este capítulo del trabajo analizaremos aquellos detalles que resultan particularmente atractivos y accesibles para el niño lector, más allá de los gustos marcados por la edad.

El siguiente análisis y los juicios de valor que conlleva, está fundamentado en los años de experiencia que, como maestro de primaria, como actor en numerosas obras de teatro infantil y como cuentacuentos, posee el que esto escribe. Profesión y oficios que, si bien no son idénticos al del escritor infantil, sí le permiten a quien los ha ejercido el prever las reacciones de un grupo de niños y anticipar con bastante exactitud qué tipo de función o de cuento van a preferir, según las primeras reacciones y, también, según la edad predominante en el auditorio. El análisis se apoya también en las opiniones de los especialistas, ya revisadas en capítulos anteriores, y en los cientos de cuentos para niños que a lo largo de esos años de experiencia hemos leído, tanto dentro como fuera del salón de clase: la inmensa mayoría

cumple, con mayor o menor acierto, con las características que se van a señalar en *Alfanhuí*.

Personaje central

El hecho de que el personaje central sea un niño no implica, necesariamente, que la obra sea infantil. Sin embargo, ¿cuántas novelas podemos recordar en las que siendo niño el protagonista, no estén dirigidas al público infantil? Ninguna. O un par de ellas, si consideramos la picaresca española. Y si lo pensamos de otra manera, ¿cuántas novelas infantiles no tienen a un niño como protagonista? No recuerdo ninguna. Es claro que la primera identificación del niño lector con la obra que tiene entre manos, se establece con el protagonista. Y si éste es un niño, más fácil será que el lector infantil avance en su lectura.

Alfanhuí va creciendo a lo largo de la novela, cierto. Empieza siendo un niño pequeño, que apenas inicia la escuela, y termina siendo un adolescente mayor, que viaja por cuenta propia a través de los campos de Castilla. Pero su ternura y su visión infantil permanecen todo el tiempo, página tras página, hasta la última y “gentilísima andanza con que este libro termina.” (p.188)

Extensión

Si bien 191 páginas pueden parecer demasiadas para un niño lector, particularmente si pertenece a la edad imaginativa, *Alfanhuí* está armada de tal manera que esas 191 páginas pueden leerse poco a poquito. Primero, porque como ya señalamos en el capítulo anterior, la novela consta de veinticinco historias total o parcialmente independientes. Muchas de ellas, como la del gallo de veleta (capítulos I y II, primera parte); la de los hombres del pajar (capítulo IX, primera parte); la de la señorita Flora (capítulo IV, segunda parte); la de la casa abandonada (capítulo VII, segunda parte); la del gigante del bosque

rojo (capítulo III, tercera parte) y la de Galán y Luquinas (capítulo VII, tercera parte), por mencionar sólo dos de cada parte, pueden leerse de manera totalmente independiente, sin importar qué había sucedido antes en la historia, ni qué pueda suceder después. Tan independientes llegan a ser las veinticinco historias, que con algunos cambios mínimos en la redacción (y muchas veces sin ellos), podrían publicarse de manera independiente, y crear lo que disfrutaríamos como **Biblioteca Infantil Alfanhuí**.

Además, estas 191 páginas están divididas en capítulos verdaderamente breves, lo que facilita su lectura, sin lugar a dudas. El capítulo más largo, "Del alegre pueblo de Moraleja y de cómo se conocieron la abuela y Alfanhuí" (capítulo V, tercera parte), consta apenas de siete páginas y en ellas se habla dos asuntos distintos: una descripción del pueblo, y luego el encuentro entre los dos personajes. Así, la novela nunca exige demasiada concentración por parte del niño lector. Le da la opción de seguir leyendo, hasta que él quiera. Varios capítulos de *Alfanhuí* apenas llegan a las tres páginas. Aun los niños lectores, los verdaderamente acostumbrados a leer, encuentran más sencillo hacerlo cuando las pausas internas del discurso narrativo les permiten un descanso.

Finalmente, la composición de las oraciones es también breve, brevísima. Sánchez Ferlosio sabe alternar muy bien el fraseo breve con la oración **normalmente** larga, de acuerdo con lo que pida la narración; pero se vale continuamente del fraseo breve para facilitar la lectura. Y se apoya en una serie de repeticiones que le dan ritmo propio y la facilitan aún más. Veamos el primer párrafo del capítulo VI de la primera parte:

El jardín de la casa tenía dos partes: la del sol y la de la luna. La primera estaba delante de la fachada, al mediodía. La otra, en la cara de levante, adonde daba la ventanita de Alfanhuí. A Alfanhuí le gustaba más la de la

luna porque tenía la piel blanca como su luz. Las noches de luna se sentaba en el dintel de la ventana y miraba el jardín. (p. 30)

También el capítulo XVIII de esta primera parte ofrece tanto repeticiones, como fraseo breve que facilita la lectura:

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 Alfanhú. Clara frente. Alfanhú escuchaba las historias repetidas; recogía el trigo con sus manos, reconocía la voz. Reconocía también, entre el trigo, sus viejas sonrisas. (p.81)

La brevedad de las oraciones que componen cada capítulo está dada también por el uso continuo de la conjunción “y”, que permite aún más pausas en la lectura. Sánchez Ferlosio la usa profusamente, muchas veces luego de punto y seguido, y aún después de punto y aparte, lo que también le da un carácter infantil a la narración: ¿o no es así cómo los niños nos cuentan sus historias, uniendo todas sus ideas mediante esta conjunción? Un ejemplo del capítulo II de la primera parte ilustra bien esto:

Un día el niño se puso a hablar con él, y el pobre gallo, con la boca torcida, le dijo que sabía muchas cosas, que lo librara y se las enseñaría. Entonces hicieron las paces y el niño le sacó el carbón y lo enderezó. Y se pasaban el día y la noche hablando, y el gallo, que era más viejo, enseñaba, y el niño lo escribía todo en el rasgón de camisa. (p.15)

Las historias independientes

A mi entender, Sánchez Ferlosio parte del concepto, de la costumbre, por suerte aún arraigada en muchas de nuestras familias, de que los

niños gustan y disfrutan de oír un cuento antes de irse a la cama. Además de la acumulación de historias independientes a las que me he referido antes, el autor le da una importancia mayúscula a los cuentos y a las historias que los personajes se cuentan entre sí. Primero es el maestro quien le cuenta sus historias; más tarde, doña Tere cuenta la suya; luego es Alfanhuí quien las cuenta, tras pasar unos días en la montaña; más tarde escucha la del gigante; las de los pescadores y cazadores; vienen luego las de la abuela, que si bien no nos son narradas, sí se nos cuenta la manera en la que surgen: igual que las del maestro, al calor del fuego:

