

01067



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

UNA INTERPRETACION SIMBOLICA EN
SANCHEZ FERLOSIO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA ESPAÑOLA)

P R E S E N T A :

MARIA FABIOLA BLANCAS GOMEZ



ASESOR: MTR. ARTURO SOUTO ALABARCE

MEXICO, D. F.



2004



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.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo reseccional.

NOMBRE: María Fabiola

Biancas Gómez

FECHA: 28-10-04

FIRMA: 

A MIS PADRES Alfonso y Lupita porque sin ellos nada hubiera sido posible. Gracias por su confianza y por las palabras que han sido luz y lluvia para la semilla. Padre: tus manos saben hacer florecer la tierra. Madre: tu fuego ha sido nuestro sustento.

GRACIAS

A MIS HERMANOS Lidia y Alfonso porque mi vida no sería la misma sin ellos; porque con su ternura e infinita bondad me han enseñado a vivir, gracias por las risas matinales, las charlas nocturnas y los juegos junto a los encinos y los eucaliptos.

AGRADECIMIENTOS:

Al Mtro. Arturo Souto Alabarce por su excelente asesoría, porque sin su paciencia y su sabiduría mi tesis hubiera tomado caminos inciertos.

Al Dr. Horacio López Suárez porque gracias a su Seminario redescubrí *Alfanhuí*.

Mi admiración y agradecimiento al Med. Cir. Víctor Plata Pérez, Director del Plantel No. 8 “Miguel E. Schulz” por su apoyo y valiosas sugerencias.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y en especial a la Escuela Nacional Preparatoria y al Arq. Héctor E. Herrera León y Vélez, Director de la ENP por el apoyo otorgado para la realización de estudios de Maestría y la licencia otorgada para la elaboración de la tesis.

A la Dra. Ana Luisa Guerrero Guerrero por haber apoyado de forma tan grata mi solicitud ante la ENP para realizar estudios de Maestría.

Agradezco al Ing. Raymundo Velázquez Martínez, Secretario General del Plantel No. 8 “Miguel E. Schulz” su atención y apoyo.

A la revisora y sinodales de mi tesis por haberme otorgado sus comentarios y aportaciones: Dra. Paciencia Ontañón, Dra. Alicia Correa Pérez, Dr. Horacio López Suárez y Dra. Marcela Palma.

A todos mis amigos por su tiempo y porque sus consejos fueron un aliciente muchas veces.

Porque el nombre que se dice, no es el nombre íntimo de las hierbas, oculto en la semilla, inefable para la voz, pero ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y tiene a veces un eco cierto de aquel otro nombre que nadie puede decir.

Rafael Sánchez Ferlosio

ÍNDICE

Introducción	1
1. La llama	31
1.1. La lámpara del cuerpo	36
1.2. El viento y la llama	55
2. El fuego del hogar	84
2.1. El fuego femenino	86
2.2. El fuego masculino	97
2.3. El fuego y las historias	109
3. El fuego místico	137
3.1. La iniciación	141
3.1.1. El maestro del sol	142
3.1.2. El maestro iniciador	156
3.1.3. El descenso y las pruebas	167
3.1.4. La muerte y el renacimiento	181
3.2. El camino hacia el <i>sí-mismo</i>	199
Conclusiones	214
Bibliografía	226

INTRODUCCIÓN

Rafael Sánchez Ferlosio (1927 -)¹ es conocido como uno de los exponentes de la llamada novela testimonial. Pertenece a la generación de medio siglo que agrupa a los autores nacidos –según Soldevila Durante- entre 1924 y 1936². Una de las características fundamentales de este grupo de escritores es el enfrentamiento con la realidad cotidiana de la España surgida después de la guerra civil. La novela testimonial se creó como un medio a través del cual los escritores podían manifestar una crítica sociopolítica. Esta novela de denuncia tuvo influencias de la novela francesa, italiana y norteamericana³; sin embargo, no fueron decisivas, pues son indudables sus antecedentes desde fines del siglo XIX en el naturalismo, en la propia España⁴.

La corriente literaria del realismo crítico trajo consigo tanto la innovación como la renovación de técnicas literarias; así por ejemplo, encontramos el llamado conductismo o

¹ Su padre fue el escritor Rafael Sánchez Mazas, quien publicó: *Pequeñas memorias de Tarín* (1915), *Cuatro lances de boda* (1951) y *Vida nueva de Pedrito de Andía* (1951).

² Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1980, p. 201.

³ La influencia francesa proviene del *objetivismo* o conocido también como *Nouveau roman*, movimiento representado por: A. Robbe-Grillet, M. Butor, Marguerite Duras, entre otros. La italiana fue del neorealismo, tanto cinematográfico como literario: Pavese, I. Calvino, E. Vittorini. La influencia norteamericana fue de la “Generación perdida” (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck).

⁴ Santos Sanz Villanueva advierte que el primer modelo inspirador posible habría que buscarlo en Baroja. En general la generación del 98 es considerada como antecesora de los escritores del medio siglo. Cfr.: Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-75)*. v. I. Madrid, Alhambra, 1980, pp. 125-126.

behaviorismo que niega toda introspección en los personajes y en el cual prevalece la descripción de hechos,⁵ y tiene su origen en la novela norteamericana .

Los representantes de la novela testimonial pueden asimismo crear obras de un profundo lirismo y en cuyas páginas ya no prevalece la descripción detallada de una realidad externa, sino la expresión del propio sentir del artista y que en muchos casos busca expresión a través de imágenes poéticas. Éste es el caso de Rafael Sánchez Ferlosio. Ha escrito dos novelas: *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951)⁶ y *El Jarama* (1956)⁷. Casi desconocidos son sus cuentos “Dientes, pólvora, febrero”⁸; “El escudo de Jotán”⁹ y “El huésped de las nieves”¹⁰, entre otros. Después de *El Jarama* prefirió el silencio y ha optado por los estudios lingüísticos y los artículos periodísticos.

Alfanhuí y *El Jarama* son, respectivamente, ejemplos de subjetivismo lírico –que llega a pasar, en ocasiones, hasta el surrealismo- y del behaviorismo más puro. Son obras muy diferentes una y otra. Suponemos que en el momento de la publicación de *Alfanhuí* en

⁵ El behaviorismo es una técnica que suprime la vida interior de los personajes, el autor presenta al lector un diálogo vivo “(técnica magnetofónica)” y encuadres de personajes y paisajes “(técnica cinematográfica)”, alternativamente. El lector examina lo anterior y de ahí parte para extraer el contenido de la novela o la vida interior de los personajes. Los orígenes del conductismo son norteamericanos, la idea básica surgió de un grupo de científicos americanos que se apartaron de la introspección como método de conocimiento, ateniéndose sólo a las “reacciones externas del hombre o del animal frente a determinados estímulos naturales o artificiales.”. Cfr.: Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*. 2ª .ed. Barcelona, Península, 1973, pp. 49-51.

El conductismo ha sido relacionado con el objetivismo francés desarrollado de 1953 a 1970. La novedad técnica se encuentra en la ruptura con los esquemas de construcción de la novela considerada como relato de una historia. La novelística del objetivismo prescinde de la intriga así como de personajes dotados de una conciencia que puede analizarse psicológicamente. Cfr.: Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 773.

⁶ Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Estella, Salvat Editores, 1970.

⁷ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*. Barcelona, RBA Editores, 1993 (Narrativa actual, 33).

⁸ *Siete narradores de hoy*. 2ª. reimpr. Selección de Jesús Fernández Santos. Madrid, Taurus, 1975 (Temas de España, 24).

⁹ *Cuento español de Posguerra*. 2ª ed. Selección de Medardo Fraile. Madrid, Cátedra, 1988 (Letras Hispánicas, 252).

¹⁰ *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, noviembre de 1963, 167, pp. 247-255.

1951, Ferlosio no podía imaginar el alud de autores de novela social que vendría después de *La colmena* de Cela publicada en ese mismo año y no podía imaginarse que él y su generación darían lugar con sus obras a una corriente literaria cuya característica principal sería la mirada objetiva sobre los seres y los acontecimientos.

Alfanhuí obedeció a una necesidad de expresar una realidad individual, antes que colectiva, en la que el autor se oculta bajo la fantasía. *El Jarama* por su parte, responde a una necesidad de grupo. Ferlosio perteneció a una promoción¹¹ con la que compartió una ideología¹², coincidió con la mayoría de sus preceptos estéticos¹³ y con el que editó una revista¹⁴; en conclusión, *El Jarama* es el cumplimiento de un compromiso generacional.

La disparidad entre las dos obras no sólo de Sánchez Ferlosio sino de otros escritores, también la explica el contexto. Consumada la guerra civil en 1939, sería extraño encontrar

¹¹ Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Josefina Rodríguez y Alfonso Sastre.

¹² Toda la generación va a coincidir en enfrentarse con la realidad cotidiana de España y el adoctrinamiento en la escuela acerca de la guerra interpretada ésta como una cruzada de “salvación”. Muchos de los miembros de la generación recibieron en las organizaciones infantiles y juveniles de la Falange la ideología de la Falange anterior a 1936; pero al llegar al grado de madurez intelectual se sintieron desilusionados por la incongruencia entre los textos joseantonianos y la realidad de España. Soldevila Durante apunta diversas reacciones ante dicha desilusión: la “conversión” a la doctrina marxista, de la que en ocasiones sólo se sabía de ella que era contraria al régimen; la revitalización de la doctrina nacionalsindicalista manifiesta en los círculos de estudio del pensamiento de José Antonio Primo de Rivera; el abandono del catolicismo y el repudio de toda actividad política “en una reacción pesimista global fomentada por el régimen a través de su sistemática denigración de la política de partidos.” Cfr.: Ignacio Soldevila Durante, *Op. cit.*, p. 205.

¹³ Existe un carácter experimental en su obras, el narrador no emite juicios, se limita a presentar los hechos y los personajes desde una perspectiva de “cámara cinematográfica” y el diálogo desempeña un papel fundamental en la narración. Dice al respecto de su estética Sanz Villanueva: “... tienen una estética propia caracterizada por una mayor exigencia artística –sobre todo lingüística- y por una notación consciente, no evasiva, de la realidad, y no precisamente de la más afortunada, pero a la vez sin que ello implique una decidida postura de tipo político.” Cfr.: Santos Sanz Villanueva, *Op. cit.*, p. 110.

¹⁴ A Sánchez Ferlosio, Aldecoa y Sastre les fueron encargadas las directrices de *Revista Española* (1953-1954) por Antonio Rodríguez Moñino. Dicha publicación fue el lugar de encuentro del núcleo inicial de la generación de medio siglo (Aldecoa, Fernández Santos, Martín Gaité, Sánchez Ferlosio y José Ma. de Quinto).

numerosas novelas -escritas en España- que tuvieran implícita o explícitamente una posición contraria al régimen. Por el contrario, los vencedores harían su propia literatura.

El ambiente político y social que se vive en la España de los años cuarenta no era el apropiado para el surgimiento de una literatura que tuviera como tema la denuncia de las consecuencias de la guerra vistas a través de ojos republicanos. La censura tuvo un papel importante tanto en la prensa como en la literatura. Se exigía a los periódicos la publicación de determinadas noticias y la desaparición de otras. En los primeros años de la postguerra fueron prohibidas las obras completas de Pío Baroja; *La Regenta* no apareció hasta 1963; también se prohibió *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela y por *La Colmena* lo expulsaron de la Asociación de la Prensa. La novelística realista de los treinta se prohibió, por ejemplo, Ramón Sender.

Además de la represión, España es aislada. En febrero de 1946, Francia cierra sus fronteras con España y la ONU recomienda el aislamiento diplomático del general Franco, los embajadores abandonan la capital.¹⁵ España fue expulsada de todos los organismos internacionales. En el ámbito económico existe una preocupación por la inestabilidad. El mayor aporte a la economía del país lo darán las divisas que los turistas dejan en España y las que los emigrantes mandan a sus familias.

¹⁵ Carlos Blanco Aguinaga, *et. al.*, *Historia social de la literatura española*. v. II. Madrid, Castalia, 1979, p.

Dicho aislamiento cambiaría desde fines de los cuarenta. A partir de 1949 las Cámaras norteamericanas empezaron a aprobar ayudas a España¹⁶. Para entonces, la frontera con Francia se había reabierto. Ya en noviembre de 1950, la ONU aprobó una resolución en la que se autorizaba a los países miembros reanudar relaciones diplomáticas con España. A fines de 1950 entró a la FAO, en 1951 a la Organización Mundial de la Salud y en 1952 a la UNESCO. En 1953 firmó el Concordato con la Santa Sede en el que se daba el respaldo al régimen franquista y se admitía su legitimidad.

La influencia norteamericana comenzará en 1950 con la llegada del primer embajador norteamericano, así como un préstamo de sesenta y dos millones de dólares. Según Blanco Aguinaga: “Comienza así el camino que conducirá a la firma del Pacto de Madrid... mediante el cual la España franquista se integra en el dispositivo de defensa del llamado mundo libre, como peón del imperialismo de Washington...”¹⁷. De esta manera la España antes atacante de la “democracia” se integra a ésta. En 1953 se aceptó un tratado con Estados Unidos en el que se permitía el establecimiento de bases militares en territorio español.

En cuanto a la cultura todo parece indicar la misma cerrazón que en lo político -salvo algunas excepciones. Como el fascismo italiano, la ideología franquista busca las supuestas raíces de España y regresa a los tiempos imperiales. Este regreso al pasado tiene en primer lugar seguramente fines políticos, es decir, la depuración de las tendencias liberales que se creía acechaban a España y por otro lado, uniformar las ideologías.

¹⁶ El Plan Marshall fue un plan de ayuda económica otorgado por Estados Unidos a Europa en 1948; no obstante, España no pudo ser incluida por su situación política.

¹⁷ Carlos Blanco Aguinaga, *Op. cit.*, p. 79.

Franco estuvo convencido de su misión providencial en la “salvación” de la patria:

Fue, en lo sucesivo, un representante típico del nacional-catolicismo hasta el punto de que este rasgo perfila tanto su personalidad política como el nacional-militarismo (es decir, la idea de que el Ejército representaba la esencia nacional frente a los políticos profesionales) y el nacional-patrioterismo (la visión heroica del pasado imperial). Catolicismo y patria eran para él una misma y única cosa..¹⁸

Su experiencia como militar lo llevó a concebir ciertas ideas políticas, por ejemplo, su rechazo por la clase política y las instituciones parlamentarias. La voluntad de devolver a España un pasado glorioso que el mismo Franco mitificaba, dice Javier Tusell: “...tienen mucho que ver con una interpretación de la historia española en que la gesta militar o la voluntad de imperio tienen un papel predominante.”¹⁹.

La Falange representaba para Franco un vehículo de atracción de las masas populares a través de unas medidas de justicia social, que de acuerdo con su particular concepción, estaba dispuesto a llevar a cabo; sin embargo, los falangistas nunca pudieron considerarlo verdaderamente uno de ellos.²⁰

En 1939 se crea el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)²¹ que se encargará de salvaguardar la cultura en esos años; uno de sus fines es el expresado en el preámbulo del decreto de fundación:

¹⁸ Javier Tusell, *Historia de España en el siglo XX*. III. La dictadura de Franco. Madrid, Taurus, 1998, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ Contrario al perfil del CSIC se había creado en 1909 el Centro de Estudios Históricos del que fueron parte fundamental Menéndez Pidal y Américo Castro. El Centro de Estudios Históricos además facilitó el intercambio con profesores e investigadores hispanoamericanos, contó con las estancias de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, entre otros.