Quando Alfanhuí conoció el fuego de la abuela, quiso sacarle las historias y discurrió para ello una picardía. Traía del campo unas hojitas de romero y las iba echando a escondidas en la brasa. Pronto subía su olor fresco y tostado y la abuela, sin darse cuenta, empezaba a contar¹. Hablaba de sus mocedades, de cuando se vestía de blanco y de verde (...) Cuando cesaba el olor agrio, la abuela se cortaba: -Bueno, bueno, ya basta; que todo lo queréis saber. Quitá, quitá; vámonos a la cama. Y Alfanhuí, ladronzuelo de historias, sonreía entre labios con malicia. (p.168)

Las historias surgen siempre en momentos de paz espiritual, en un ambiente de cariño y muchas veces al calor del fuego. Las historias son para Alfanhuí tan importantes como para cualquier otro niño, que siempre quieren que se les cuente un cuento. Esta abundancia de historias, aun las que no están plenamente desarrolladas, le ofrece al niño lector otro punto de identificación con su realidad, con su cotidianidad.

¹ El símil con la obra de Marcel Proust y los recuerdos que evoca el aroma del té, es inevitable.

Uso de diminutivos

De acuerdo con los especialistas a quienes les dimos la palabra en capítulos anteriores, escribir para niños no significa hablarles como tontitos, ni hacer voz de falsete. Esto está clarísimo. Sin embargo, es costumbre muy extendida en nuestro trato diario con ellos, el valernos de diminutivos. Sánchez Ferlosio los usa en *Alfanhuí*, y los emplea con tino y sin exageración, como podemos comprobar en el capítulo XVI de la primera parte, cuando Alfanhuí vuelve a su casa luego de la muerte del maestro, en donde leemos que

Encontró su relojito de arena sobre la mesilla de su cuarto. La arenita azul dormía en el cono inferior, como la arena de un cauce abandonado. Alfanhuí dio la vuelta al reloj y la arena despertó de nuevo y se puso a dejar caer su chorrillo. Alfanhuí volvió a ver el moverse de la arenita azul y le volvió a los ojos la luz menuda del tiempo pasado. Luego se metió en la cama y apagó la luz. (p.74)

Características humanas en animales y en objetos

Todos los niños del mundo, sin importar sus orígenes, su cultura ni la moral-social de sus mayores, platican con sus juguetes. Darle características humanas a los animales y vida a los objetos inanimados es un rasgo absolutamente infantil que se repite en la inmensa mayoría de los libros para niños, tanto en los clásicos como en los modernos. *Alfanhuí* no es una excepción: el gallo de veleta ya citado; las poéticas tejas: “La zona de sombra estaba muy caliente y se oía el desperezarse de las tejas achicharradas” (p.39); los silbidos de Faulo, quien “sabe doblar los silbidos y les hace dar la vuelta a las esquinas para que se oigan desde otra calle” (p.44); los ratones que le piden a los ladrones un poco de trigo, aunque, como éstos últimos le explican a Alfanhuí, “están recelosos porque has venido tú” (p.45); la espléndida silla de cerezo que “odiaba cuatro cosas de la casa y

siempre se las veía delante" (p.51) que había enfermado "de mal de hastío, y recordaba sus buenos tiempos cuando florecía en el jardín. Y quiso vengarse del ebanista." (p.152); el poético y juguetón "duende saltimbanqui de los rescoldos" (p.74), que bailaba en el borde de la chimenea; "el osito de trapo, muerto"; la señora que, pintada en el dintel, "estaba esperando marido. Tenía las carnes laxas y unos cuarenta y cinco años. Acaso esperaba desde sus quince."² (p.101) y muchos ejemplos más que podrían llenar varias páginas. Lo importante es no perder de vista que uno tras otro, estos ejemplos, esta vida que Sánchez Ferlosio le presta a los objetos inanimados y las características humanas que les da a los animales, van atrapando al lector infantil, quien está acostumbrado a hacer lo propio con sus juguetes. Y la diferencia con la mayoría de las otras obras infantiles, es que en *Alfanhuí* se les presta vida, la mayoría de las veces, gracias no sólo a la decisión de así hacerlo, sino a las imágenes poéticas, como en el caso del duende de los rescoldos o de las tejas perezosas.

El amor por los animales

A lo largo de la novela, *Alfanhuí* demuestra tener un gusto, un amor por los animales que también es, ¿cómo dudarlo?, un rasgo típicamente infantil. Todos los animales que aparecen en *Alfanhuí* juegan un papel propio, algunos de ellos fundamental como son, evidentemente, los alcaravanes del último capítulo. Desde el inicio mismo, los animales interactúan con *Alfanhuí*: el multicitado gallo de veleta, que aunque no aparece más allá del capítulo II, es muy importante pues le enseña a *Alfanhuí* uno de sus más caros secretos: cómo obtener la sangre de los atardeceres, secreto que *Alfanhuí* no comparte con el maestro hasta que éste lo nombra oficial disecador y le cuenta "sus últimos secretos" (p.60); el gato que disecciona *Alfanhuí* y

² Es de llamar la atención, la similitud de esta imagen con la obra del artista plástico contemporáneo Rafael Cauduro.

el maestro y que había atacado a la criada; la culebra de plata que “se adormecía sensualmente, al abrazo de los tres anillos de oro” (p.33); las sombras de los pájaros de su habitación, cuando tiene aquellas visiones que parecen predecir su futuro, su reencuentro con el maestro gracias a la guía de los alcaravanes; los ratones del pajar; la colorida y misteriosa araña del pozo; los pájaros “de adorno, con colores inusitados” (p.59), producto de los experimentos con el castaño; la liebre, esa liebre blanca que ya vimos que es el alma o la representación o como queramos llamarle del maestro; los caballos, cuando tan sólo con ellos “parecían brillarle los ojos de alegría cuando se montaba en el trillo y hacía mover a los caballos a restallidos de látigos” (p.78); la cabra de la pensión de doña Tere ; las ovejas desolladas en la montaña; todos los pájaros que incubaba la abuela de Alfanhúí, cada primavera; los doce bueyes de los que Alfanhúí se hace cargo, y que le presentan la otra cara de la muerte: además de que el fallecimiento del maestro es mucho más importante que el de Caronglo, lógicamente, también hay otra diferencia, pues no es ya la muerte trágica producto de la barbarie, como fue el caso del maestro, sino “la dulce, casi alegre tristeza de la muerte natural” (p.174); finalmente, los alcaravanes de la última andanza, que lo llaman, le rodean la cintura, lo conducen literalmente hacia la isla en donde Alfanhúí verá despejarse el nublado y verá también “sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores” (p.191)

El espíritu científico del niño

La mayoría de los niños tienen gusto por la investigación. A ciertas edades, particularmente la imaginativa y la heroica, los niños quieren saber de primera mano el porqué de las cosas y no dudan en desarmar un juguete para entender su funcionamiento. Alfanhúí, el personaje, es un ejemplo vivísimo de esto. Resulta innecesario citar aquí todos los experimentos, todas las **industrias** que realiza a lo largo de la novela,

pero sí conviene recordar que en todo momento está pendiente de su entorno, sobre todo cuando vive con el maestro y más tarde en la herboristería de don Diego Marcos. Está pendiente gracias al deseo de aprender, a una suerte de sed por dominar su arte, su ciencia, que no cabe duda que es la que encierran los colores.

Por otra parte, es importante señalar que, si bien podríamos pensar que algunas de las escenas de *Alfanhui* pueden parecer un tanto sórdidas para nuestra cultura citadina, creo que lo son mucho menos para los niños acostumbrados a la vida del campo; además, estos momentos tampoco dejan de tener sus elementos de sorpresa, atracción, fascinación por lo desconocido que atrae por igual a los niños y a los adultos, aunque por distintas razones. Sánchez Ferlosio incluye en su novela algunas escenas duras, pero suelen ser seguidas por otras que las suavizan, logrando un sano equilibrio, al tiempo que alienta, muchas veces, el espíritu científico del niño lector. Por ejemplo:

Con el gato hicieron cordeles para relojes de pesas; con sus uñas, un rascador para peinar pieles; con su esqueleto, una jaulita para ratones, y con la piel, fabricaron un tamborcito y curaron a la criada. El maestro le colocó los algodones y le cosió unos parches con la piel del gato, fresca todavía. Luego curtió los parches sobre el mismo cuerpo de la criada. Disecaron del gato tan sólo la cabeza y la exhibieron en el escaparate. (p.23)

No olvidemos, claro está, que la criada estaba, a su vez, disecada.

Otro ejemplo es el "De los ásperos y grandes lances de la montaña" (capítulo I, tercera parte), donde las urracas "delatan crímenes nefastos y piden venganza para las violadas" (p.133), donde "un hatajo se desbandó y fue a despeñarse por una ladera", (p.136), donde dos hombres,

al pie del barranco y, a la luz de un farol de aceite y de los rayos, buscaban a las ovejas para rematarlas y las desollaban a toda prisa y cargaban sus pieles en un macho. Brillaban en la noche los ágiles cuchillos que iban y venían, mondando las finas cañas, bordeando los tendones convulsos, buscando lo tierno del cartílago entre los huesecillos de las articulaciones. (p.136),

donde las mujeres, en fin, “se escondían bajo las mantas y apretaban a sus criaturas.” (pp.136-137) Duro episodio, ciertamente, pero si lo vemos cuidadosamente, no sucede ahí nada que se salga de la rutina de los ovejeros, de los ganaderos que viven, precisamente, de desollar a sus animales y, eventualmente, de matarlos para comérselos. Tampoco podemos olvidar que Alfanhúí era ya oficial disecador, por lo que estas visiones no le pueden resultar demasiado crudas. Sí lo serán para el niño lector, pero aquí es donde entra la maestría del autor: Alfanhúí viene de destrozar a don Zana, viene huyendo de sí mismo, de la ciudad; la angustia lo colma y aún lo ciega: tal vez sus sentimientos se asemejen a los del niño ciudadano que lee este primer capítulo de la tercera parte: sorpresa y repulsión van de la mano, sin llegar nunca a los extremos. Tan es así, que el siguiente capítulo se titula “Donde Alfanhúí se repone y sigue su camino” (p.138), luego de contarles “largas historias a los serranos” (p.138) que lo acogen. Un poco más adelante, el protagonista traspone “el último pueblo de la montaña. Alfanhúí vio abrirse a lo lejos la llanura, con el sol de invierno, blanco y tibio todavía.” (p.141) Alfanhúí, y el niño lector, pasarán ahora a situaciones más amables y a las historias del gigante del bosque rojo.

Complicidad con el lector. Fantasía y realidad

Un rasgo propio de toda literatura infantil es el de la complicidad que se establece entre el lector y el protagonista. Unas veces, mediante la participación autoral, otras no. Muchos de los ejemplos ofrecidos

hasta ahora, han combinado varios rasgos infantiles: los diminutivos, la brevedad, la vida de los objetos inanimados, la poesía, la fantasía creadora y el espíritu científico. Sánchez Ferlosio sabe concretar estos vuelos de la imaginación mediante referencias precisas al mundo real y cotidiano de los niños. En todas las industrias, en todas las andanzas, en todas las historias, hay siempre una referencia al aquí y al ahora del lector infantil. Y con ella, Sánchez Ferlosio establece esa complicidad con su lector, porque le habla, con su lenguaje, de las mismas cosas que él hace: cuando el maestro le cuenta de la muerte de su padre, le dice: "No miré más, y me fui a llorar con la cara envuelta en una cortina morada que había en mi casa, que era la cortina donde lloraba siempre." (p.29); una de las cuatro cosas que odiaba la silla de cerezo, era un calendario que tenía "un dibujo de cisnes y jardines en el centro, como el último número del juego de la oca (...)" (p.52); cuando inician los experimentos con el castaño, se nos cuenta que "al terminar el día, las luces daban mucho resplandor, que iluminaba la cueva con luces de colores, como en las funciones de circo." (p.57); al conocer a don Zana, leemos que es "el de la risa grande y escueta como una raja de sandía" (p.85)³; este mismo personaje juega al "traque, traque, traque/ traque, traque, traque, tra" (p.88) que juegan muchos otros niños. Un ejemplo maravilloso de esa complicidad con el lector está en la pensión de doña Tere, cuando conocemos unas traviesas y juguetonas sábanas blancas que

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. (p.105)

Por último, volvamos al inicio de la novela, cuando luego de

³ Lo que nos recuerda, por supuesto, el haikú de José Juan Tablada: "Del verano, roja y fría/ carcajada,/ rebanada/ de sandía!"

pasarse todo el día hablando el gallo y Alfanhuí, “cuando venía la madre, el gallo se escondía porque no querían que ella supiera que un gallo de veleta hablaba.” (p.15), tal y como nuestros hijos no quieren que los escuchemos hablar con sus muñecos. Una complicidad más entre el autor y sus lectores.