...la restauración de la clásica y cristiana unidad de las ciencias, destruida en el siglo XVIII...Hay que imponer, en suma, al orden de la cultura las ideas que han inspirado nuestro glorioso Movimiento, en el que se conjugan las lecciones más puras de la Tradición universal y católica con las exigencias de la modernidad.²²

En el decreto de fundación del CSIC se aprecia el anti-enciclopedismo y el anti-liberalismo. El CSIC pretendía hermanar principios cristianos con la investigación científica. Tuvo un componente directivo clerical y de derecha tradicionalista. Lo que el régimen buscaba a través de su política pedagógica era la re-catolización de España.

Durante la década de los cuarenta predominará el afán de limpiar todo “brote de herejía”, en otras palabras, se pretende ver sólo hacia España, aquella España de los siglos XVI y XVII. La postura clerical-autoritaria predomina en la España oficial y para ello se recordarán sucesos de tiempos imperiales como el 450 aniversario del primer viaje expedicionario de Cristóbal Colón y el IV centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz.

El Opus Dei será la organización que apoyará los esfuerzos del CSIC. *Arbor*²³ es una revista fundada por el Opus Dei en 1944 y será la publicación oficial del CSIC. Junto a este grupo de claras tendencias clericales está el falangista, integrado por Dionisio Ridruejo,

²² Carlos Blanco Aguinaga, *Op. cit.*, p. 81

²³ *Arbor* es portavoz de una filosofía católica cuyas tesis se sustentaban en considerar al catolicismo como el elemento que podía devolver a España su sentido de nación y a la Contrarreforma como la contribución fundamental de España a la historia.

Antonio Tovar y Pedro Laín Entralgo²⁴, entre otros; de esta última agrupación se desprenden revistas como *Escorial* y *Garcilaso*. Más tarde vendría la disidencia de algunos escritores falangistas; después de la ruptura de Dionisio Ridruejo con el régimen en 1942 aquellos que habían colaborado con él se apartaron también del ámbito oficial.

Así como el cambio paulatino observado en lo político, lo económico y lo social a fines de los 40, en lo concerniente a la cultura también se notará un cambio de rumbo. Pedro Laín Entralgo publicó *España como problema* en 1949; en dicho texto aceptaba y sostenía la teoría de “las dos Españas”²⁵. Laín Entralgo proponía frente al nacional-catolicismo oficial una idea plural de España y asumía las aportaciones históricas a la nacionalidad española de las culturas musulmana y hebrea –este último aspecto tomado de una interpretación de Américo Castro. De estos planteamientos parte para hacer un llamamiento a la reconciliación y la recuperación de todo lo español. En respuesta a este intento aperturista Rafael Calvo Serer -miembro del Opus Dei- publica en ese año *España sin*

²⁴ Dionisio Ridruejo: poeta, ensayista, autor dramático. Se licenció en Leyes en El Escorial. Periodista de la Escuela de Periodismo de “El Debate”. Fue corresponsal de Prensa en Roma durante tres años, fundó y dirigió la revista *Escorial* y fue profesor del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma. Algunas de sus obras son: *Plural* (1935), *Fábula de la Doncella y el Río* (1943) y *Assumpta* (1950).

Antonio Tovar Llorente: lingüista, filólogo, catedrático y escritor. Estudió Derecho y Filosofía y Letras en las Universidades de Madrid y Valladolid. Rector de la Universidad de Salamanca de 1951 a 1956. Después de una estancia en Alemania regresó en agosto de 1936 y pasó a zona nacionalista. Desempeñó la Dirección General de Enseñanza Técnica de 1939 a 1940 y fue subsecretario de Prensa y Propaganda en 1941. Entre sus obras se encuentran: *Vida de Sócrates* (1947), *La lengua vasca* (1954) y *Catálogo de las lenguas de América del Sur* (1961).

Pedro Laín Entralgo: catedrático y ensayista. Realizó estudios de Medicina y Ciencias en las Universidades de Zaragoza, Valencia y Madrid. En 1940 pronunció una serie de conferencias sobre temas culturales españoles en las Universidades de Berlín, Frankfurt, Munich, Hamburgo y Roma. En 1950 dio conferencias de carácter científico y literario en Hispanoamérica. En 1952 fue Rector Magnífico de la Universidad de Madrid. Algunas de sus obras son las siguientes: *España como problema* (1949), *Una diversa España* (1968) y *A qué llamamos España* (1971). Cfr.: *Quién es quién en las letras españolas*. 2ª ed. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, Ediciones Castilla, 1973.

²⁵ Esta idea de las dos Españas se debe a Mariano José de Larra, quien en un artículo publicado en 1836 y titulado “El Día de Difuntos de 1836”, narra el paseo de “Figaro” por el cementerio; sin embargo, ese cementerio es Madrid mismo. En un mausoleo encuentra el siguiente epitafio: “Los Ministerios: Aquí yace media España; murió de la otra media”. La mitad muerta representa a la España liberal. Vid. Mariano José de Larra, *Artículos*. Barcelona, Planeta, 1964, pp. 584-590.

problema (1949). Argumentaba que no había motivo para la recuperación de la España liberal ya que tradición católica y tradición nacional eran una misma cosa²⁶.

Por otra parte, desde el exilio, Américo Castro a partir de 1948 comenzó una interpretación del pasado español y señalaba como rasgo fundamental la supremacía de la fe sobre la razón. Según Américo Castro el pasado español había recibido aportaciones tanto de la cultura musulmana como de la hebrea; pero este pasado también se caracterizaba por la intolerancia respecto a dichas minorías.

La revista *Escorial* desde su fundación se había propuesto recibir a autores falangistas o no falangistas. Por su parte la revista *Ínsula*, publicada por primera vez en 1946, sirvió de vínculo entre España y los autores del exilio y por tanto les abrió sus páginas. José Luis Aranguren en 1953 publicó dos artículos sobre la obra literaria del exilio, no sin dejar de mencionar lo auténticamente español en dichas obras. Gonzalo Torrente Ballester²⁷, escritor falangista, en 1940 escribió que aproximadamente el noventa por ciento de la inteligencia hispana se encontraba en el exilio, entre ellos 110 profesores universitarios, 200 de instituto y 2 000 maestros.

Vemos cómo una fracción falangista de intelectuales está interesada en asimilar la cultura liberal, desde luego, con ciertas restricciones. El panorama ya no es el mismo de

²⁶ Juan Pablo Fusi Aizpurúa, "Educación y cultura". *Historia de España. Menéndez Pidal*. La época de Franco (1939-1975) v. II. Madrid, Espasa Calpe, 2001, t. XLI, pp. 425-492.

²⁷ Novelista y dramaturgo. Inició su carrera literaria en 1938 año en el que su auto sacramental *Casamiento engañoso* obtuvo el primer premio del género convocado por el régimen franquista. Publicó su primera novela Javier Mariño en 1942. En sus obras posteriores puede apreciarse el alejamiento de Falange. Se consagró también a la crítica literaria y la enseñanza. Otras de sus novelas son: *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* (1946), *Ifigenia* (1950), la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), *Off-side* (1969), *La safa-fuga de J. B.* (1972), entre otras.

aquel de principios de los cuarenta. Otras son las circunstancias que rodean a los autores a fines de la década.

La literatura, por su parte, durante los primeros años de la postguerra muestra un escapismo característico: una fracción de escritores vuelve sus ojos atrás, sus textos están fuera del tiempo y el espacio de España. Lo anterior es atribuible a motivos políticos. No son pocos los escritores que evaden el tema de la guerra civil. Bien el clima político o la censura ayudan a que los autores escondan su verdadera opinión sobre la realidad española, a cambio escribirán obras ubicadas en lugares y épocas lejanos.

Conviene señalar algunas de las características que Blanco Aguinaga apunta como propias de la literatura española de la postguerra inmediata: “...el abandono de todo contenido crítico, el vuelco hacia formas tradicionales... y una temática al margen de la Historia, rigurosamente escapista...”²⁸.

Mencionaremos algunas novelas publicadas en la década de 1940 que comparten las características mencionadas anteriormente. Cecilio Benítez de Castro: *La rebelión de los personajes* (1940) y *El creador*(1940). Pedro Álvarez: *Nasa* (1942) y *Los colegas de San Marcos* (1944). Pedro de Lorenzo: *La sed perdida*(1947), *La quinta soledad* (1947).

Otro grupo de escritores publicarán obras igualmente escapistas ya entrada la década de 1950; a dichos autores se les puede calificar de representantes literarios de la clase media,

²⁸ Carlos Blanco Aguinaga, *Op. cit.*, p. 83

de sus inseguridades, miserias o esperanzas, por lo general frustradas²⁹. El escapismo que prodigan va desde narraciones maravillosas hasta la mención ambigua de la guerra civil. Dentro de este grupo se encuentran: Álvaro Cunqueiro, *Merlín y familia*, *Las Crónicas del sochantre*, *Las mocedades de Ulises*; Bartolomé Soler escribirá sobre temas ambientados en lugares lejanos, Africa, Chile, La Patagonia, son de su autoría: *Karú-Kinká*, *La llanura muerta*, *La selva humillada*. Alejandro Núñez optará por la Roma clásica: *El lazo púrpura*, *El hombre de Damasco*, *El denario de Plata*. Relato contado a través de la visión infantil es *El camino* de Miguel Delibes, publicada en 1950. Ricardo Fernández de la Reguera, *Un hombre a la deriva*, *Cuando voy a morir y Cuerpo a tierra*.

La evasión de la guerra o de sus consecuencias no es más que el producto del contexto político y cultural que se vivía en ese momento. Es cierto que para la década de los 40' ya se estaba gestando la novela de denuncia; no obstante, son obras aisladas de autores en solitario y no puede hablarse todavía de una tendencia bien definida. Es la época dice García-Viñó³⁰, de *La familia de Pascual Duarte* (1942) y de *Nada* (1944), tanto la obra de Camilo José Cela como la de Carmen Laforet abrieron el camino hacia el realismo social; sin embargo, la alusión a la guerra es mínima y aparece como un elemento oculto detrás de líneas. Años más tarde no serán dos o tres los novelistas que denuncien, será todo un grupo.

Otros nombres figuran también como los precursores de la nueva vertiente literaria que encontraría un mayor número de exponentes a partir de la segunda mitad de 1950. Entre esos pioneros se encuentra Luis Romero quien escribirá algunas narraciones a partir de 1952

²⁹ Ibid., p. 110.

³⁰ Manuel García-Viñó, *Novela española actual*. Madrid, Guadarrama, 1967 (Punto omega, 4), p. 13.

que pueden ser incluidas en el realismo social: *La noria* y *Los otros*. Ya entrada la década de los cincuenta la censura aún era evidente; sin embargo, a pesar de ella, un grupo de escritores romperá con sus obras el casi silencio. El camino ya había sido allanado por *La familia de Pascual Duarte* de Cela o *Nada* de Carmen Laforet.

En 1951 se publicó en Buenos Aires *La Colmena* de Camilo José Cela, la cual entró clandestinamente a España. *La Colmena* cambiará totalmente la trayectoria de la novela española. A partir del año de su publicación comienza un alud de autores a quienes ya se puede agrupar y darle nombre a su tendencia: el llamado realismo social. José Domingo define así las características de los autores de dicha promoción:

...disconformidad con el régimen establecido, expresada mediante el planteamiento de los problemas que aquejan con preferencia a una capa social modesta (proletariado o baja clase media), y deseo de ponerles término. Asumen ... un claro papel de denuncia y ataque contra la injusticia social, una doble función crítica y demoledora, que a veces se extiende a los estamentos sociales más elevados.³¹

Acontecimientos culturales dan marco a esta naciente literatura: se le otorga el Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez en 1956 –autor en el exilio- y años después en 1959 se celebra el XX aniversario de la muerte de Antonio Machado en Segovia; es sabida la filiación republicana del poeta fallecido.

³¹ José Domingo, *La novela española del siglo XX*. Barcelona, Labor, 1973 (nueva colección Labor, 149) pp. 103-104.

La toma de una actitud política es un rasgo fundamental en la producción literaria de este tiempo. Es clara la distancia entre el escapismo de los primeros años de postguerra y el decidido neorrealismo de los cincuenta. Definitivamente la obra literaria es el resultado de la relación entre el creador y su contexto. Esto es, la novela testimonial es producto de la guerra civil y sus consecuencias, así como de la vivencia individual de la guerra. En primer lugar debemos mencionar la distancia respecto al conflicto, pues habían transcurrido ya catorce o quince años. Las condiciones, aunque represivas, no eran las mismas que en los años cuarenta. Otro factor importante es la relación de los escritores respecto a la guerra civil: son los hijos de aquellos que hicieron la guerra. Son evidentemente autores jóvenes, se trata pues, de una renovación literaria.

¿Quiénes son los representantes de esta novela? Algunos de ellos son: Ana María Matute *Fiesta al Noroeste* (1953), *Los hijos muertos* (1958); Ignacio Aldecoa *El fulgor y la sangre* (1954), *Gran Sol* (1957); Jesús Fernández Santos *Los bravos* (1954); Juan Goytisolo *Juegos de manos* (1954), *Duelo en el Paraíso* (1955) *El circo* (1957).

Este período de la historia de la literatura española termina , según Martínez Cachero, con la publicación de *Tiempo de silencio*: "...la novela de Luis Martín Santos que tanto es cierre como apertura o, quizá, ambas cosas al mismo tiempo, sirviendo de término de referencia el llamado realismo 'social' y los novelistas afectos a esta tendencia."³². El mismo Martínez Cachero considera que con *La Colmena* (1951) se abre nuevo camino para

³² J. Ma. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia, 1985 (Literatura y Sociedad, 37), p. 162.

la novelística española³³. Esta obra da paso al florecimiento, a partir de 1953, de la novela comprometida -fecha que coincide con la apertura de España a la vida internacional-³⁴ y el cierre de esta tendencia literaria se marca con la publicación de *Tiempo de silencio* en 1962.

En este grupo figura Rafael Sánchez Ferlosio y *El Jarama*, la segunda novela de Ferlosio publicada en 1956, condecorada con el Premio Nadal de ese año, y considerada por los críticos como el modelo de novela social, no sólo de la década sino también de toda la generación.³⁵ Es *El Jarama* un ejemplo de la aplicación de las técnicas conductistas.

La novela se desarrolla a lo largo de dieciséis horas, un domingo de verano. Once jóvenes madrileños nadan, beben y conversan a la orilla del río, mientras en un merendero algunos habitantes del lugar se dan cita para beber, comer y conversar. Se emplea una técnica literaria que pretende ser objetiva, es decir, el narrador se mantiene al margen de todo evento, deja que los personajes hablen, y de ahí se desprenda la imagen de su carácter, o bien, describirá con gran atención los movimientos de aquellos.

Para algunos críticos, como Soldevila Durante, es cuestionable la politización de *El Jarama*; sin embargo, en la novela se reúnen dos momentos históricos: un pasado y un presente, la guerra civil y la postguerra; quienes hicieron la guerra y los hijos de quienes hicieron la guerra.

³³ Ibid., p.161.

³⁴ Rafael Bosch, *La novela del siglo XX*. v. II. Nueva York, Las Américas, 1971, p. 14. Para Rafael Bosch la novela testimonial iniciaría con la publicación de *Los bravos* de Jesús Fernández Santos en 1954.

³⁵ Ignacio Soldevila Durante, *Op. cit.*, p. 228.

Comencemos por la alusión al pasado en la novela, y para ello partamos del título: *El Jarama*. Es decir, un río que nace en Somosierra al noroeste de Madrid y desemboca en el Tajo³⁶ después de 189 kilómetros de curso. Cruza las provincias de Segovia, Guadalajara y Madrid. La importancia simbólica del Jarama se debe a la batalla más conocida en el asedio de Madrid.³⁷

El momento histórico en la novela *El Jarama* es el presente y puede resumirse así: "...un giro político hacia la órbita de influencia norteamericana; los inicios, bajo el Plan de Estabilización de 1959, de la práctica del desarrollismo y de una feroz acumulación de capital impulsado por la ayuda económica norteamericana y las condiciones con ella impuestas; ... el aumento de la lucha obrera."³⁸ La penetración norteamericana no sólo es a nivel económico, político o militar sino también a nivel cultural.

³⁶ Río de España que nace en la provincia de Teruel, la sierra de Albarracín. Cruza las ciudades de Aranjuez, Toledo y Talavera de la Reina, desemboca en el puerto de Lisboa, luego de 1,008 kilómetros de curso.

³⁷ La primera de esas batallas comenzó el 7 de noviembre de 1936 al oeste de Madrid, según Hugh Thomas, ésta: "...es una de las más extraordinarias de la guerra moderna. Un ejército bien equipado... se enfrentó en una lucha terrible contra una masa urbana, mal armada, pero infinitamente superior numéricamente."

El 13 de diciembre del mismo año, reinició la batalla en el frente de Madrid. el fin de los nacionalistas en esta batalla estaba encaminado a alcanzar la carretera Madrid-La Coruña. Planeaban rendir a la ciudad por el norte. El 9 de enero los nacionalistas habían conquistado diez kilómetros de dicha carretera.

La batalla del Jarama continúa con el asedio. Los nacionalistas pretendían cortar la carretera Madrid-Valencia, al sudeste de Madrid. La ofensiva comenzó el día 6 de febrero de 1937 en un frente de 18 kilómetros en el valle del Jarama. Para el 9 de febrero los republicanos se encontraban ya organizados en las alturas de la orilla oriental del río. El 11 de febrero los nacionalistas alcanzaron cruzar el Jarama. El avance nacionalista prosiguió hasta el 15 de febrero. El 17 de febrero los republicanos reorganizados lanzaron un contraataque. Para Hugh Thomas: "En adelante, tal como había ocurrido en la batalla de La Coruña cada bando era demasiado fuerte para ser atacado, se construyen fortificaciones. La ofensiva había terminado, dando otra situación de equilibrio."

Los resultados de la batalla fueron la pérdida de terreno republicano en un frente de 20 kilómetros; sin embargo, habían conservado la Carretera Madrid-Valencia. Ambos bandos se declararon vencedores. Se reportaron 25 000 bajas entre los republicanos y 20 000 entre los nacionalistas. Cfr.: Hugh Thomas. *La guerra civil española*. París, Ruedo ibérico, 1967.

³⁸ Carlos Blanco Aguinaga, *Op. cit.*, p.202

El río es el puente entre el pasado y el presente, los personajes del merendero son quienes hicieron la guerra, los jóvenes que se divierten junto al río han escuchado hablar de ella. Se trata de perspectivas diferentes, unidas por la corriente del Jarama.

Ferlosio ha dividido su novela en pequeños capítulos. Cada capítulo está dedicado a una generación, los jóvenes o los mayores. Los primeros y últimos capítulos, sin embargo, reúnen a todos los personajes. Asimismo, el autor juega con el lector, en cierta medida, pues lo acostumbra a las voces de un grupo de personajes, y aún más, logra interesarnos en las conversaciones tan cotidianas, y de repente, corta la secuencia para pasar del merendero al río o viceversa.

Los jóvenes son once madrileños en busca de diversión junto al río. A todos ellos parece no preocuparles nada. Aunque algunos de ellos expresen que no les importa la política, sí hablan de la guerra y sus consecuencias, pero, como acontecimientos lejanos que no los involucran. Y son ellos, precisamente, el producto inmediato de la guerra civil.

Seis muchachos y cinco muchachas riñen, conversan y ríen a la par del sonido del Jarama. Todos ellos son empleados en Madrid e intentan olvidar su condición un domingo de verano. Para Blanco Aguinaga, la presencia de estos personajes de nula perspectiva histórica: “..nos remite a una realidad nueva, ausente de las novelas anteriores: la explotación y deshumanización de una clase obrera ... que permitirá la bárbara acumulación de capital en que se asentaría el ‘despegue’ de la economía española.”³⁹

³⁹ Ibid., p. 208.

Logra Ferlosio darle a estos más de veinte personajes un carácter bien definido, a pesar de que algunos de ellos aparezcan sólo una o dos veces, o no hablen. ¿Cómo lo logra? Diríamos que a través de la observación y la descripción minuciosa. ¿Qué describe Sánchez Ferlosio? Describe movimientos y palabras. A diferencia de *Industrias...*, su primera novela, no hay una exploración de las alegrías y tristezas de los personajes.

En *El Jarama*, el tiempo es un elemento esencial. En primer lugar podemos señalar la preocupación por parte de los personajes, ya que en repetidas ocasiones se pregunta la hora. En segundo lugar, la importancia del tiempo para el autor; toda la novela está narrada en un tiempo preciso: “La temporalidad en *El Jarama* es el elemento que envuelve y aprisiona a todos los personajes que aparecen durante las dieciséis horas y cinco minutos -8.45-12.50-...”⁴⁰. El autor remarca el presente; sin embargo, estas horas junto al río y las conversaciones de los personajes nos delatan un pasado.

El lugar también posee una delimitación estricta: los alrededores del Jarama. Alternan las orillas del Jarama y el merendero. Los personajes están instalados en este sitio no arbitrariamente; su sola presencia señala la batalla de 1937. Los jóvenes charlan cerca del río y éste, -considerado quizá un testigo mudo- logra con su discurso fluvial hablar del pasado. Es entonces cuando uno de los chicos toma la voz del Jarama: “Pues en guerra creo que hubo muchos muertos en este mismo río.”⁴¹. Después de esta frase los otros personajes hablan también sobre la guerra; pero sólo por unos instantes, ya que la preocupación por el

⁴⁰ José Ortega, *Ensayos de la novela española moderna*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974, p.49.

⁴¹ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama op. cit.*, p. 41.

presente parece interesar más que el pasado: “Ya ... Bueno, y a todo esto, ¿qué hora es?”⁴².

Se trata de una mención superficial, la mención de un hecho ajeno para esta generación.

¿Qué pasa en la novela? Dice García-Viñó: “En esta novela tan larga -cerca de 400 páginas- como es sabido, no ocurre absolutamente nada, o muchas cosas insignificantes, excepción hecha de una muerte,...”⁴³. Consideramos que Ferlosio ha querido que las acciones de su novela parecieran insignificantes.⁴⁴ Y es precisamente la descripción de hechos cotidianos lo que constituye uno de los aciertos de la novela. Está retratando el autor a un fragmento de la sociedad a través de una exaltación de los detalles.

Todas las acciones mínimas en *El Jarama* van a desembocar -así como el río al mar- a la muerte de Luci, una de las jóvenes del grupo. Estos excursionistas hacen parecer el único acontecimiento sobresaliente como insignificante, dice uno de ellos: “Son las cosas que pasan.”⁴⁵. Para los habitantes del lugar, el hecho está relacionado con una “afición” del río: “Y esto del Jarama no es de hoy ... llevan viniendo a bañarse que sé yo el tiempo, desde ... antes de la guerra; una costumbre del año catapúm ... todos los veranos, tienen que ahogarse tres o cuatro madrileños.”⁴⁶. La muerte de Luci es, al parecer, el cometido del Jarama. El acontecimiento reúne a todos los personajes, y reúne también sus actitudes ante

⁴² Ibid., p. 42

⁴³ Manuel García-Viñó, *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁴ Es un concepto opuesto al tradicional de la novela que narra hechos extraordinarios.

⁴⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama op. cit.*, p. 373.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 339.

la muerte. El Jarama representa una naturaleza salvaje y también el inevitable paso del tiempo humano.⁴⁷

Todo en la novela parece ser movimiento y lenguaje, un movimiento que se inicia desde la mención de las fuentes del Jarama y que termina justamente con su desembocadura. Los personajes también se mueven, la generación de los jóvenes camina de un lado a otro; la otra, se mueve con lentitud. Existe un marcado interés por describir los movimientos de unos y de otros: “Fernando, Santos y Sebas arrancaron corriendo tras de Tito y gritando hacia el árbol donde estaba Luci; ella huyó ... regateó hacia el agua ... los cuatro la alcanzaron y la derribaron y luego la cogían por las cuatro extremidades...”⁴⁸. Y en el merendero: “Puso tres duros sobre el mostrador. Los había sacado del cajón con la mano mojada. Se la secó en el paño. Demetrio cogió los billetes.”⁴⁹.

La fidelidad con que se reproducen las conversaciones de los personajes es un rasgo característico en la novela. La participación del narrador es mínima comparada con el total de diálogos que mantienen los personajes. Tanto la descripción nítida de las actitudes como de las conversaciones obedecen a la técnica conductista.

El narrador en *El Jarama* está lejos de servir de puente entre el mundo interior de los personajes y el lector. En la novela los personajes delatan su propia personalidad, ayudados

⁴⁷ Luis Miguel Fernández Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992 (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 169), p. 236.

⁴⁸ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama Op. cit.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

en menor medida por un narrador que reproduce sólo lo que es visible. El conductismo es una técnica que reclama una descripción minuciosa, metódica.

Revisemos ahora la primera novela de Sánchez Ferlosio. Algunos críticos la describen así: “Es un libro a la vez extraño y delicioso... un libro -excepción.”⁵⁰. O bien: “...excepcional e inclasificable.”⁵¹. Las acciones de *Industrias y andanzas de Alfanhú* son extraordinarias: un niño que atrapa el metálico líquido del crepúsculo -el fuego madurador de los tiernos melocotones- en unas sábanas; lagartos que tienen la vergüenza amarilla y fría y una silla de cerezo enferma de hastío. Las anteriores imágenes podrían ser calificadas como fantásticas, su creador las llama “mentiras verdaderas”.⁵²

La historia de Alfanhú comienza con el relato de cómo un gallo de hierro de una veleta baja de ella para cazar lagartos. Y un niño, quien era “más amigo de los lagartos que del gallo”, colocó a éste en la fragua, pero no murió. Después el niño descubrió un polvo asentado en la fragua y se percató que ese polvillo estaba compuesto por cuatro colores: negro, verde, azul y oro. Así con este descubrimiento fortuito se da la primera industria de Alfanhú; la siguiente será atrapar el color del crepúsculo en unas sábanas, ayudado por el gallo de veleta -su primer maestro.

⁵⁰ Juan Luis Alrborg, *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958 (Persiles, 6), p. 322

⁵¹ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*. v. III. 2a.ed. Madrid, Gredos, 1970 (Estudios y ensayos, 41), p. 274.

⁵² En la dedicatoria de *Industrias y andanzas de Alfanhú*, Sánchez Ferlosio incluye esta frase. Vid supra, nota 6.

El niño descubre su profesión: quiere ser disecador. Llega a Guadalajara a aprender el oficio con un maestro disecador, cuya criada disecada se movía sobre una tabla con ruedas. En dicho lugar el maestro le otorga el nombre de “Alfanhuí” por tener los ojos color amarillo. Muere su maestro, entonces Alfanhuí debe emprender, solo, la marcha hacia una ciudad morada, una ciudad llamada Madrid donde “se llevaba zapatos de charol”. Después llega a Palencia, ahí en una “herboristería” aprenderá la clasificación de los “verdes”. La última andanza de Alfanhuí lo lleva a una isla formada en un río, donde los alcaravanes lo rodean.

Algunos críticos consideran que la novela tiene semejanzas con la picaresca, por ejemplo Alborg: “Alfanhuí es algo así como un lazarillo, aunque de especie singular.”⁵³. Otros autores dudan en llamarla novela, José Ortega; sin embargo, la define como una novela lineal⁵⁴.

Industrias y andanzas de Alfanhuí está dividida en tres partes: la primera se centra en las industrias de Alfanhuí y el aprendizaje con el maestro disecador hasta la muerte de éste; la segunda, en su estancia en Madrid y la tercera, en la sabiduría que a pesar de su tristeza adquiere Alfanhuí. A su vez dichas partes se dividen en jornadas.

La primera parte resalta las industrias y las dos siguientes las andanzas. Es significativo que sus andanzas comiencen luego de la muerte de su maestro y comience también una tristeza tácita en el niño. Existe una evolución del carácter del personaje a lo largo de las

⁵³ Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁴ José Ortega, *Op. cit.*, p. 60.

divisiones del texto. Tanto a través de las industrias como de las andanzas Alfanhuí busca la sabiduría. La sabiduría que lo llevará al conocimiento de sí mismo.

El personaje principal de la novela es Alfanhuí, un niño del que no sabemos ni la edad, ni su aspecto físico. Escribe en un alfabeto incomprensible, razón por la que su profesor lo expulsa de la escuela. Su padre murió, no así su madre. No conoce a su abuela paterna; pero, un buen día va en busca de ella y la encuentra en Moraleja.

Otra gama de personajes aparecen en la obra, casi todos con dones especiales y conocimientos maravillosos. En primer lugar están sus maestros, desde el gallo de veleta hasta el herborista Don Diego Marcos. El gallo de veleta le enseña a atrapar el color rojo de los ponientes; el maestro disecador enseña a Alfanhuí todo sobre los colores y durante su estancia en la herboristería el niño aprende a escuchar la voz secreta de las plantas. La abuela, por su parte, encuba huevos no sólo de gallinas, también de culebras y lagartos.

Otros personajes se incluyen en la historia, y no dejan de ser fantásticos. Una criada disecada o ladrones que no salen de un pajar desde hace mucho tiempo. Mención especial merece Don Zana “El Marioneta”. Es una marioneta olvidada en un teatro; sin embargo, despierta un día y se dedica a batir la pasta para elaborar chocolate. La personalidad de Don Zana no agrada a Alfanhuí, pues el muñeco: “Tenía una voz antipática...hablaba más que nadie y se emborrachaba...Tiraba los naipes... y no se agachaba a recogerlos...Le gustaba discutir...vertía los tinteros, aporreaba los pianos...”.⁵⁵ Una noche Alfanhuí y Don Zana se

⁵⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí... op. cit.*, p. 80.

encontraron en una esquina y entonces el niño deshizo a la marioneta. Llama la atención este oscuro suceso con Don Zana, ya que es la única jornada en la que Alfanhú se muestra airado y la única en la que destruye.

Las acciones de dichas andanzas se desarrollan en Guadalajara, Alcalá de Henares, Madrid, Moraleja y Palencia. Las fechas en que ocurren no las sabemos. Dice al respecto Alborg: “Real en las andanzas de Alfanhú, es sólo el cañamazo geográfico y ambiental... sobre aquél ha bordado el autor... un mundo intemporal, donde reina a sus anchas la diosa fantasía.”⁵⁶

Todas las industrias y andanzas, ya hemos dicho, van encaminadas a adquirir un mejor conocimiento de sí mismo. Los medios para lograr sus industrias son: el agua, el fuego y el sol. La importancia de la naturaleza en toda la obra es evidente. Se trata de una naturaleza que a veces las manos de Alfanhú vuelven fantástica y otras, ya es de por sí fantástica.