No olvidemos que en la dedicatoria de la novela, Sánchez Ferlosio termina diciendo: “Escrita para ti esta historia castellana y llena de **mentiras verdaderas.**” Mentiras tan verdaderas como la fantasía que despliegan los niños en sus diferentes juegos.

Los nudos desatados o las historias inconclusas

Este es un punto central para demostrar nuestra hipótesis. Si *Industrias y andanzas de Alfanhuí* fuese un libro para el lector adulto, éste seguramente podría reprocharle el que algunas de las situaciones no se atan con el nudo central y que diversas secuencias quedan volando, carentes de una razón que justifique su presencia. Tal vez sean esos los defectos a los que se refiere Benet Goitia en el prólogo ya analizado de la edición de Salvat.

Efectivamente, podemos preguntarnos, por ejemplo ¿quién es y qué papel juega esa niña que solamente aparece en la página 120 y le pregunta a Alfanhuí: “¿Eres el caballero Zarambel?”; ¿qué pasa con los ladrones de trigo, luego del incendio?; ¿cómo es que la abuela podía incubir todo tipo de huevos en su regazo?; ¿por qué la madre no atosiga a preguntas a Alfanhuí, una vez que lo tiene de regreso en casa?; ¿por qué no conocemos más de Urraca y de su relación con Alfanhuí? Es enorme la cantidad de supuestas lagunas narrativas, sí, pero sólo **desde el punto de vista del lector adulto**. Porque el lector infantil no necesita respuesta a ninguna de estas preguntas. De ser así, ninguno de los clásicos infantiles funcionaría: ni *El soldadito de plomo*, ni *Pinocho*, ni *Cenicienta*, ninguno. Los niños leen sin cuestionarse la estructura narrativa. Buscarán, sí, respuesta a muchas

preguntas que seguramente serán distintas a las ya planteadas arriba, pero ellos mismos se dan la respuesta. Para los niños es muy fácil encontrar los porqués de estas fantasías, de estas extravagancias que los adultos a veces les inventamos. Y muchas veces sus respuestas son más veraces que las nuestras.

No quiere decir esto que la presencia de lagunas narrativas, de cabos sueltos, sea una característica de la literatura infantil. No. Pero es claro que no importa que existan. Importa mucho más la fantasía. Y esta fantasía, muchas veces, es alimentada por esas supuestas lagunas. Cuando el niño lector quiere saber más de la culebra de plata, o del gallo de veleta, completa la historia en su imaginación. Puede dar por hecho que siguen ahí, junto a Alfahuí, todo el tiempo. O no. Cada niño complementará su historia a su manera, de acuerdo con sus expectativas.

Como vimos en las páginas anteriores, es enorme la cantidad de ejemplos que pueden ofrecerse de cada una de las características infantiles que pueblan la novela. Para encontrar más ejemplos, basta con abrir el libro en cualquiera de sus páginas. Cualquier capítulo que analicemos en su totalidad, nos ofrece una clara visión de cómo Rafael Sánchez Ferlosio amalgamó de manera artística y libre de cartabones y de juicios apriorísticos, estas características infantiles. Tomemos, pues, un capítulo de cada una de las tres partes que constituyen la novela. Elijamos al azar: el capítulo VI de cada una de las partes.

Análisis detallado de tres capítulos

Capítulo VI. (Primera parte) *De las cosas que había en el jardín de la luna donde casi todo era como plata*

En este capítulo, el niño lector conoce el jardín de la luna, uno de los dos que existen en la casa del maestro. Primero lee una descripción

del lugar, y luego es testigo-cómplice de una de las industrias de Alfanhuí, que es la destinada a atrapar la culebra de plata. Hay que anotar que esta historia de la culebra de plata es una de las *historias independientes* de la novela, la cuarta, en orden de aparición.

Brevedad. El capítulo consta apenas de tres páginas completas y siete renglones de la cuarta: ochenta y ocho renglones en total, en donde podemos contar 37 punto y seguidos y 5 puntos y aparte, lo que comprueba la brevedad de las oraciones utilizadas. En dos ocasiones encontramos oraciones que inician con la conjunción “y”, una de ellas, tras haber leído una de las oraciones más largas en la que se repite la conjunción hasta en cinco ocasiones:

En medio, había un pequeño estanque redondo con un surtidor, cuya varita de agua subía y se agitaba tan sólo en las noches de tormenta cálida y seca, y mataba las libélulas y los insectos que el viento traía de los ríos y los lagos que habían secado. Y al agitarse (...) (p.32)

En este capítulo en particular, la alternancia de oraciones breves con otras más extensas, responde también a las necesidades mismas de la anécdota narrada: Alfanhuí está cazando a la culebra, está a la expectativa de que ésta caiga en las trampas que significan los anillos de oro. Por eso, para lograr el suspenso y la *complicidad* del niño lector, es que encontramos estas combinaciones:

Alfanhuí se apostó cauteloso junto a la ventana, con los tres bramantes en la mano, por dentro de su habitación, y esperó. Levantóse del horizonte una gran luna roja que se fue blanqueando conforme subía. **Alfanhuí estaba inmóvil.** Cuando la luna se hizo blanca del todo asomó la culebra su cabeza y ensartó el primer anillo. Luego fue saliendo poco a poco, mirando a todas partes, con la cabecita alta y silbando en su lengua de dos puntas. **Alfanhuí seguía inmóvil.** Al principio resbalaba por dentro del anillo y no lo movía, pero cuando hizo la

primera curva de ese con su cuerpo, se lo llevó prendido a la mitad del vientre. **Alfanhuí no respiraba.** (p.33)

La complicidad entre Alfanhuí y el niño lector termina de establecerse cuando el primero, tras guardar la culebra en la caja de cristal "miró la culebra de plata en sus manos y sonrió." (p.34) Esa sonrisa es compartida cabalmente por el lector, quien aguardó inmóvil y también sin respirar, a que la culebra fuese atrapada.

El juego *fantasía-realidad* está hermosamente expresado en la imagen inicial del capítulo, cuando el niño lector comparte la visión de los dos roedores blancos que vivían en el olivo plateado

(...) y siempre se andaban escondiendo como las ardillas. Por la noche se veían sus ojillos aparecer y desaparecer. **Era como los anuncios luminosos de las ciudades:** primero una lucécita; luego dos, tres, cuatro. Tres, dos, una y desaparecía. Luego las cuatro lucécitas de un golpe, en otra parte del olivo. Y así toda noche, sin que nada se oyera. (p.31)

Alfanhuí ve a estos roedores a solas, es testigo único de este juego de luces. Así, el lector infantil se convierte en cómplice de Alfanhuí.

Encontramos una *repetición* de fin de oración con inicio de otra: "La otra, en la cara de levante, adonde daba la ventana de **Alfanhuí. A Alfanhuí** le gustaba más la de la luna porque tenía la piel blanca como su luz." (p.31)

En este capítulo encontramos *nueve diminutivos*, un "pequeño estanque" (p.32) y unas "escamas diminutas" (p.33) que contribuyen al tono de narración infantil.

La culebra, además de que "salía a tomar la luna en un claro del jardín" (p.32), una vez atrapada y arrastrada por Alfanhuí hacia la ventana de su habitación, "se adormecía sensualmente, al abrazo de los tres anillos de oro" (p.33), lo que nos enseña las características

humanas que el autor le concede a la culebra, y se las concede, repito, mediante imágenes poéticas de alto valor.

Alfanhuí captura a la culebra por dos razones básicas: su *amor por los animales* y su curiosidad natural, esto es, su *espíritu científico*. El *amor* por la culebra está dado, para el niño lector, desde que se le dice que "A Alfanhuí le gustaba mucho esa culebra y tenía ganas de capturarla" (p.32), y se le confirma más adelante cuando lee que, una vez capturada, "Alfanhuí tiró *lentamente* de los tres hilos y la arrastró hasta la ventana". Lentamente, porque no quiere lastimarla, no por miedo a perderla. Él sabe que la tiene perfectamente cogida con los anillos de oro. Capítulos más adelante, cuando los vecinos incendian la casa del maestro, Alfanhuí libera a la culebra y le dice "¡Sálvate!" pero "la culebra despertó de su letargo y saltó sobre las llamas. Luego fue a enredarse en la muñeca de Alfanhuí, como una pulsera." (p.65) Esto es, el cariño es mutuo.

El *espíritu científico* podemos hallarlo en tres momentos de este capítulo: primero, en el conocimiento que ya tiene Alfanhuí de que "la plata y el oro eran dos cosas casadas, como las naranjas y los limones" (p.32); segundo, en la elaboración de los anillos de oro y del cuidadoso plan que tan bien le funciona para atrapar a la culebra y, tercero, en el mínimo pero significativo detalle de acariciar a la culebra a contrapelo, porque "tenía el cuerpo todo de escamas diminutas, que sonaban cuando Alfanhuí le pasaba la uña a contrapelo: <¡Drinn...! ¡Drinn...!>" (pp.33-34)

En esta *historia independiente*, no quedan, aparentemente, nudos por cerrar, aunque el lector infantil bien podría preguntarse ¿qué pasó con la culebra?, ¿qué le dijo el maestro a Alfanhuí al día siguiente, al conocer su industria? No lo sabemos. Cada niño tiene que seguir la historia de la culebra hasta que vuelva a aparecer (dos veces más en la novela) y luego suponer su destino.

Capítulo VI. (Segunda parte) *Donde doña Tere cuenta la historia de su padre y particularidades de la Silve y de don Zana*

Este capítulo sucede en Madrid, en la pensión de doña Tere, con quien Alfanhú ha logrado establecer una relación tan cálida, tan amistosa, que ella le cuenta sus historias. Tras una breve descripción física de la dueña de la pensión, el lector infantil lee la singularísima historia del padre de doña Tere, misma que, sin lugar a dudas, es totalmente independiente al nudo central (la decimosexta en orden de aparición) y posee características marcadamente infantiles. Continúa el capítulo con una breve referencia al carácter de la Silve, quien servía en la pensión, y con un par de anécdotas de la vida en común que llevaron Alfanhú y don Zana.

Brevedad. Todo lo anterior, sucede en apenas cinco páginas; ciento treinta y siete renglones; diecisiete puntos y aparte, uno de ellos seguido de la conjunción “y” para iniciar una nueva oración; sesenta y ocho punto y seguidos, tres de ellos seguidos de la conjunción “y” para iniciar una nueva oración. Podríamos decir, como lo anuncia el título del capítulo, que son tres historias o sucesidos o capítulos propios, ya que lo narrado está conectado únicamente porque los tres personajes, doña Tere, Silve y don Zana son habitantes de la pensión.

Encontramos una repetición de final e inicio de oraciones en la página 110, donde se lee: “Un libro con pastas color naranja que tenía en la portada una muchacha soplando sobre un **molinillo**. El **molinillo** se deshacía en pequeños vilanos que volaban.”

En este capítulo leemos una **historia** cien por ciento **independiente** de la novela, que es la del padre de doña Tere, quien “se durmió arando con los bueyes” (p.110) y no despertó hasta Portugal. Ahí vende bueyes y arado y regresa a casa, “por el mismo

surco que había hecho” (p.111), únicamente para hacer su testamento y morir ese mismo día. Pero además de esta, podríamos considerar la descripción de las mujeres en los andenes del tren, la del guarda que cuidaba fierros viejos y la del circo, sino como historias independientes, sí como estampas de la vida citadina. Un ejemplo del lenguaje metafórico de la novela está en la descripción del guarda, quien “era un hombre viejo que aburría un cigarro, sentado en una silla a la puerta de su casa.” (p.113)

En este capítulo encontramos apenas tres *diminutivos*: la vida en Madrid es más dura, no hay tanto espacio para suavizar la cotidianidad, y menos aún en compañía de don Zana.

Los animales del circo, azuzados por los zingaros, le ofrecen al niño lector una oportunidad de apiadarse de ellos, de acrecentar su *amor por los animales*. Porque el espectáculo del oso Nicolás haciéndose el borracho, para luego ser levantado “a duros cadenazos” (p.114) termina por ser, a pesar de las risas infantiles iniciales, “un espectáculo triste y aburrido” (p.114)

El *espíritu científico* en este capítulo no aparece con toda claridad, aunque hay un par de imágenes poéticas que suponen un agudo poder de observación, propio del espíritu científico:

A Alfanhú le gustaba escuchar estas historias de las vidas de las gentes. Miraba a doña Tere mover su boca y sus ojos, explicar su memoria serenamente, y en el tiempo que duraban sus palabras, Alfanhú concebía el tiempo que habían durado aquellos hechos. Alfanhú sintió afecto por doña Tere, que le mostraba tan dulcemente su memoria (...) (p.111)

La *complicidad con el lector* está claramente manifiesta en una referencia que el autor nos hace al inicio del capítulo, tras una brevísima descripción física de doña Tere: “Una noche en que don Zana no volvía, Alfanhú se quedó mucho tiempo hablando con ella.”