Los valores de la obra según José Ortega son: “La calidad literaria de *Alfanhú* radica esencialmente en la calidad y variedad de los recursos artísticos.”⁵⁷ Otro de los valores en el que coinciden diversos autores es el uso del lenguaje. Para García Viñó: “...lenguaje rico, sugerente, formado por palabras que, en su mágico contexto, dan la impresión de estar recién creadas.”⁵⁸ Efectivamente, el modo de expresión es en esta obra fundamental. El valor de creación idiomática para Eugenio G. de Nora está sustentado en: “... un habla rica

⁵⁶ Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁷ José Ortega, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁸ Manuel García-Viñó, *op. cit.*, p. 100.

y plástica, a la vez que sobria y precisa, de exquisito sabor rural tamizado por la cultura...”⁵⁹. Veamos un ejemplo de ese lenguaje: “Los muertos van a lo largo del camino de la montaña. Van, como nublados sin lluvia a trasponer las oscuras cimas. En la voz de las pájaras sus nombres quedan.”⁶⁰

Aunado a estas virtudes está el poder inventivo. Así lo afirma Juan Luis Alborg: “Lo que en el libro de Ferlosio nos admira es el don de la invención, la capacidad para crear un mundo nuevo donde las cosas y las formas son inéditas, distinta la luz y el ritmo de los seres e insospechados sus caminos para transformarse y actuar.”⁶¹ Cada objeto o personaje le sirven a Ferlosio para metamorfosearlos, para pasar de sus originales líneas clásicas a las ondulantes vertientes barrocas. Por ejemplo, un mendigo tendrá el siguiente aspecto: “En lugar de pelo, le nacía una espesa mata de musgo, y tenía en la coronilla un nido de alondra con dos pollos. En la cara le nacía barba de hierba diminuta cuajada de margaritas ... Sus pies eran praderas y le nacían madresevas enanas, que trepaban por sus piernas...”⁶²

¿Cómo podemos llamar a este mundo creado por el autor? ¿Fantasía? Algunos críticos dudan en llamarla así; lo curioso es que no encuentran otra palabra más acertada. Dice Eugenio G. de Nora: “.... no andaríamos lejos, en todo caso, si la llamamos ‘fantasía’, relato fantástico, o simplemente ‘invención’...”⁶³.

⁵⁹ Eugenio G. de Nora, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁰ Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhué... op. cit.*, p. 119.

⁶¹ Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 327.

⁶² Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhué... op. cit.*, p. 33.

⁶³ Eugenio G. de Nora, *op. cit.*, p. 274.

Ferlosio, hemos dicho, que define a su relato como “mentiras verdaderas”. Las historias relatadas son mentiras contadas con un orden. Obedecen a una ley establecida en el mismo texto, una ley en la que cada acción simula un órgano cuya tarea está encaminada a mantener el funcionamiento de la unidad. De tal modo que esas fantasías en *Alfanhuí* son verdaderas o creíbles porque están construidas bajo una lógica establecida en el mismo texto.

Una característica de la novela de *Alfanhuí* es expresar la realidad a través de seres, objetos y sucesos no reales, es decir, una silla de cerezo no puede padecer hastío; sin embargo, la silla representa el hastío. Es ésta la manera que ha elegido Ferlosio para escribir la novela. Se acerca y a veces pisa los terrenos de la poesía: “Durmió con la luna en la frente, al abrigo del frío de la noche...”⁶⁴. Comparaciones, metáforas, adjetivos insustituibles y otros recursos conforman y rodean esas “mentiras”.

Podemos entonces decir que existe un significado oculto en las palabras, un significado que está más allá del que vemos a primera vista. Una metáfora tiene uno o varios referentes: el poeta incluye en sus versos las “pistas” para dar con el referente. Existen en cambio, en ciertos textos, seres, objetos y acciones cuya importancia intuimos, y queremos demostrarla; explicamos qué son, nos percatamos que contienen dos sentidos, uno, explícito y el otro lo intuimos.

El autor nunca dice que un ave representa la identidad de un niño, pues no hay metáfora que lo diga; el lugar que ocupan en la estructura del relato el objeto y el sujeto, los

⁶⁴ Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí... op. cit.*, p. 67.

sucesos que los rodean y la relación con las otras partes son las “pistas” que nos conducen a dar nuestra interpretación.

¿Qué son estas palabras, frases o imágenes con un sentido expreso y otro oculto? Son los símbolos: “El símbolo es...una especie de instancia mediadora entre la incompatibilidad de la conciencia y de lo inconsciente, un auténtico ‘mediador’ entre lo oculto y lo revelado.”⁶⁵. Esta definición nos hace ver que el símbolo está formado por una parte objetiva y otra subjetiva.

Por su parte, Carl G. Jung dice acerca del símbolo: “... una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado.”⁶⁶

Los fundamentos para distinguir los símbolos en la novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí* son, en principio, la reiterada aparición de ciertos elementos, las circunstancias de esa presencia, la relación con la totalidad de la obra y la relación entre ellos. Lo anterior da la pauta para distinguir un sentido más allá del expresado abiertamente, llamarlos símbolos y otorgarles una interpretación: “... un símbolo puede tener una referencia muy indefinida, una preponderancia de ‘referencia no expresa’. Ciertamente éste, es precisamente el

⁶⁵ Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo: En la psicología de Jung*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 92.

⁶⁶ C. G. Jung, *et al.*, “Acercamiento al inconsciente”, en: *El hombre y sus símbolos*. 7ª ed. Barcelona, Caralt, 2002, p. 18.

carácter del símbolo en su sentido primario y quizá sea su sentido 'propio'. La 'interpretación' de los símbolos es el desarrollo de esta referencia no expresada."⁶⁷.

Un símbolo representa y existe en él una alusión expresada y otra omitida. Cuando en la novela *Alfanhuí* la presencia del fuego, en determinadas ocasiones, hace contar recuerdos o historias a los personajes, entonces, el fuego ya no sólo designa al elemento que alumbró o entibó el hogar, sino también está evocando a la memoria. Para llegar al sentido oculto se intuye y se interpreta.

El método para desarrollar la referencia no aludida está dado por las relaciones que se establecen entre los símbolos y las partes de la obra. Esto es, si los colores rojo y amarillo aparecen están rodeados por un tiempo, un espacio, acciones y personajes que determinan su valor y viceversa.

Hallamos diversos símbolos en la novela y consideramos al fuego como el más relevante; lo determinamos así primero, por su presencia significativa –la frecuencia de aparición–; segundo, por su importancia dentro de la estructura de la obra –su significado– y por último, por su relación con los otros símbolos. Por todo lo anterior, el fuego es el eje motor a partir del cual explicamos otros símbolos.

Hemos establecido una relación estrecha entre el fuego y el Sol, en consecuencia, la interpretación apuntará en ocasiones a considerar al fuego como representación del Sol y a

⁶⁷ Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*. Trad. de Carlos Villegas y Jorge Portilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 349.

éste como representación del fuego. El Sol es el motivo de las andanzas y marca el final de las mismas; el fuego es el medio para llegar a él y al mismo tiempo nos indica el avance en las andanzas.

La presencia y la ausencia del fuego, la forma en que es utilizado y las circunstancias que lo rodean nos dieron la pauta para conformar los tres capítulos. De tal manera que el primer capítulo resalta al fuego como símbolo de la conciencia; el segundo, al fuego como símbolo del carácter de los personajes y su vínculo con la comunicación y el tercero, al fuego como indicador de los esquemas iniciáticos.

El fuego y el Sol representan diversas abstracciones. Así, en *Industrias...* el fuego alude a la memoria, la técnica y el alma; el Sol, a la divinidad, a la fuerza creadora de la naturaleza. El sentido está determinado por las circunstancias en que se presente el símbolo.

La polivalencia es una característica del símbolo:

Una consecuencia importante que se desprende de esta peculiar dialéctica que recorre al símbolo es la ambigüedad ... y la oscuridad en que se ve inmerso todo simbolismo, en contraposición al signo. No existiendo la posibilidad de una verificación externa, el símbolo en última instancia “sólo vale por sí mismo”. Sus dos partes están infinitamente abiertas, y no existe entre ellas una relación unívoca. El término significante, la figura, puede convocar ante la conciencia toda suerte de cualidades, hasta llegar a la antinomia, reuniendo sentidos divergentes y contrarios.⁶⁸

⁶⁸ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*. Barcelona, Ántropos, 1990 (Autores, textos y temas Hermeneusis, 7), p. 52.

Es así que el símbolo admite varias interpretaciones y todas ellas pueden ser válidas; en nuestro caso hemos querido limitarlas, pues de otro modo la interpretación parecería no tener fin; el único medio que puede conducir a la interpretación más cercana al verdadero sentido del símbolo es la repetición: "... sólo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, sólo por una serie de aproximaciones acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta coherencia entre la imagen y el sentido."⁶⁹. O bien, como señala Durand, el símbolo es comparable a una espiral que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro.⁷⁰

De cualquier forma creemos que la interpretación de los símbolos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es sólo una de otras posibles interpretaciones, pues el símbolo nunca queda plenamente explicado. No dudamos que en algunas partes de nuestro trabajo haya prevalecido la subjetividad sobre la objetividad, sin embargo, dado el carácter objetivo y subjetivo del símbolo, sería imposible no incluir a la subjetividad para poder interpretarlo y, en cierta medida, volverla útil.

Para llevar a cabo el análisis e interpretación de dichos símbolos, estableceremos una metodología propia, pues no existe un método completamente establecido que lleve a la interpretación definitiva e inequívoca de los símbolos. Nos basaremos en algunos estudios de psicología, especialmente de Carl Gustav Jung; en Jean Le Galliot y su texto *Psicoanálisis y lenguajes literarios*; en textos de Mircea Eliade y Gaston Bachelard, entre otros.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*. 2ª ed. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968, p. 17.

Con la interpretación de esos símbolos se propondrá una lectura de la novela, pretendiendo, en el mejor de los casos, revelar que tras una lectura literal se oculta otra. Esta última se ofrece tan generosa como aquélla. Una estructura de componentes simbólicos requiere de una lectura que deshilvane los sentidos ricamente transformados.

Queremos finalizar este primer acercamiento a *Industrias y andanzas...* mencionando su calidad de irrepetible⁷¹. Dice Alborg: “Ferlosio ha forjado una auténtica joya de imposible artesanía, pero en sus mismas manos se le debe haber quebrado, para siempre, el molde.”⁷². La primera novela de Ferlosio es un “libro excepción” y deba tal vez esa cualidad a los símbolos que, en su aparente estado estático, otorgan a las obras literarias un auténtico dinamismo.

⁷¹ Probablemente en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* se encontraba el anuncio de la futura literatura en la que lo fantástico tendría un papel fundamental, por ejemplo, el realismo mágico en Hispanoamérica o en la literatura universal con exponentes como J. R. R. Tolkien.

⁷² Juan Luis Alborg, *op. cit.*, pp. 327-328.

1. La llama

El fuego destruye, pero también transforma. Es definido como un proceso de combustión que se manifiesta en luz y calor. Los usos de este elemento van desde el cocimiento de los alimentos hasta su presencia en una ceremonia religiosa. Para muchas culturas es un elemento indispensable en los ritos de purificación. El fuego es parte necesaria en algunas técnicas, por ejemplo, en la metalurgia. Durante la Edad Media no se pueden concebir los descubrimientos de los alquimistas sin él.

El fuego es considerado, en ciertas ocasiones, como un símbolo¹. La importancia de la conquista del fuego se advierte en un gran número de mitologías. James Frazer recopiló varios relatos sobre el tema en su libro *Mitos acerca del origen del fuego*; esos relatos muestran que pueblos de todo el mundo han considerado que el fuego es algo precioso que sus antepasados obtuvieron a través de buena suerte o de astucia². Lo anterior es el caso de Prometeo que robó el fuego del Olimpo para beneficio de los hombres.

¹ Jolande Jacobi explica el origen del símbolo de la siguiente manera: "si el arquetipo aparece en el ahora y el aquí del tiempo y del espacio, si puede ser percibido de alguna forma por la consciencia, hablamos de la presencia de *símbolos*. Ello significa que todo símbolo es también, al mismo tiempo, un arquetipo, que ha de estar determinado por un arquetipo *per se* no perceptible; es decir: que ha de tener un 'plano fundamental arquetípico' para poder ser considerado como símbolo; no obstante, un arquetipo no ha de ser forzosamente considerado como idéntico a un símbolo." Después explica el proceso mediante el cual el arquetipo se manifiesta a través del símbolo: "En cuanto el contenido puramente colectivo humano del arquetipo, que representa el material bruto proporcionado por lo inconsciente colectivo, se pone en relación con la consciencia y la cualidad configurativa propia de esta última, recibe el arquetipo 'cuerpo', 'materia', 'forma plástica' ... se convierte en 'representable' y, por tanto, en *imagen* propiamente dicha: en imagen arquetípica, en símbolo. Cfr.: Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo...* *Op. cit.*, pp. 73, 74.

En cuanto al arquetipo Jung lo define de la siguiente manera: "... en el sueño se producen elementos que no son individuales y que no pueden derivarse de la experiencia personal del soñante. Esos elementos ... son lo que Freud llamaba 'remanentes arcaicos', formas mentales cuya presencia puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana." Cfr.: C. G. JUNG, "Acercamiento al inconsciente", *Op. cit.*, p. 65.

² Johan Goudsblom, *Fuego y civilización*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1992, p. 14, *Apud*, James Frazer, *Myths of the origin of fire*. Londres, Macmillan, 1930.

Sabemos que el fuego es un elemento que destruye y que al mismo tiempo crea y transforma³. Dado su carácter simbólico será polivalente y podrá reunir significaciones opuestas, por ejemplo, el fuego que le advierte a Moisés la proximidad de Dios⁴ no es el mismo que espera en el infierno a los pecadores después de su muerte. Es símbolo de destrucción y también de renacimiento; el Fénix encuentra su muerte y renovación en las llamas. El fuego guarda un secreto poder de destrucción y regeneración.

Las llamas pueden construir y al mismo tiempo destruir, y de esta última característica se desprende su poder como medio de purificación. Las impurezas materiales y espirituales se combaten con el fuego. Todo lo que pasa por las llamas se transforma: “Si lo que cambia con lentitud se explica por la vida, lo que cambia rápidamente se explica por el fuego.”⁵. Es indudable que para muchas religiones el fuego es un símbolo característico de la vida y al mismo tiempo de la muerte. Para los alquimistas, por ejemplo, es indispensable en la purificación de los metales y de los cuerpos. El fuego es un catalizador de los procesos químicos. En cuanto instrumento, son muchos los oficios que tienen al fuego como elemento indispensable de su técnica. Los secretos del fuego se han transmitido de maestros a aprendices a través de los siglos.

Para Mircea Eliade existe una relación entre la alquimia y la metalurgia y está dada por los efectos del fuego: “Al acelerar el proceso de crecimiento de los metales, el metalúrgico

³ En culturas como la griega el fuego fue considerado como un elemento primordial en la composición de la materia. Presocráticos como Empédocles, Anaxágoras, Leucipo y Demócrito creían que el mundo constaba de cuatro materias fundamentales (fuego, aire, tierra y agua) y eran puestas en movimiento por la mente (*nous*). Estos cuatro elementos son eternos e indestructibles y todo nace y muere por su unión o separación. La cualidad de cada objeto reside en la proporción en que cada uno de los elementos entre en la mezcla. Vid. Walter Bruggler, *Diccionario de filosofía*. 8ª ed. Barcelona, Herder, 1975, p. 415.

⁴ Éx. 3, 2.

⁵ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires, Schapire Editor, 1973, p. 21.

precipitaba el ritmo temporal: el tempo geológico era cambiado por él por *tempo vital*.” Con esta concepción se entiende que el hombre asegura su plena responsabilidad ante la Naturaleza, deja entrever ya un presentimiento de la obra alquímica.⁶

Existe, sin embargo, otro tipo de fuego, un fuego que se contempla en el interior de sí mismo, un fuego que ha encendido el interior de muchos místicos. Existe un paralelismo entre el fuego observado en la vida externa y aquél visto dentro. Ambos purifican y dan luz a la vida de los individuos.

Hemos visto, cómo el fuego es una imagen arquetípica, precisamente, porque para diversas culturas significa más o menos lo mismo. Desde un punto de vista histórico el fuego ha representado en la historia de la cultura un papel fundamental: en la fundición y manipulación de los metales; en los quehaceres de la vida ordinaria –la cocción de los alimentos–; en la vida religiosa y espiritual como un elemento de purificación y en ciertos casos de iniciación. La manipulación del fuego representa, según Johan Goudsblom, una forma de civilización⁷ o bien el comienzo de la misma.

⁶ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*. Madrid, Taurus, 1959 (Ser y Tiempo, 6), p. 42.

⁷ Johan Goudsblom, *Op. cit.*, p. 16. De la obra citada hemos elaborado el siguiente resumen sobre la importancia del fuego en la vida del hombre. Goudsblom distingue tres grandes transiciones ecológicas en la historia de los humanos y en las tres el fuego ha cumplido un papel fundamental: la domesticación del fuego, el proceso de agrarización y la industrialización.

Las capacidades sociales, mentales y físicas estuvieron ligadas en el descubrimiento de la utilización del fuego. Al mismo tiempo, su control potenció la diferenciación entre el hombre y las demás especies. Por su parte, los grupos de recolectores descubrieron que los incendios controlados estimulaban el crecimiento de ciertas plantas. El despeje de la tierra y la cocina representan probablemente los dos primeros usos del fuego. Y finalmente, el calor y la luz protegían del frío y los peligros de la oscuridad.

La segunda gran transición fue el proceso de agrarización, para llegar hasta aquí era indispensable que los humanos controlaran el fuego, por ejemplo, los cereales cultivados necesitaban ser cocinados; para poder despejar la tierra de cultivo de vegetación que no era útil el medio más eficaz era el fuego; los humanos podían mantener alejados de sus plantaciones a ciertos animales gracias al control del mismo. En estas sociedades agrarias el uso del fuego se fue especializando y se desarrollaron diversos oficios, por ejemplo, la

Si lo vemos desde el punto de vista psicológico, ¿qué es el fuego?: "... el padre visible del mundo es el sol, el fuego celeste; de ahí que padre, dios, fuego sean sinónimos mitológicos." ⁸. El fuego también significa: "Cuando se adora a dios, al sol o al fuego, se adora directamente la intensidad o la fuerza, es decir, el fenómeno de la energía anímica de la libido"⁹.

Así como podemos ver al fuego desde diferentes perspectivas, así hay diversas intensidades del fuego. El fuego cálido del hogar, la luz de una lámpara o una vela, las llamas feroces que destruyen, el fuego limpio que purifica y un fuego místico que se contempla en el interior.

Los símbolos que los artistas emplean en sus obras son tanto colectivos como personales¹⁰. Jean Le Galliot compara a los primeros con las metáforas gastadas que han perdido su poder de transgresión y dice al respecto: "... existen también símbolos pertenecientes al fondo arcaico de las religiones y los mitos que se han convertido en meras convenciones culturales."¹¹ La luna y el sol, para muchas culturas, tienen un carácter simbólico, pues ambos representan lo materno y lo paterno respectivamente. Los símbolos colectivos, en cierta medida, han sido heredados a lo largo de la historia humana y han sido

alfarería y la metalurgia. Se obtuvieron herramientas y armas, entre otros objetos, con la manipulación del bronce y el hierro.

La tercera transformación ecológica fue la industrialización. Existe, dice Goudsblom, una vinculación directa entre la imagen de la Revolución Industrial y la máquina de vapor. Las fábricas con motores impulsados por agua o viento ya no podían competir con los impulsados por la fuerza del vapor. Por otro lado, el invento del fósforo de seguridad, en el siglo XIX, dio un instrumento nuevo para hacer fuego de manera sencilla.

⁸ C. G. Jung, *Simbolos de transformación*. Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 113.

⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰ Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Teoría y práctica. Versión castellana de Sara Vassallo y Eduardo Villamil. Argentina, Librería Hachette, 1977, p. 85.

¹¹ *Idem*.

aceptados por la colectividad, en cambio los símbolos personales¹² surgen de cada psique individual y pueden ser propiedad sólo de quien los creó, o bien ser aceptados por más individuos (esto es posible gracias a que provienen del inconsciente colectivo, común a todos los hombres).

Por lo que respecta al libro de Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* encontramos los dos tipos de símbolos. El fuego que Alfanhuí enciende con leña verde puede significar la renovación, ya que para muchas culturas encender un fuego nuevo simboliza el renacimiento¹³; en cambio, son símbolos personales el fuego de la chimenea y el del brasero porque representan al maestro y a la abuela, pero sólo de Alfanhuí, pues ambos fuegos no representan lo femenino y lo masculino para la mayoría de las personas.¹⁴

La llama es el fuego más pequeño. La llama de una vela o de una lámpara es el fuego convertido en luz, es el fuego domesticado¹⁵. La llama en la oscuridad semeja la luz de la conciencia que reina en la oscuridad del inconsciente. Si un viento remoto agita la llama todo se mueve.

La llama es, en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, la conciencia que el niño enciende cada vez que su inconsciente comienza a dominar. Alfanhuí enciende faroles, lámparas, candelabros, fósforos y velas cuando desciende hacia la oscuridad o bien en la oscuridad de sus habitaciones. Esto parecería un acto natural y ordinario; sin embargo, veremos que en

¹² No obstante, tanto los símbolos colectivos como los individuales proceden de la misma fuente: el inconsciente colectivo. Ambos son de naturaleza arquetípica.

¹³ *Vid. infra*, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

¹⁴ *Vid. infra*, siguiente capítulo.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La llama de una vela*. Trad. Hugo Gola. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 49.

Industrias y andanzas de Alfanhuí se vuelve un acto simbólico. La reiterada aparición y el lugar primordial que ocupa en la narración nos han dado la pauta para saber que es un síntoma en la lectura y para considerarlo simbólico. Hablaremos en primer lugar de los descubrimientos que hace Alfanhuí guiado por la llama de las lámparas, titulado a este subcapítulo “La lámpara del cuerpo”, y dedicamos el segundo a la unión del viento y el fuego, y titulado “El viento y la llama”.

La primera novela de Sánchez Ferlosio es una conjunción de la sombra y de la luz. Una composición artística integrada por la fantasía y la realidad; una obra escrita con un lenguaje rico, en ocasiones cotidiano y otras, un lenguaje casi indescifrable, oscuro, como si se tratara de una obra secreta destinada para unos cuantos iniciados.

1.1. La lámpara del cuerpo.

“La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio todo tu cuerpo será luminoso.”¹⁶. Esta frase bíblica está incluida como epígrafe en la novela y se refiere a que si la intención es buena los actos también lo serán y explica cómo el interior que está iluminado traslada al mundo exterior su luz, es decir, aquello que se encuentra dentro del hombre se refleja en su visión del mundo. En *Industrias y andanzas de Alfanhuí* la presencia de las lámparas, faroles y cerillas tiene, además del significado de la cita bíblica, antes dicho, otro: el fuego atrapado en las lámparas es la conciencia de Alfanhuí . Es también lo que le ayuda a caminar en la oscuridad y a descubrir a los extraños habitantes de las profundidades; el fuego es simbólicamente la conciencia que le ayuda a descubrir los contenidos de su

¹⁶ Mt. 6, 23.

inconsciente, por esta razón, como veremos, en más de tres ocasiones que se interna en la oscuridad una luz producida por el fuego lo guiará hacia descubrimientos fantásticos.

Parecería obvio decir que las lámparas en *Alfanhuí* aparecen siempre que hay oscuridad; sin embargo, la reiterada presencia de una luz en la oscuridad nos hace pensar en un elemento simbólico. Veremos cómo a lo largo de la obra la intensidad de la luz de las lámparas y faroles crea un lenguaje que se advierte detrás de líneas. Veremos también en qué situaciones hay oscuridad, cuándo deja de haberla y los cambios que produce la presencia de la luz en la oscuridad.

La presencia de la oscuridad contrasta con la luz de las lámparas porque la oscuridad representa el inconsciente de Alfanhuí y la luz de las lámparas representa su conciencia. Por lo general cada vez que enciende una lámpara descubre objetos extraordinarios y en otras ocasiones, una luz lejana lo conduce hacia ellos. Alfanhuí emprende un viaje para el conocimiento de sí mismo de tal modo que los descubrimientos extraordinarios desaparecen casi al final de sus andanzas. Los cambios son evidentes entre sus acciones de Guadalajara a Palencia.

La primera andanza de Alfanhuí es hacia la casa del maestro disecador, aquí desarrollará al máximo su fantasía y realizará numerosas industrias. En este lugar los colores cobrarán gran importancia a pesar de la oscuridad de la casa:

En Guadalajara vivía el maestro disecador ... vivía en un pasillo de bóveda sin ventanas, alumbrado por lámparas de aceite que colgaban de las paredes... El

pasillo tenía dos puertas bajas y terminaba en una sala octagonal, ... que recibía la luz por una claraboya verde que había en el techo.¹⁷

Lo primero que sabemos de su maestro es que “vivía en un pasillo de bóveda sin ventanas” y que este pasillo está alumbrado por lámparas de aceite. Encontramos aquí dos constantes de la novela: la oscuridad y las lámparas.

Notemos cómo Alfanhú sale de la casa materna para ir a “refugiarse” en la oscuridad. La ausencia de ventanas nos remite a una ausencia de contacto social. Alfanhú se interna en sí mismo; en Guadalajara pierde toda relación con la sociedad, los únicos seres con los que tiene contacto son su maestro, la criada (un ser fantástico) y los ladrones del pajar.

Veamos lo que descubre en Guadalajara, en el jardín del sol. Dicho jardín tenía un pozo muy hondo y de agua clara: “A medio nivel se veía un arco oscuro que abría una galería. Alfanhú tenía mucha curiosidad de aquello...” (p.49). Esta curiosidad lleva a Alfanhú a bajar al pozo y a entrar en la galería: “Luego se soltó de la soga y encendió una lámpara que traía. Avanzó por la oscuridad ... una gota de agua cayó sobre el candil y Alfanhú se quedó a oscuras. Al fondo de la galería pudo ver una brecha muy angosta con una vaga luz verdosa.” (p.49). Al parecer, como veremos después, Alfanhú siempre trae consigo ya sea una lámpara o una cerilla.

¹⁷ Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas ...* Op. cit., p. 27. Posteriormente indicaremos la referencia a la novela únicamente con el número de página al término de la cita.

La oscuridad y profundidad de la galería atraen a Alfanhúí. Dicha oscuridad representa al inconsciente del personaje¹⁸. Bajar al fondo es descender al inconsciente, Alfanhúí está haciendo una interiorización. La curiosidad del conocimiento de sí mismo lo empuja a la interiorización; no obstante, la conciencia, es la que más teme al inconsciente, por este motivo Alfanhúí lleva consigo una luz. Nunca entra Alfanhúí en la oscuridad sin lámparas o cerillas.

El agua, elemento femenino, apaga el fuego de Alfanhúí, elemento masculino, el inconsciente vence por un instante a la conciencia. Esta oscuridad momentánea representa una especie de prueba breve, pues en seguida Alfanhúí encuentra la luz que proviene de una brecha angosta. La brecha simboliza en muchas ocasiones el trayecto al interior. La semioscuridad, la brecha angosta y la certeza de la luz al final del trayecto nos habla de una serie de obstáculos a librar y la recompensa que espera al final del camino. La luz que Alfanhúí ve al final es salvadora, una luz que no se apaga con el agua, más duradera que la luz de una lámpara.

Alfanhúí descubre ayudado por su lámpara y por la luz de la brecha lo que habita en la oscuridad de su inconsciente. La brecha lleva a una cueva: “Alfanhúí no entendía de dónde venía aquella luz verdosa que alumbraba la cueva. Vio por fin una gran araña del tamaño de un plato, con las patas fuertes y el cuerpo luminoso como una fanal ...” (p.50). Aquello que aguarda a Alfanhúí al final del camino es el descubrimiento maravilloso de la luz que

¹⁸ Tanto la oscuridad como el agua son símbolos del inconsciente. Cfr.: C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. 6ª reimpr. Trad. Miguel Murnis. Barcelona, Paidós, 1997 (Psicología Profunda, 14), p. 24.

sobrevive al agua porque esta araña puede introducirse en el agua y no pierde su luz.: “...se hundió en el agua como un cangrejo”(p.50).

Cada vez que Alfanhú se interna en su inconsciente, lo hace ayudado por la conciencia. Dichos descensos lo llevan al conocimiento de su interior y lo preparan para el encuentro del *sí-mismo*¹⁹ o, dicho en otros términos, para el encuentro de la unidad y de la felicidad absoluta. La luz que irradia la araña incluso bajo el agua es la promesa del gran hallazgo que le espera; es sólo un reflejo de una enorme luz, porque las andanzas de Alfanhú apenas han comenzado y será al final de ellas cuando el *sí-mismo* pueda ser contemplado en su totalidad²⁰.

Otro de los hechos fantásticos en Guadalajara sucede cuando Alfanhú se queda en un desván, al despertar ya ha anochecido y como la luz de la Luna todavía no llegaba al tragaluz la habitación se encontraba a oscuras: “Alfanhú miró a su alrededor y vio en el suelo, junto a la pared, una rendijita de luz tenue y dorada.”(p.44). Entre la oscuridad resalta la rendijita de luz; es la misma luz que atrae en todo momento a Alfanhú y que le indica el camino hacia un tesoro; el camino es oscuro; sin embargo, al final de éste la recompensa puede ser el oro.

¹⁹ La imagen arquetípica que merced a la confrontación de la conciencia y el inconsciente conduce a la *unión entre ambos sistemas psíquicos parciales* – el sistema de lo consciente y el de lo inconsciente- mediante un *punto central común* se llama *sí mismo*. Y marca la última estación en el camino de la individuación, que según Jolande Jacobi, Jung denominó también *formación de sí mismo*. Cfr.: Jolande Jacobi, *La psicología de C. G. Jung*. 2ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p.190.

Estas andanzas de Alfanhú simbolizan en realidad el proceso de individuación que tiene como punto final al *sí-mismo*. Lo define así Jolande Jacobi en *La psicología de C. G. Jung*: “El proceso de individuación es, en su totalidad, realmente espontáneo, natural y autónomo; le es dado a todo sujeto potencialmente dentro de la psique, aun cuando en su mayor parte es inconsciente. Constituye como ‘proceso de maduración o de despliegue’, el paralelo psíquico del proceso de crecimiento y transformación del cuerpo con la edad...”. (p.163).

²⁰ Vid. infra, cap. 3, 3.2. El camino hacia el *sí-mismo*.

La rendijita de luz provenía de la puerta de un pajar que Alfanhuí no había visto antes. El pajar estaba lleno hasta el techo de dos montones de paja que apenas dejaban libre un pasillo: “Al fondo se veía en el ángulo de las dos vertientes del tejado, un ventanuco, por el que entraban y salían murciélagos. Pero la luz estaba en el suelo. Venía de un farolito de cuatro cristales que brillaba, muy dorado, contra la paja. Había dos hombres junto al farol ...” (p. 44). Estos dos hombres son ladrones de trigo y en el suelo, sobre un pañuelo blanco, cuentan monedas de oro. Oro, trigo y luz dorada son los tesoros que Alfanhuí encuentra tras la rendijita luminosa en la oscuridad.

Los ladrones nunca salen del pajar y son descritos como “hombres muy oscuros”. Aumenta esta atmósfera de oscuridad la presencia de los murciélagos, ampliamente conocidos como seres nocturnos. En realidad, como lo hemos dicho antes Alfanhuí está descendiendo a su interior.

Los dos hombres son intrusos en el inconsciente de Alfanhuí, intrusos en su mundo de fantasía. Ellos poseen monedas de oro, Alfanhuí debe desearlas y, finalmente, los ladrones, antes de irse, le obsequian una de esas monedas y la guardará como un tesoro. Esta vez la recompensa por descender a su interior no es la luz sino el oro.