Aquí, la complicidad se da entre ambos personajes, quienes pueden hablar sin tapujos gracias a la ausencia del personaje antagónico, de don Zana, mala influencia para Alfanhuí, según palabras de doña Tere. Y el lector infantil, claro está, participa de esta complicidad. Una vez terminados los comentarios acerca de Silve, y tras un punto y aparte, aparece don Zana: “- ¡Alfanhuí, niño pálido! – solía decirle don Zana -, la gente es necia y ridícula. Tú me gustas porque eres como yo.” (p.112), pero luego de la advertencia de doña Tere, y de haber compartido con Alfanhuí y con ella la historia de su padre, el niño lector sabe muy bien que don Zana está equivocado y es cómplice también de la no respuesta, del silencio de Alfanhuí. Abundan, además, las referencias al *mundo cotidiano* del niño, como es el caso del *Petit Larousse Illustrée* con el que “Alfanhuí se entretenía mucho viendo las figuras.” (p.110); el tren y la estación; el solar “todo lleno de hierros herrumbrosos (...) guardabarros de coche, calderas de locomotoras (...)” (p.113); y el mismo espectáculo del circo ambulante conducido por los zíngaros, donde “bailaban las chicas, sucias y despeinadas, con claveles en el pelo.” (p.114)

En este capítulo nos es presentado el personaje de Silve, quien todas las noches fríe pescadillas rabiosas “cantando un tango de Carlos Gardel. Siempre el mismo tango, que empezaba: *Adiós pájaro lindo...*” (p.112)... y no sabemos más de ella. Es otra de las *historias inconclusas* que el lector debe completar por su cuenta, echando a andar, así, su imaginación.

Capítulo VI. (Tercera parte) *De cómo Alfanhuí se hizo boyero y los doce bueyes que guardaba*

En este capítulo, Alfanhuí está en Palencia, en casa de la abuela, quien sin consultarlo, le consigue trabajo de boyero. Todo el capítulo transcurre con la narración de cómo Alfanhuí logra establecer relación

con los doce bueyes a su cargo y de los buenos momentos que pasa con ellos.

Brevedad. Ciento un renglones distribuidos en tres páginas completas y otra a la mitad; diez puntos y aparte, uno de ellos seguido de la conjunción “y” para empezar una nueva oración; treinta y cuatro punto y seguidos, cuatro de ellos seguidos de la conjunción “y” para iniciar una nueva oración. La alternancia de oraciones largas y breves es también notoria. Aún así, las oraciones largas no pasan de cinco renglones, como en los consejos y enseñanza que el boyero viejo le da a Alfanhuí (en esta cita se ha respetado la tipografía original, para ilustrar los cinco renglones que, de otra manera, se verían reducidos):

- La aguijada llévala siempre, y afilada la punta, pero respeta a los bueyes y no les toques ni les amagues jamás, que ellos ya tienen su camino y saben por donde anda el pasto en cada tiempo y, del peligro, más que tú y yo. (p.158)

Una vez de regreso en el campo, las concesiones infantiles reaparecen con mayor fuerza: el *uso de la conjunción “y”*, así como de las *repeticiones* en el fraseo, se ven claramente en el siguiente pasaje, en el que comienza la descripción de Caronglo, el buey más viejo de los doce:

Era grande y negro como una caverna y, como una caverna, tenía en su vientre un resonar de aguas oscuras. Tenía los ojos dulces y grandes y una lágrima limpia en cada ojo. Y el morro frío y rezumante. De los extremos del labio, le caían lentos hilos de baba. La piel le hacía pliegues sobre los ojos, y en las gruesas rodillas y en las axilas de los pechos anchos y fuertes. Tenía los cuernos viejos y calientes y, donde nacían, había una franja pulida y brillante por las coyundas y la cerviz pelada, encallecida por el yugo. Tenía, sobre todo, (...) (p.159)

Y todavía el siguiente punto y aparte continúa con la descripción de Caronglo, y arranca, otra vez, con “Tenía”..., de manera que en este capítulo las repeticiones se dan de otra manera, pero no desaparecen. Esta forma de describir ampliamente al venerable buey, resulta más sencilla de seguir por el niño lector, que si estuviese presentada solamente como una larguísima enumeración de las características, sin pausa alguna. Aquí, la repetición del copretérito facilita la lectura porque le ofrece al lector una pequeña pausa. Es una suerte de *volver a empezar* que le permite, primero, hacer conciencia de las características ya indicadas, antes de pasar a las siguientes.

La historia de los bueyes y, particularmente la de Caronglo, no termina en este capítulo, pero reaparece en el capítulo IX, donde Caronglo muere y entonces sí termina la *historia independiente*, aunque conviene anotar que tras vivir esta experiencia, Alfanhú prosigue su camino. Es decir, que la historia independiente de los bueyes, se integra de manera importante al nudo central de la novela, puesto que es una suerte de trampolín o de encrucijada que, tras resolverse, provoca un cambio evidente en el protagonista.

En un capítulo que tiene como protagonistas a doce bueyes venerables, resultarían absurdos los *diminutivos*. Destaca, en cambio, el ambiente de paz y de quietud en todo el capítulo, gracias a que los “Viejos bueyes jubilados eran, negros o bermejos, de ojos grandes y honda pupila, de larga, cadenciosa barbada, lento paso, invariable, monótona querencia.” (p.158); paz y quietud que Alfanhú también siente porque “había entendido aquella noble costumbre de que vivieran los bueyes que ya no araban, de que fuera respetada su vejez, mantenida su servidumbre.” (p.159). Solamente al final del capítulo, cuando Alfanhú se sumerge en el agua para buscar piedras de colores, es que brinca el *único diminutivo*: “Se hundía y sacaba guijarros rojos, blancos, azules; guijarritos verdes o jaspeados.” (p.161)

El *amor por los animales* y las *características humanas* de éstos, están muy presentes en este capítulo:

Pronto aprendió Alfanhú a conocerlos y los bueyes a él y, a la mañana, en cuanto veían su cabeza asomar por detrás de la tapia se encaminaban todos hacia la hangarilla para que les abriera. Y lo saludaban con un mugido quedo desde sus hondas narices. Alfanhú les rascaba la frente o les acariciaba las astas. El último que salía era siempre "Caronglo", que iba a ponerle el húmedo hocico entre las manos y le olía. (p.160)

Un poco más adelante, se nos cuenta que Alfanhú coge la costumbre de montarse encima de Caronglo, para estar más alto y cómodo: "Y, siempre que iban o venían, "Caronglo" no echaba a andar hasta que Alfanhú no estaba encima de él." (p.161) El amor es recíproco.

Al final del capítulo, Alfanhú inicia un juego típicamente infantil, cuando tras gritar el nombre de alguno de los bueyes, se hunde en el río para esconderse cuando el aludido vuelve la cabeza. Aquí, el lector infantil grita y se sumerge con Alfanhú. La *complicidad* está establecida: Alfanhú "volvía a sacar la cabeza y resonaba su risa, muy clara sobre la superficie del río." (p.161) ¿Quién de nosotros no ha jugado este juego con algún niño?

En el capítulo IX, cuando muere Caronglo, los demás bueyes lo rodean y mugen una suerte de oración que acompaña el alma de su líder hasta hundirse en el río, lo mismo que cualquier rezo fúnebre de cualquier religión practicada por los humanos.

El *espíritu científico* apenas aparece en este capítulo y lo hace para no perder esa conexión de Alfanhú con los colores. Saca guijarros y guijarritos de colores del fondo del río. No sabemos qué hace con ellos. No podríamos presumir, leyendo sólo este capítulo, que esa búsqueda de guijarros de colores corresponda a un espíritu científico. Pero si consideramos todos los experimentos, industrias y

peripecias que Alfanhúí ha realizado en torno a los colores, parece claro que saca esos guijarros guiado por su afán de perfeccionarse en su arte-ciencia de los colores.

Aunque la historia completa de los bueyes y de Caronglo no finaliza sino hasta el capítulo IX, no podemos decir que tengamos aquí ninguna historia inconclusa, sino, más bien, por concluir.

Conclusiones

Industrias y andanzas de Alfanhú es una obra ideal para el lector infantil porque cumple, como ya lo vimos, con aquellas características propias de la literatura para niños que se analizaron en este trabajo, además de estar escrita y compuesta de una manera que facilita su lectura por parte del niño que se acerca a ella. Cumple sobradamente con la característica que todos los especialistas coinciden en señalar y que en este trabajo hemos denominado como *espíritu positivo*. Alfanhú, a lo largo de la obra, alcanza un cierto estado de madurez que le permite, al final de la novela, reencontrarse con su maestro, y la ternura y el llanto aparecen en ese instante: la sensibilidad de Alfanhú está intacta, a pesar de ciertas andanzas un tanto crudas. Además, la mayoría de los capítulos y de las historias independientes poseen este espíritu, esta forma positiva de ver la vida.

Industrias y andanzas de Alfanhú es una obra ideal para el lector infantil porque puede ser muy bien aceptada por tres de las cuatro edades infantiles, quedando únicamente la edad rítmica de lado, si bien sólo mientras esos niños crezcan y pasen a ser miembros de la edad imaginativa.

Es una obra que agrega a sus valores infantiles los de una alta calidad poética en su prosa y en su imaginación, sin rebajar nunca el vocabulario ni la construcción gramatical ni la composición meramente literaria. Es decir, Rafael Sánchez Ferlosio, mientras escribía *Alfanhú*, no hizo concesiones de ninguna especie: su creación fue siempre su preocupación única. No hay, en ningún momento, ningún tipo de **degradación** como la que él mismo señala (en el prólogo a Pinocho, ya citado) y que se suele dar en muchas obras infantiles.

Aunque solamente podría comprobarse mediante una entrevista con el autor (misma que pretendemos desarrollar y llevar a cabo más adelante), podemos suponer que Rafael Sánchez Ferlosio escribió ese

prólogo a *Pinocho* guiado por la falta de respuesta que obtuvo de parte de la crítica hacia *Alfanhuí*. Si Sánchez Ferlosio, además de escritor fuese dibujante, seguramente habría acompañado su primera edición autoral con algunas ilustraciones que, tal vez, hubieran provocado en la crítica un acercamiento distinto a la novela.

Por esto, podemos concluir aquí que Sánchez Ferlosio escribió *Industrias y andanzas de Alfanhuí* como una novela infantil, que ese fue su objetivo original, y que lo alcanzó siguiendo las reglas que él mismo había dispuesto sobre su mesa de trabajo, sin concesiones ni degradaciones de ninguna especie, valiéndose de su arte espléndido y, seguramente, de su amplio conocimiento de la literatura infantil y de su buena relación con algunos niños. ¿De qué otra forma podemos explicarnos, si no, tanta abundancia de elementos infantiles?; ¿de qué otra forma podemos explicarnos, si no, el que la crítica apenas mencione *Alfanhuí* (a pesar de sus diecisiete ediciones en Destino), y que se ocupe mucho más de *El Jarama* (espléndida también)? La respuesta está en el acercamiento: juzgar *Industrias y andanzas de Alfanhuí* desde el punto de vista del lector adulto, es dejar de lado muchos de los valores fundamentales de la obra.

Así como les pedimos a los niños que aprendan a leer y que profundicen en sus lecturas, nosotros también debemos de aprender a variar nuestra visión, debemos de aprender a **agacharnos**, en el sentido que Antoniorrobles le da al término, para ser capaces de entender las lecturas a ellos destinadas. Tenemos que prepararnos para manejar su lenguaje y sus puntos de vista.

Rafael Sánchez Ferlosio lo ha sabido hacer con gran maestría y arte consumado.

Bibliografía

Bibliografía directa

- Alfanhuí (Industrias y andanzas de Alfanhuí)*, 17 ed., Barcelona: Destino, 1993. (Incluye los relatos *Y el corazón caliente* y *Dientes, pólvora, febrero.*), 232 pp. (destinolibro, 47)
- "El huésped de las nieves", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 1963, LVI, 167, pp. 247-255.
- El Jarama*, 1 ed., Barcelona: RBA, 1993, 382 pp. (Narrativa actual, 33)
- El testimonio de Yarfoz*, 1 ed., Madrid: Alianza, 1986, 334 pp.
- Las semanas del jardín*, 1 ed., Madrid: Alianza, 1981, 384 pp.
- Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, 2 reimp. de la 1 ed., Madrid: Alianza, 1987, 144 pp.
- "Pecios", en *Caminito de Elva va una tortuga*, de Fernando Savater, Ovaciones, sección Cultura, Num. 7, 13-dic-98, p.4-5.
- "Prólogo" a *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, 5 reimp. de la 1 ed., Madrid: Alianza, 1995, pp. 7-16 (El libro de bolsillo, 383)

Bibliografía indirecta

- ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Tomo I, 1 ed., Madrid: Taurus, 1958, 350 pp.
- ALLEN, Nancy. "Alfanhuí y su cartilla intacta", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 1964, XXX, pp. 126-135.
- BENET GOITIA, Juan. *Prólogo a Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio, Navarra: Salvat, 1982, pp. 11-15 (Col. Biblioteca Salvat, 22)