Este fragmento nos recuerda al Vitriol de los alquimistas: (*Visita Interiora Terrae Rectificandoque Invenies Occultum Lapidem* (visita el interior de la tierra y purificando encontrarás la piedra oculta). La verdadera sabiduría la podrá obtener aquel que penetre en lo más hondo de su ser y realice allí una oculta labor de purificación. La verdadera piedra

filosofal está en el hombre transformado²¹. En este caso, Alfanhuí ha conseguido sólo una parte del oro filosofal porque le restan todavía muchas andanzas para completar su tesoro; pero conservará la moneda de oro encontrada en un escondite que semeja una cueva.

Extrañamente, dentro de la casa materna, aunque encienda lámparas, Alfanhuí no encuentra cosas extraordinarias. Alfanhuí vuelve de Guadalajara después de la muerte de su maestro: “A la tercera noche llegó Alfanhuí a casa de su madre. Dormía la casa ... Alfanhuí se coló por la ventana y encendió un candil. Encontró su relojito de arena sobre la mesilla de su cuarto.” (p. 69). Prefiere la noche para el regreso a la casa de su madre. Y dentro de la oscuridad lo primero que hace es encender un candil; esta vez los hallazgos no son maravillosos, sino reales; encuentra el reloj de arena que él mismo construyó antes de irse a Guadalajara. La narración escueta y precisa contrasta con las descripciones anteriores, dedicadas a exaltar el carácter fantástico de los objetos y los lugares. Las frases ahora son cortas y resaltan las acciones; éstas, al ser relatadas una detrás de la otra, dan la impresión de ser automáticas. Esta prosa metódica refleja la monotonía de la vida real que vive Alfanhuí junto a su madre.

Prevalece la oscuridad en los interiores y la luz para aminorar dicha oscuridad, así como el modo de entrar a los espacios . Vimos cómo entra a la cueva, a través de una cuerda y a su casa entra por la ventana. Al parecer no llama a la puerta y tampoco da a saber a su madre que ha llegado. Se repite asimismo el hecho de entrar a la oscuridad y prender inmediatamente una luz; sin embargo, el hallazgo esta vez es un objeto conocido, el relojito

²¹ En el Prólogo de: C. G. Jung, *La psicología de la transferencia*. 4ª ed. Prólogo y notas de Enrique Butelman. Buenos Aires, Paidós, 1978 (Psicología Profunda, 6), p.12.

de arena le recuerda a Alfanhú el tiempo real. Es por eso, quizá que en la casa materna no encuentra objetos, ni seres fascinantes al encender la luz, porque en esa casa él vive un tiempo real.

Cuando Alfanhú vuelve a su casa proveniente de Guadalajara, vuelve a su habitación, enciende un candil y lo primero que ve es el reloj, la muestra fidedigna de una realidad que él evade. El viaje a Guadalajara es un viaje “ficticio”, en realidad el viaje a Guadalajara es un viaje al interior de sí mismo: “El proceso de individuación se simboliza frecuentemente con un viaje de descubrimiento a tierras desconocidas.”²²

Después de dar vuelta a su reloj de arena para que el tiempo continúe Alfanhú: “... se metió en la cama y apagó la luz.” (p. 69). Es la primera vez que Alfanhú apaga la luz de una lámpara - sólo lo volverá a hacer otra vez en casa de la abuela paterna- y notemos que se halla en casa de su madre, es probable que esta luz que puede apagar se debe a la seguridad que le brinda el hogar; no obstante esta tranquilidad en la oscuridad completa es breve, ya que al poco rato escucha un ruido y se levanta de la cama: “ ... vio una puerta iluminada, al fondo del pasillo. Llegó allí y encontró a su madre ...” (p. 69).

Al fondo del pasillo, Alfanhú ve la luz y el hallazgo es encontrar a su madre limpiando lentejas; el hallazgo también es de los recuerdos de la casa que había dejado : “el olor monótono de los guisos de su madre”. (p. 70). Esto es, en casa no puede encontrar tesoros

²² Jolande Jacobi, “Símbolos en un análisis individual” en: *El hombre y sus símbolos*. 7ª ed. Barcelona, Caralt, 2002, p. 287.

ocultos como los que halla en otras partes, la monotonía del hogar lo lleva a descubrir otros sitios en sí mismo.

En Madrid, Alfanhui encuentra una casa abandonada, en la que una enredadera y otras plantas han inundado la entrada de tal modo que las plantas se habían comido parte de la pared y el techo: “Alfanhui vio que debajo de él no había nada mas que ramas y ramas y un vacío oscuro.” (p. 104). Volvemos a ver aquí la curiosidad de Alfanhui por la oscuridad y lo profundo. Esa oscuridad lo incita a trepar por la enredadera y bajar: “... los últimos hilos de la enredadera bajaban como cuerdas, dentro de la casa.” (p. 105).

Dentro de la casa, esta vez no se guía por una lámpara, sino por una luz que ve en el suelo: “Había una gran oscuridad y tan sólo se veía una vaga mancha de luz en el suelo. Alfanhui se acercó; era una chimenea. En la mancha de luz se veían las sombras de dos pájaros ... sobre el borde de la chimenea. Piaban lejanamente y sus sombras se movían en el suelo.” (p. 105). Al igual que en Guadalajara, en el pajar, Alfanhui encuentra señales de luz en el suelo. Por otra parte, resulta extraño que la chimenea de la casa abandonada esté encendida como si el fuego nunca se extinguiera.

La presencia de los pájaros es significativa también, pues Alfanhui recibió este nombre de su maestro por tener los ojos amarillos como los alcaravanes, y unos a otros se llaman con dicho nombre. Alfanhui es en cierta medida, un ave. Las dos aves sobre la chimenea simbolizan las dos actitudes de Alfanhui entre las que se debate, por ejemplo, la realidad y la fantasía, las situaciones extraordinarias y la monotonía del hogar.

Alfanhuí desea hallar más, entonces enciende una cerilla y ve lo siguiente: “Apareció una habitación grande como un salón, pero que tenía un solo mueble. Las puertas eran blancas con filetes dorados. La chimenea era de mármol. Todo era blanco y oscuro.”(p.105). Estos descubrimientos de Alfanhuí nos remiten a una especie de tesoro descubierto en la oscuridad: el mármol y los filetes dorados como si se tratará de oro. Y después nos encontramos con la descripción y clasificación de todo en blanco y negro: luz-oscuridad.

Una llama siempre guía a Alfanhuí en la oscuridad y una vaga luz es siempre el anuncio de un hallazgo extraordinario. Vuelve a encender una cerilla y entra a una segunda habitación en donde hay otra chimenea: “Sobre la chimenea había un espejo y dos candelabros de bronce. Encendió todas las velas. También el marco del espejo era blanco, con ribetes dorados. Se miro en él. “ (p. 105).

Este descenso a la casa abandonada , en realidad es un viaje ficticio al interior. Es significativo que Alfanhuí encuentre un espejo, pues este descenso a las profundidades será el último y además ya no encontrará tesoros fantásticos. El niño se ve en el espejo y exclama: “¡Alfanhuí, qué antiguo eres! (p. 105). . El hecho de verse antiguo es porque no ve a un niño, sino a un hombre con la edad que realmente tiene el escritor de *Alfanhuí*. Experimenta un reconocimiento de sí mismo. La realidad sustituirá paulatinamente a la fantasía a partir de ese descenso. Una parte de sí mismo quizá estaba olvidada; sin embargo, la recupera. La curiosidad que experimenta por la oscuridad y la profundidad es un llamado a conocerse; las llamas de las lámparas son en parte las llamas de su conciencia que lo orientan y empujan al encuentro de sí mismo.

Después de verse en el espejo Alfanhuí toma uno de los candelabros para alumbrarse: “Cuando iba hacia la puerta, sus pies tropezaron con algo que había en medio de la habitación. Era el esqueleto de un gato de angora. Se veían los huesos mondos y un montón de pelos blancos alrededor.” (p.105). Al pasar a otra habitación encuentra un búcaro roto con una rosa marchita.

Todos estos descubrimientos son pequeños comparados con el tesoro que encuentra alumbrado por el candelabro:

Alfanhuí pasó a otro salón. Se oía allí un zumbir extraño. Junto a la rendijita de luz de una ventana, había un clavicordio. Blanco, con ribetes dorados ... Alfanhuí se acercó y tocó una tecla. La tecla se hundió lentamente, ... abrió la tapadera del clavicordio. El zumbido sonó muchísimo más alto. Miró. El clavicordio era una colmena. Parecía todo de oro ... Las abejas trabajaban ... Por debajo del arpa había un enorme depósito de miel que cogía toda la caja del clavicordio y tenía cuatro dedos de altura. (P.106).

No hay duda de que para Alfanhuí la oscuridad siempre esconde o guarda un tesoro; este tesoro es luz como en el caso de la cueva en Guadalajara o bien la miel que semeja el oro; “Alfanhuí se estuvo mucho tiempo contemplando el trabajo de las abejas y todo aquel oro oculto que había descubierto.”(p. 106). Este oro que Alfanhuí descubre en la oscuridad es la luz que se desprende de sí mismo. Primero debe conocer parte de su inconsciente, explorarlo, ayudado siempre por una llama, para después encontrar una luz permanente o bien un tesoro, como la moneda de oro que los ladrones le obsequian, la araña luminosa en el pozo o la miel dorada que producen las abejas. Dichos seres y objetos fantásticos que

irradian luz son, lo hemos mencionado, el anuncio de la tierra maravillosa y dorada, en la que el sol es un feliz monarca.²³

“La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso.” Citamos al inicio de este subcapítulo dicha frase²⁴ y señalamos que se refiere a que si la intención es buena, las obras también lo serán. Cuando Alfanhú llega a Madrid conoce a don Zana “El Marioneta”, dicho personaje será el único que hará actuar con violencia a Alfanhú, y será él quien provoque indirectamente la ceguera de Alfanhú.

Don Zana es un ser violento: “... rompía los floreros con su mano y se reía de todo. Tenía una voz antipática ... hablaba más que nadie ... Muchos probaron su seca bofetada de madera ... Le gustaba discutir, ir a las casas de visita.” (p. 80). Alfanhú nunca prueba las bofetadas de don Zana; sin embargo, sí presencia uno de esos golpes. Este episodio y algunas preguntas que “El Marioneta” hace a Alfanhú son las posibles causas por las que el niño decide “asesinar” a don Zana, éste pregunta a aquél: “-¿Qué haces tú aquí, niño pálido?” y “La vida es una risa, chico. Pareces mustio, tú. ¿Qué haces tan serio?”.

La noche, un carnaval y los faroles de la ciudad sirven de marco para el encuentro último entre Alfanhú y don Zana. Luego de destrozar a la marioneta Alfanhú se queda ciego y además: “Una fiebre le aguzaba las manos e iba a dolerle en las yemas de los dedos ... Y, al tocar, le dolían; al tocar las paredes y las aceras y los faroles.” (p. 113). Esos mismos faroles, los ojos de la ciudad, que antes fueron testigos de su crimen lo castigan.

²³ Vid. infra, 3.2. El camino hacia el *sí-mismo*.

²⁴ Vid. supra, nota 16.

El fuego que antes fue su amigo se convierte ahora en juez; la luz de las lámparas que lo ayudaron en la oscuridad se vuelven en su contra. Esa noche destinada a la venganza juega con sus sentidos, sus ojos sin luz son incapaces de vencer a la oscuridad. Las lámparas que lo han ayudado a encontrar tesoros están muy lejos de ser sus aliadas:

Y se le representaba todo en su ceguera. Se le representaba huidiza y vagamente, al antojo fantasmagórico de las tinieblas. Los faroles eran barras de laque ardiendo y salpicando gotas encendidas. Las paredes eran rascadores de cerillas que querían encenderle las puntas de los largos dedos, hinchadas de fiebre. Se las llevaba a la boca para apagarlas y le sabían a sangre. (P. 113).

Alfanhuí ha cometido un crimen, sus manos están llenas de sangre, de la sangre de don Zana y quizá sangre de sus propias manos, dañadas por los faroles quemantes y las paredes que incendian sus dedos. Después del crimen, sus manos casi se incendian para exonerar la culpa; no hay llamas que indiquen el camino en su ceguera, la lámpara de su cuerpo se ha opacado por sus acciones.

Esta larga noche de tinieblas, de fiebre y de dolor termina justo cuando Alfanhuí comienza a ver; no hay faroles ya, y no los necesita, está en el campo, lejos de Madrid y está amaneciendo. Ve sus manos y ve la sangre de él y: “También encontró en sus manos otra sangre de color corinto. Era el tinte de los zapatos de don Zana que lo había cegado al restregarse los ojos. Se tendió bocabajo sobre la tierra y descansó.” (p. 114). Alfanhuí descubre que su ceguera fue producida por la pintura de los zapatos de don Zana, es decir, su ceguera no fue producida por un castigo. Su crimen ha sido perdonado, don Zana no

tenía sangre de verdad, las manos de Alfanhú sólo tenían pintura color corinto, por esto, ya sin culpa, puede descansar sobre la tierra, lejos de la ciudad.

Termina aquí la segunda parte de la novela y Alfanhú está preparado para ir a Moraleja a conocer a su abuela paterna. A partir de este momento, el niño ya no encontrará tesoros escondidos en cuevas, la luz ya no lo llevará hacia mágicos descubrimientos. En Moraleja encenderá y apagará el último candil. Después de Moraleja le espera a Alfanhú el último conocimiento y quizá la última industria en Palencia y la última andanza que lo llevará al final de su viaje.

En Moraleja, la abuela pide a Alfanhú que encienda un candil: “Oscurecía. La abuela dijo a Alfanhú que cerrara la ventana y encendiera un candil que colgaba del techo, sobre la camilla.” (p. 136). En esta ocasión Alfanhú enciende un candil porque se lo piden, se acabaron los faroles en la oscuridad que él mismo encendía para alumbrar el camino a oscuras. Se han terminado los descubrimientos fantásticos a la luz de las llamas. El encender este candil se convierte, junto a la abuela y bajo la orden de ella, en un acto ordinario.

Es precisamente en Moraleja, con su abuela, donde Alfanhú apaga el candil, por segunda vez, para dormir. Recordemos que en la casa de su madre también apaga un candil²⁵. Moraleja será el último lugar donde Alfanhú encienda y apague una llama: “Luego apagaban el candil y se acostaban.” (p. 146). Alfanhú duerme tranquilo al lado de

²⁵ *Vid supra*, pp. 42-43.

su abuela, los fantasmas de las noches de Guadalajara se han ido²⁶. El interior de Alfanhú ya no está habitado por seres extraños y la realidad que lo rodea es ordinaria. Si su ojo es claro también su cuerpo lo será; su mundo interno se refleja en el exterior.

Abandona Moraleja y se dirige hacia Palencia, va a una “herboristería” a servir y aprender, la tienda era oscura y a pesar de esta oscuridad y de dormir solo en la trastienda, Alfanhú no necesita lámpara: “En una esquina, debajo de un reloj hexagonal, estaba el catre de Alfanhú.” (p. 156). Alfanhú está a punto de encontrar el gran tesoro que ha ido a buscar con sus industrias y en sus andanzas. La ausencia de la lámpara y la presencia del reloj evidencian que Alfanhú está ante un tiempo real, las fantasías y los sueños han quedado muy atrás. La oscuridad ya no lo dominará, ya no necesitará de una lámpara para caminar en ella, ya no teme a esa parte oscura de sí mismo, ya no teme a su inconsciente. Está a punto de encontrar la luz permanente; Palencia es la antesala para llegar al punto final del viaje, al encuentro de sí mismo²⁷.