- CELA, Camilo José. *La rueda de los ocios*, 1 ed., Barcelona: Mateu, 1962, 336 pp. (Col. Todo para muchos, 7)
- DANALD, Ruth M. *Alfanhuí. A translation with a critical introduction of Rafael Sánchez Ferlosio's Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1 ed., Purdue University Press, 1975, 143 pp.
- DE NORA, Eugenio G. *La novela española contemporánea (1939-1967)* Tomo III, 2 ed. ampliada, Madrid: Gredos, 1970, 436 pp.
- y Juan Benet. "Mocedades: Delibes, Sánchez Mazas y Sánchez Ferlosio", en *Historia y crítica de la literatura española*, de Francisco Rico, Tomo 8, Época contemporánea, 1939-1980, a cargo de Domingo Ynduráin, Barcelona: Crítica, 1981, 722 pp.
- DOMINGO, José. *La novela española del siglo XX. 2- de la postguerra a nuestros días*, Barcelona: Labor, 1973, 190 pp. (Nueva colección Labor)
- FERNÁNDEZ ARIAS, Irma Isabel. "Industrias y andanzas de Alfanhuí. Apariencias de lo permanente", en *Pascual Duarte y Alfanhuí: dos actitudes de posguerra*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979, 97 pp.
- GARCÍA-VIÑÓ, M. *Novela española actual*, Madrid: Guadarrama, 1967, 222 pp. (Col. Punto Omega, 4)
- MARTÍNEZ CACHEROS, José Ma. *La novela española entre 1936 y 1980 (Historia de una aventura)*, 1 ed., Madrid: Castalia, 1986, 640 pp.
- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980. (10 Vol.)
- RIO, Ángel del. *Historia de la literatura española*. Tomo II: Desde 1700 hasta nuestros días, 1 ed., Barcelona: B, 1988, 716 pp.
- SALGADO, María A. "Fantasía y realidad en Alfanhuí", en *Papeles de Son Armands*, Palma de Mallorca, 39, 116, 1965, pp. 140-152.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1965, 714 pp.

Obras infantiles y de teoría o estudio de la literatura infantil

ALMENDROS, Herminio. *A propósito de La Edad de Oro de José Martí, (notas sobre literatura infantil)*, 1 ed., Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 1956, 270 pp.

ANTONIORROBLES. *¿Se comió el lobo a Caperucita?* Prol. De Alfonso Reyes, 1 ed., México: América, 1942, 148 pp.

----- *26 cuentos infantiles en orden alfabético*, Madrid: CIAP, 1930.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Ensayos de literatura infantil*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1989, 362 pp.

CARBALLIDO, Emilio. "Apostillas a un tomo ideal de teatro infantil", en *El arca de Noé (Antología de teatro infantil)*, 4 ed., México: Editores mexicanos unidos, 1981, 300 pp.

CABALLERO, Fernán. *El pájaro de la verdad y otros cuentos*, Valencia: Labor, 1970, 180 pp. (Sel. De Cuentos y Leyendas, 9)

CELA, Camilo José. *La bandada de palomas*, 1 ed., Bogotá: Santillana-Alfaguara, 1992, 32 pp.

CERRILLO, Pedro, Jaime García Padrino, et. al., *Literatura infantil*, 1 ed. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, 116 pp.

ELIZAGARAY, Algamarina. *En torno a la literatura infantil*, 1 ed., La Habana: UNEAC, 1975, 220 pp. (Premio Ensayo, 1974)

ESCARPIT, Denise. *La literatura infantil y juvenil en Europa. Panorama histórico*, 1 ed., México: FCE, 1986, 164 pp.

ESPINOSA, Aurelio M., padre. *Cuentos populares de España*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, 216 pp. (Col. Austral, 585)

- ESPINOSA, Aurelio M., hijo. *Cuentos populares de Castilla*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, 181 pp. (Col. Austral, 645)
- LÓPEZ-TAMÉS, Román. *Introducción a la literatura infantil*, 2 ed. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990, 395 pp.
- PASTORIZA DE ETCHEBARNE, Dora. *El cuento en la literatura infantil*, 1 ed., Buenos Aires: Kapelusz, 1962, 229 pp.
- PETIT, Michèle. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura*, 1 ed., México: FCE, 1999, 200 pp.
- SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse (courants, problèmes, choix d'auteurs)*, 1 ed., Paris: Flammarion, 1975, 576 pp.
- TORAL PEÑARANDA, Carolina. *Literatura infantil española (Apuntes para su historia)*, Presentación de Nicolás González Ruiz, Madrid: Cocolsa, 1957.

Bibliografía general

- ALBORG, Juan Luis. *Sobre crítica y críticos (Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia)*, 1 ed., Madrid: Gredos, 1991, 1088 pp.
- BACHELARD, Gastón. *La poética de la ensoñación*, 2 reimp. de la 1 ed., México: FCE, 1997, 324 pp.
- *La poética del espacio*, 1 reimp. de la 2 ed., Santiago de Chile: FCE, 1993, 282 pp.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, Madrid: Gredos, 1962, 391 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos).
- CABALLERO, Fernán. *La gaviota*, 5 ed. México: Porrúa, 1986, 288 pp. (Col. "Sepan Cuántos..." No., 104 Incluye *La familia de Alvareda*)

GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento*, 1 ed., México: Nueva Imagen, 1998, 312 pp.

GOYTISOLO, Juan. "El furgón de cola", en *Obras completas* 2, 1 ed., Madrid: Aguilar, 1978, 1064 pp.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo*, 9 ed., México: Fernández, 1966, 96 pp.

LARRA, Mariano José de. *Artículos de costumbres*, 1 ed., México: Origen, 1985, 182 pp. (Col. Historia Universal de la Literatura, 98)

MARTÍ, José. *La edad de oro*, Ed. crítica anotada y prologada por Roberto Fernández Retamar, 2 reimp. de la 1 ed., México: FCE, 1995, 248 pp.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas, Vol. II*, Madrid: Revista de Occidente, 1966, 756 pp.

ROUSSEAU, Juan Jacobo. *Emilio o La educación*, 3 ed., Barcelona: Bruguera, 1979, 660 pp. (Libro Clásico)

UNAMUNO, Miguel de. *Cancionero. Diario Poético*, 1 ed., Buenos Aires: Losada, 1953, 486 pp.

----- *En torno al casticismo*, 1 ed., Madrid: Alianza, 1986, 143 pp.