El cambio paulatino en la novela es evidente, la fantasía cede ante la realidad, del mismo modo que la oscuridad ante la luz. La oscuridad domina en Guadalajara y se repiten dos elementos: la luz y el pasillo oscuro. En tres ocasiones apreciamos lo anterior. El maestro vive en un pasillo de bóveda sin ventanas alumbrado por lámparas; Alfanhú desciende al pozo del jardín y camina por un brecha angosta alumbrada con una “vaga luz verdosa”; el mismo Alfanhú encuentra a los dos ladrones al fondo de un pasillo que formaban dos montones de paja y la oscuridad de este lugar es disminuida por la luz de un farol.

²⁶ *Vid infra*, 1.2. “El viento y la llama”.

²⁷ *Vid. infra*, cap. 3, 3.2. El camino hacia el *sí-mismo*.

Este acto de Alfanhuí de descender a las profundidades es equiparable a un viaje al inconsciente. La idea que tenemos de este último es muy parecida a la de una caverna, oscura y hogar de lo desconocido. Los seres y objetos que habitan en el inconsciente tienen un sin fin de apariencias, entre ellas, la de monstruos y fantasmas, o bien, seres y objetos transformados por nuestra fantasía muy semejantes a los que encuentra Alfanhuí en los pasillos oscuros de su inconsciente.

La fantasía invade la primera parte de la novela, sobre todo en las acciones que se desarrollan en Guadalajara; sin embargo, al regresar a la casa de su madre, todo aquello que rodea a Alfanhuí cambia: ya no hay ni seres, ni objetos extraordinarios; en su casa, lo cotidiano sustituye a los colores inusitados, a las acciones y a los personajes extraños. La presencia de su madre le impide huir por la ventana de su cuarto y viajar a un mundo en el que él da vida a los personajes y sus historias. Él es el amo y señor de un mundo diferente al que vive en la casa materna, rodeado en ésta, de objetos, olores y sonidos que por ser tan conocidos no suscitan ningún interés en Alfanhuí. Por otra parte, estos mismos objetos rutinarios le han servido a Sánchez Ferlosio para convertirlos, con ayuda de la imaginación, en metamorfosis únicas.

La prosa de Sánchez Ferlosio es un ejercicio de equilibrio entre el lirismo más fino y la rigidez de una prosa despersonalizada. Así que no sólo *Alfanhuí* sino también *El Jarama* son novelas de luces y de sombras, de colores fríos y cálidos, de sol y de luna. La diferencia entre una y otra es que en la primera abunda el lirismo y la objetividad apenas se asoma tímidamente entre la imponente selva de fantasía. En *El Jarama* sucede lo contrario; la

objetividad construyó fuertemente su fortaleza y el lirismo dora fugazmente los rígidos muros del behaviorismo.

Todo este universo literario que ha escrito Sánchez Ferlosio pudo haber tenido sus bases en ciertas lecturas. Hemos advertido algunas coincidencias con los gnósticos y la alquimia; en el aspecto literario podríamos hablar de la presencia de Valle-Inclán. Ferlosio pudo haber leído primero *La lámpara maravillosa* y después textos gnósticos o viceversa.

La primera coincidencia la encontramos en algunas frases de la obra citada de Valle-Inclán, una idea gnóstica y la importancia de la luz y las lámparas en *Alfanhuí*. Conciben todos ellos a la luz como un principio fundamental; en cada individuo habita una luz particular y esta misma es la guía decisiva para encontrar el camino hacia la salvación o hacia el centro de sí mismo. La luz es en ocasiones un símbolo de lo divino.

A continuación hacemos un contraste de los textos. Dice un evangelio gnóstico: “Hay luz dentro de un hombre de luz e ilumina el mundo entero. Si no brilla, es oscuridad.”²⁸ Elaine Pagels explica que con esta frase lo que se pretende es dirigir al hombre hacia sí mismo, hacia la capacidad interior para encontrar la dirección propia, hacia la “luz de dentro”²⁹. Para los gnósticos la visión de la luz es el principio central de sus vidas.

En *Alfanhuí*, como epígrafe, aparece la siguiente cita bíblica: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio todo tu cuerpo será luminoso.” En el *Diálogo del Salvador*: “La

²⁸ Elaine Pagels, *Los evangelios gnósticos*. 3ª ed. Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p.171, *Apud, Diálogo del Salvador*, 142, 16-19 en: J. M. Robinson, ed, *The Nag Hammadi Library*. Nueva York, 1977, p. 237.

²⁹ Elaine Pagels, *Op. cit.*, p. 171.

lámpara del cuerpo es la mente”³⁰. Valle-Inclán, en *La lámpara maravillosa*, escribe: “Amé la luz como la esencia de mí mismo...”³¹. En los tres casos se concibe una luz interna. Tal parece que el hombre emprende el camino hacia ella porque ahí encuentra su centro. Y las andanzas de Alfanhú son un viaje para el conocimiento propio en el que la luz indica el avance en el camino.

La lectura probable de textos sobre alquimia la apreciamos en la dualidad, por ejemplo, blanco-negro, luz-oscuridad. También, lo mencionamos anteriormente, en el Vitriol (Visita el interior de la tierra y purificando encontrarás la piedra oculta). Alfanhú realiza una visita a su interior cada vez que se interna en la oscuridad y, en dos ocasiones, de tres obtiene oro, elemento que concebían los alquimistas como símbolo de soberanía e independencia³². Sólo aquel que producía oro era capaz de entender el secreto de la vida; es decir, sólo aquel que se conocía a sí mismo podría comprender todos los misterios. Alfanhú purifica su interior y en él encuentra el oro filosófico. Para Alfanhú como para los alquimistas el oro es portador de un alto valor espiritual.

Por otra parte, existe un paralelismo en las descripciones de la herboristería de Palencia a la que va Alfanhú después de visitar a su abuela y aquella incluida en la composición poética de Valle-Inclán “La tienda del herbolario”. La tienda de Palencia “era oscura, toda de estanterías de madera barnizada, de un marrón casi negro.”. Veamos ahora un fragmento de “La tienda del herbolario”:

Aquella cueva del herbolario

³⁰ Elaine Pagels, *Op. cit.*, p. 179, *Apud, Diálogo del Salvador*, 125, 18-19, *Op. cit.*, p. 231.

³¹ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1948, p. 25.

³² Mircea Eliade, *Herreros... Op. cit.*, p. 53.

Se me ofrecía como un breviario
Lleno de goces y de visiones
Cálidas: Sierpes y tentaciones.
¡Y tan oscura! Daban su esencia
Las hierbas. Era llena de ciencia.
Embalsamado breviario, abierto
Sobre las sombras de un hondo huerto.
Clave de aromas que en sí condensa
Del Universo la visión densa.³³

Las dos tiendas son oscuras, tienen la apariencia de cuevas y en ellas se encierra el secreto que guardan las plantas. Para Valle-Inclán la esencia de las hierbas da ciencia y el universo ha quedado impreso en ellas. Del mismo modo, Alfanhúí aprende una “nueva y multiverde sabiduría” al escuchar de las plantas la historia de los hombres, “el sonido de viejas historias”. Adquiere un conocimiento casi místico, comparable al que buscaban los gnósticos. La lectura de *Industrias y andanzas de Alfanhúí* revela la presencia de símbolos y, al mismo tiempo, los ecos de las ideas de los gnósticos, el pensamiento de los alquimistas y el verso y la prosa de Valle-Inclán.

³³ Ramón del Valle-Inclán, “La tienda del herbolario” en: *Claves líricas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, p. 144.

1. 2. El viento y la llama

El aire es un elemento invisible y móvil. Es quizá símbolo del ensueño. Es un elemento opuesto a lo terreno. La tierra equivale a la certeza, la realidad palpable, el viento por su parte, cerca de las nubes, en lo alto, exalta la fantasía. Una corriente de aire revuelve todo, quita el orden y la calma. El viento puede ser un breve soplo o bien un terrible ventarrón que destruye. Es igualmente una presencia fugaz y fantasmagórica.

Si combinamos el fuego con el viento, el fuego cederá ante el viento; un soplo puede acabar con la llama de una vela. No así si se trata de un fuego violento al cual el viento lo agita y extiende. El viento, al igual que el fuego, tiene un carácter ambivalente: “La ambivalencia del viento, que es dulzura y violencia, pureza y delirio,...”.¹

Por su parte, en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* existe un capítulo en el que se conjugan estos dos elementos: viento y fuego. Por esta razón, hemos decidido titular a este subcapítulo “El viento y la llama”. El viento representa en este caso el inconsciente y la llama, lo hemos dicho antes, la conciencia. Esta jornada que comentaremos se encuentra en la primera parte del libro y ocurre durante la estancia de Alfanhuí en Guadalajara. Se inicia en la noche y culmina con un amanecer simbólico. Los acontecimientos e imágenes que aparecen los hemos interpretado como la lucha entre la conciencia y el inconsciente del personaje.

¹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*. 1ª reimpr. Trad. de Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (Breviarios, 139), p. 287.

La noche evoca al reino de los sueños; el día, a la realidad cotidiana y palpable. La primera es símbolo del inconsciente y el segundo, de la conciencia. Bajo la influencia de la luna los sueños crecen y los fantasmas parecen apoderarse de la vida de quien sueña; en cambio, el sol proyecta sobre el individuo una especie de rigidez en la conducta. El hombre vive ambos mundos: el onírico y el “real”. Alfanhuí enfrenta una lucha entre esos dos mundos y al final de sus andanzas los reconciliará.

Conviene resaltar sobre este asunto un fragmento de los *Manifiestos del surrealismo* de André Breton: “Creo en la futura armonización de estos dos estados aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.”²

Pieza fundamental de esta jornada es la visión que tiene Alfanhuí, una especie de rito que celebra la repetición a través de una danza circular. Al mismo tiempo este ritual repite la generación de la vida, pues las aves disecadas reviven después del movimiento vertiginoso. Recordemos que en muchos relatos sobre el origen del Universo la aparición de la vida va precedida por el caos. Mención especial merecen las aves y sus sombras que celebran dicho ritual.

Las aves disecadas en la habitación de Alfanhuí pueden simbolizar determinados contenidos de su inconsciente, pues, al igual que estos, se hallan olvidados en la oscuridad. Otra parte de esos contenidos pudiera estar reprimida, por eso las aves se hallan disecadas;

² André Breton, *Manifiestos del surrealismo*. 4ª. Ed. Tr. de Andrés Bosch. Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1985 (Punto Omega, 28), p. 30.

inmóviles e incapaces de mostrar su canto, de expresarse. La naturaleza de dichos elementos olvidados nos la da a conocer el adjetivo “primitivo” utilizado con frecuencia para calificar a las danzas de esas aves. Nos encontramos ante los arquetipos cuya procedencia es el inconsciente colectivo. Los recuerdos que llegan a Alfanhuí, como veremos, son los mismos que todos los humanos conservamos de épocas pasadas; por ejemplo, los arquetipos del héroe, del padre omnipotente o de la madre protectora.

La sombra, para muchas culturas, puede simbolizar la otra parte de nosotros mismos, nuestro “hermano tenebroso”, éste, según Jolande Jacobi, invisible para nosotros, pero inseparable. La sombra es una forma arquetípica que tanto en épocas pasadas como en la actualidad aparece personificada en numerosas formas. La sombra es una especie de desdoblamiento del ser.³

Todas las visiones, la oscuridad y todos esos ambientes de “tenebrosa soledad” representan el inconsciente de Alfanhuí. Los ambientes oscuros simbolizan, en la mayoría de los casos, al inconsciente. Alfanhuí es una representación de la psique humana. Hemos encontrado un gran número de arquetipos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, razón por la que no podríamos decir que es un inconsciente individual⁴. Estos sueños, estas visiones están formadas por arquetipos provenientes del inconsciente colectivo.

³ Jolande Jacobi, *La psicología de...* Op. cit., p. 166.

⁴ Los contenidos del inconsciente personal son: lo olvidado, reprimido, percibido subumbrálicamente, pensado y sentido de toda clase. Los arquetipos y por tanto los símbolos aun siendo personales proceden del inconsciente colectivo.

Comencemos por la primera frase del capítulo: “Una noche de lluvia descendió sobre el jardín un viento remoto.”(p.39). Este jardín está dividido en dos partes: la del sol y la de la luna. La habitación de Alfanhuí tiene una ventanita orientada hacia el lado de la Luna. Resaltemos los elementos que nos remiten al inconsciente: la noche, la lluvia y la Luna. El viento juega un papel primordial también como una representación del inconsciente y la imaginación.

El viento parece tener voluntad propia; es como una presencia fantasmagórica que prefiere descender justo en ese jardín; por otro lado, el ambiente es el propicio para su descenso, la noche y la lluvia. Luego notemos el adjetivo que califica al viento, “remoto”, podríamos entenderlo como lejano en el espacio y también como un viento arcaico, remoto en el tiempo.

“Alfanhuí tenía la ventana abierta y el viento se puso a agitar la llama de su lámpara.” (p. 39). Hemos dicho que la llama de la lámpara de Alfanhuí simboliza, en este caso, su conciencia. Este viento que tiene el poder de agitar el fuego de Alfanhuí, es una fuerza que viene de lejos, son quizá pensamientos fantásticos que asaltan su conciencia. El viento aparece como una fuerza extraña y ajena a la voluntad de Alfanhuí, se interna en su habitación a través de su ventana. Esta ventana abierta representa un descuido en su conciencia, descuido a través del cual el inconsciente logra introducirse. El viento sorprendió a Alfanhuí, quien posiblemente se encontraba en el intermedio entre el sueño y la vigilia, y al internarse en su habitación comienza a mover el fuego de la lámpara, es decir, comienza a vacilar la conciencia de Alfanhuí.

“Se estremecieron, en las paredes, las sombras de los pájaros. Se movieron. Se movieron primero, indecisa y vagamente, como en un despertar inesperado.” (p. 39). Había en el cuarto de Alfanhuí pájaros disecados y en su cama resaltaban cuatro aves, cada una sobre una esfera dorada. El ave es por lo general símbolo de la libertad y en el caso de *Alfanhuí*, es símbolo de su identidad y de los espíritus de los antepasados. Son al mismo tiempo estas aves los pensamientos reprimidos o inconscientes, la imaginación de Alfanhuí. Estos pensamientos o fantasías necesitan un breve soplo del viento para moverse, para volar.

Las aves han tenido a lo largo de la historia un gran significado, en diversas culturas el ave es una representación del chamán, ya que el espíritu de éste, al igual que un ave, vuela libre, se traslada hacia cualquier lugar y desde las alturas puede ver lo que los hombres no alcanzan a mirar.

Viento, ave y fuego conforman en esta jornada una cadena especial de conceptos y situaciones. El viento que entra por la ventana mueve la llama de la lámpara y entonces se estremecen las sombras de los pájaros disecados. Así comienza la visión que tendrá Alfanhuí y cuando el viento y el fuego cesen también las aves volverán a su sitio. El aire que desciende sobre el jardín está fuera del dominio de Alfanhuí. Aquél es una fuerza poderosa que propone las imágenes, que juega con la llama y que provocará el caos. La inmovilidad de las aves contrasta con el movimiento indomable del viento. Es en esta medida un libertador de las mismas.

Luego tenemos que pareciera que estas aves cobraran vida al decir: “Se movieron, primero, indecisa y vagamente, como en un despertar inesperado”. Aunque siguen siendo

las sombras de las que se habla, no podemos evitar ver en esas sombras a los pájaros moviéndose indecisa y vagamente. Luego se reafirma esta condición al decir que se mueven como si hubieran despertado y podemos agregar que despiertan como de un sueño de siglos.

“Alfanhuí vio desde su cama el agitarse de aquellas sombras en las paredes y el techo, se quebraban en las esquinas y se cruzaban las unas con las otras.” (p. 39). Alfanhuí se encuentra en su cama y observa los efectos que ha provocado el viento en la llama de su lámpara. Sucumbe ante el movimiento de las sombras, no puede hacer nada, tan sólo, quedarse en su cama, paralizado.

Alfanhuí se limita a observar cómo el viento agita la llama de su lámpara, se limita a ver cómo su conciencia cede ante el movimiento de su inconsciente, de sus pensamientos fantásticos. Alfanhuí se encuentra entre la vigilia y el sueño, y al mismo tiempo está a punto de ceder ante su inconsciente, está a punto de que la noche y el viento jueguen con su fuego, con su conciencia; sin embargo, el inconsciente no le ha ganado aún terreno al fuego.

“Le pareció que su cuartito se agrandaba y se agrandaba hasta hacerse un inmenso salón.” (p.39). Veámos cómo en la frase anterior Alfanhuí ve moverse las sombras de los pájaros; sin embargo, en esta frase ya le parece que el pequeño cuarto se hace más grande hasta convertirse en un salón enorme. En este punto, Alfanhuí distingue todavía la realidad de la fantasía; esto lo sabemos por la frase “le pareció”, es decir, luego de ver el movimiento de las sombras le parece que el salón se hace más grande. El viento trae

consigo, en cierto grado, la libertad, la liberación de las aves reprimidas; por esta razón el espacio para esa libertad se agranda.

“Las sombras de los pájaros se agrandaban también y se multiplicaban al agitarse de la llama pequeña de su lámpara de aceite.” (p. 39). En esta frase ha desaparecido la palabra “parecer”; la fantasía y la imaginación han vencido a la realidad, a la conciencia. Lo notamos cuando vemos que las sombras no sólo se agrandan sino también ahora se multiplican, es decir, los pensamientos inconscientes ya no son controlados, sino que vuelan liberados. La llama se ve pequeña junto a la enorme fuerza de la oscuridad y el viento.

Notemos la correspondencia entre el agitarse de la llama y la multiplicación de las sombras. Si la llama se agita, la conciencia de Alfanhuí se altera y cede ante la fantasía: “La llama de una vela es un modelo de vida tranquila y delicada en una noche cualquiera. Sin duda, el menor soplo la perturba, de la misma manera que un pensamiento extraño altera la meditación de un filósofo.”⁵

“El viento entraba cada vez más lleno por la ventana y traía como una música de ríos y de bosques olvidados.” (p. 39). La abertura en la conciencia de Alfanhuí también se agranda; por eso el inconsciente entra “más lleno”. El viento comienza a entrar con más fuerza y al mismo tiempo trae consigo la memoria, los arquetipos dormidos. No olvidemos que al inicio del capítulo se definió a este viento como remoto, es decir, olvidado, lejano en

⁵ Gaston Bachelard, *La llama de una... Op. cit.*, p.26.

el tiempo, el espacio o la memoria. La música de ríos y de bosques representa los recuerdos que el viento despierta.

Veremos que en este capítulo están reunidas diversas formas arquetípicas. Primero tenemos que este viento “remoto” trae consigo música de ríos y de bosques. Estos dos elementos son significativos. El agua, en general es símbolo de lo femenino⁶; por su parte, los bosques son símbolos del inconsciente, pues la oscuridad y lo desconocido que habita en ellos nos remite a la idea que tenemos del inconsciente⁷. Lo que el viento trae a la ventana y a la habitación de Alfanhú es una serie de imágenes arcaicas, inmanentes a todos los hombres. Alfanhú está, por su lado, en una cierta disposición para recibir y recordar estas imágenes, estos símbolos. Dichas imágenes son los arquetipos, pues si preguntáramos a diferentes personas de lugares distintos todos ellos coincidirían en otorgar a los términos río y bosque un sentido subjetivo que va más allá del conocido y obvio. Por lo tanto, todos coincidirían en asociar al río y al bosque con la madre y el inconsciente⁸ respectivamente.

“Al compás de la música, la llama hacía danzar las sombras de los pájaros.” (p. 39). Parece que ahora la llama ya no es controlada por el viento, sino que ahora éste se le une y en armonía con la música hacen danzar a las sombras. El viento es tan fuerte en este momento que la llama no puede resistirse y el viento la agita con mayor fuerza; la conciencia cede ante el inconsciente, ante ese inconsciente que propone tales imágenes y

⁶ Olivier Beigbeder, *La simbología*. Trad. Roberto Alcaraz. Barcelona, Oikos-tau, 1971 (Que sais-je?, 17), p.29.

⁷ El bosque también puede tener connotaciones materno-femeninas. Cfr.: C. G. Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*. Versión castellana de Miguel Murmis. Buenos Aires, Paidós, 1977 (Biblioteca de Psicología Profunda, 29), p.182.

⁸ La imagen del río remite al vientre materno, mientras que el bosque es un lugar donde habita lo desconocido. El bosque al igual que el inconsciente no puede ser apreciado en su totalidad, tan sólo podemos ver una mínima parte, en tanto que del resto sólo nos llegan ecos.

comienza a ocupar mayor espacio. El viento, la música, la llama, las sombras y la danza se unen para formar un todo simbólico formado por arquetipos. Este viento renueva una parte olvidada en la memoria de Alfanhuí.

“Como fantasmas o marionetas de pájaros, pusiéronse a danzar las danzas arcanas, las danzas primitivas de su especie, dibujando sobre el techo del salón una rueda grandiosa de alas y picos.” (p. 39). Alfanhuí se encuentra ante una danza primitiva, una danza que forma parte de un ritual. Estas danzas son las danzas primeras, las danzas arcanas, secretas, esas danzas arquetípicas que, aunque el hombre moderno no las practique y no tome parte en ellas, guarda en su memoria una especie de recuerdo de esos ritos.

Pongamos, igualmente, atención en la apariencia de esas sombras. Las sombras en un principio parecían moverse tímidamente, ahora se mueven cada vez con mayor decisión y se ponen a danzar como fantasmas o marionetas. La visión de las sombras reflejadas en la pared está formada por imágenes cambiantes, cuyo movimiento semeja, para el niño, el movimiento de marionetas y fantasmas.

La música provoca que las sombras formen un círculo y realicen una danza primitiva. Escribe Mircea Eliade: “... una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de ‘aquel tiempo’⁹”.

⁹ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*. 1ª reimpr. Trad. de Ricardo Anaya. Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, p.40.

Las aves están danzando las danzas de su especie; esto es una trasposición de las aves por los hombres. Las aves representan en *Industrias...* tanto los ancestros como los fantasmas, contenidos del inconsciente. La disección de esas aves la podemos interpretar como la humanidad que ha desaparecido, pero que ha dejado en los seres humanos la herencia de la cultura.

Las aves ya multiplicadas forman una “rueda grandiosa de alas y picos”. Notemos la metonimia para aves, “alas y picos”. Alas que connota libertad y los picos, dirección y defensa. ¿Por qué estas aves forman una rueda? La rueda hace referencia al tiempo cíclico; es símbolo de las repeticiones.

El ritual repite, en esta ocasión, a través de la rueda, el acto de la creación, el primer indicio de este hecho nos lo da la multiplicación de las sombras. Tenemos la rueda y la danza primitiva que nos llevan inevitablemente a pensar en un ritual mágico-religioso. Si en un ritual se forma una rueda se está celebrando efectivamente, lo que representa esa rueda, es decir, la repetición. O como diría Beigbeder: “El círculo simboliza el fin de la repeticiones”¹⁰

Tenemos ante nosotros una imagen onírica y al mismo tiempo una imagen arquetípica; esto es, la representación de un ritual: el círculo, símbolo de la repetición y la danza que imita un acto arquetípico. Observamos que es un ritual en el que la danza, a través de la rueda, repite un acto, el acto de la creación.

¹⁰ Olivier Beigbeder, *Op. cit.*, p. 25.

“Una rueda cambiante, luminosa y ligera que giraba y giraba y hacía volver a las muertas sombras los viejos colores de las aves.” (p.39). Comencemos por la peculiaridad de esta rueda formada por las sombras de las aves en movimiento vertiginoso. Esta rueda es cambiante, luminosa y ligera. Es cambiante porque posiblemente cambia en su luz o en su tamaño, su apariencia. Luego tenemos que es luminosa, esta cualidad es posible de apreciar, de captar un instante, se refiere a lo visual, una luz que se forma por el frenético movimiento.

Advertimos una rueda cambiante, pero que dentro de esa cualidad se mantienen, como características permanentes, la luminosidad y la ligereza; este último adjetivo subraya el carácter de sombra y de fantasma, de carencia de cuerpo de esos seres, lo que apoya mucho más nuestra hipótesis de que las aves disecadas son los ancestros, los antepasados que le han transmitido la memoria de tantas cosas a Alfanhuí.

La ligereza, por su parte, es adjetivo de libertad, el hombre liberado de las cargas terrenas. La ligereza combinada con la luminosidad y lo cambiante, lo inaprensible, lo indefinible nos lleva hacia el camino de la divinidad.

Luego tenemos que el movimiento giratorio de la rueda hace volver a las sombras muertas sus viejos colores. El color es la vida en este universo simbólico. Las sombras están “muertas” porque carecen de color; esta rueda devuelve la vida, por un instante, a las sombras. Hace una separación entre las sombras y los cuerpos de las aves como si se tratara de las almas y los cuerpos de las aves. Cuando dice los “viejos” colores de las aves, se

refiere al tiempo de esas aves, “viejos” se relaciona con “primitivo”, las danzas “arcanas” de las aves.

Este ritual está reproduciendo la generación de la vida. El movimiento vertiginoso le da vida a las aves con su luz. Esta rueda de movimiento giratorio es la matriz que devuelve los colores, del caos surge el orden, de la rueda de sombras se llega a la luz y de ésta a los colores.

“Ya los pájaros disecados habían desaparecido de su pedestal, como si la lluvia les hubiera devuelto la vida, y se habían volado a sus sombras, que danzaban en el techo del salón.” (p.40). Tenemos en primer término que ahora ya no danzan las sombras, sino las aves mismas, la fantasía ha superado a la realidad, la llamita ha quedado casi olvidada. Las aves han cobrado vida, han dejado de ser las sombras las protagonistas de esta danza del fuego y el viento. Las aves ya no necesitan de la llama, ni del viento para moverse.

Al parecer, la lluvia ha devuelto la vida a las aves; sin embargo, en realidad es todo, es esta rueda la que con su movimiento giratorio devuelve los colores y devolver el color a las sombras es devolver la vida. Asimismo la lluvia tiene una gran importancia: “El contacto con el agua lleva siempre en sí mismo una regeneración: por una parte, porque la disolución va seguida de un ‘nuevo nacimiento’; por otra, porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida.”¹¹.

¹¹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*. 3ª ed. Madrid, Taurus, 1979 (Ensayistas. 1), pp. 165-166.

Esta lluvia y este ritual devuelven la vida a las aves disecadas y vuelven hacia las sombras, es decir, los cuerpos van en busca de sus almas para unírseles. Vuelven hacia arriba, hacia el techo. Es significativo que la rueda de aves se forme en el techo, en lo alto. Es para muchas culturas el lugar hacia donde se dirigen los creyentes para ver a los seres divinos. Estamos ante un acto arquetípico, ante un ritual que repite el acto de la creación.

Este volar de las aves es como un despertar, un despertar de siglos, y este ritual, es un ritual primitivo, guardado en la memoria de las aves, heredado por siglos; pero, no sólo en la memoria de las aves, sino también de los hombres, del propio Alfanhuí:

Alfanhuí no hubiera sabido decir si en sus ojos había una tenebrosa soledad y en sus oídos un insondable silencio, porque aquella música y aquellos colores venían de la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas; traspuesto el primer día, por detrás del último muro de la memoria, donde nace la otra memoria: la inmensa memoria de las cosas desconocidas. (P. 41).

Alfanhuí también experimenta los efectos del clímax de los rituales. Despiertan en la memoria de Alfanhuí los arquetipos dormidos. Reconoce la música que trae el viento y los colores renovados de las aves. Sabe que no provienen del conocimiento adquirido en los libros o en la palabra de los sabios o la experiencia, sino que el conocimiento de estas cosas proviene de un conocimiento no adquirido¹². Esas “cosas desconocidas”, ese “por detrás del último muro de la memoria” y esa “otra memoria” se refieren a ese conocimiento que ni el mismo hombre sabe de dónde viene, a esos arquetipos de los que se desconoce su origen,

¹² Este conocimiento es lo que Jung llamó inconsciente colectivo: “... no se trata de representaciones heredadas, sino de cierta disposición innata a la formación de representaciones paralelas o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique, que luego denominé lo inconsciente colectivo. Llamé arquetipos esas estructuras.”. Cfr.: JUNG, C.G. *Símbolos ... Op. cit.*, p. 171.

de los que no se necesita enseñar o mostrar su significado, porque los hombres sólo lo intuyen.

Es esa memoria de las cosas ocultas, de esas “danzas arcanas”, de las cosas secretas. Esa memoria universal: “... así también nuestro espíritu, aun cuando en apariencia ha superado aquellas arcaicas tendencias instintivas, lleva siempre las huellas de la evolución recorrida y revive, por lo menos en los sueños y las fantasías, las épocas más distantes.”¹³

Por otra parte, la “tenebrosa soledad y el “insondable silencio” referidos a los ojos y al oído, merecen ser comentados, “tenebrosa”, se refiere a una soledad oscura. Alfanhúí está viendo en el interior de sí mismo. Hemos advertido cómo domina la oscuridad en todo este capítulo. Esta soledad y oscuridad nos remiten a su inconsciente, al interior de sí mismo. A su vez en este inconsciente encontramos todo ese cúmulo de imágenes arquetípicas, a las que hace referencia. En su inconsciente se encuentra esa memoria, “la otra memoria”. Cuando dice, “traspuesto el primer día”, se refiere al momento de la creación.

El “insondable silencio” puede referirse a un silencio imposible de penetrar o bien, imposible de saber su profundidad. Se relaciona esta oscura soledad con el insondable silencio; estas dos características son quizá las que pueblan el interior del niño, del niño Alfanhúí. La soledad y el silencio los refiere expresamente sólo al momento de estas visiones; sin embargo, observamos que en Guadalajara domina la oscuridad de los interiores y de los espacios y ya hemos mencionado que fuera de los ladrones del pajar, de

¹³ C. G. Jung, *Símbolos... Op. cit.*, p. 53.

la criada y del maestro Alfanhú no establece comunicación con nadie más¹⁴, la soledad y el silencio son sus características.

Luego desapareció el círculo luminoso de las visiones y volvió a las paredes la danza de las sombras, oscura y agitada esta vez, como una danza bruja, a los sordos golpes de un turbio tambor; como una danza de rígidos fantasmas de largas y desgarradas patas. Más aprisa, cada vez más aprisa, y el salón se iba cerrando y se empequeñecía de nuevo hacia la frente de Alfanhú. (p. 41).

Después de que vuelve el color, la luz y también la vida a las aves, a través de la rueda luminosa comienza el descenso; hemos presenciado el clímax de las visiones y ahora comienza la vuelta a la “normalidad”.

El lenguaje del anterior fragmento es misterioso como todo lo que rodea a Alfanhú en esa noche, los adjetivos tan extraños como las visiones, por ejemplo, los “sordos golpes” y el “turbio tambor”. Las comparaciones por su parte: una danza de sombras es equiparable a una danza bruja y de fantasmas. Los adjetivos “oscuro” y “turbio” se relacionan con los sustantivos “sombras” y fantasmas”. Bien podríamos agrupar a estos términos en un campo semántico que denominaríamos *la parte oscura de sí mismo*.

Volvemos a encontrar la referencia a la oscuridad en el adjetivo “turbio”; una danza bruja lleva el compás de un oscuro tambor, de un ritmo oscuro. Dicho adjetivo se refiere a

¹⁴ Vid *supra*, p. 38

lo visual y no a lo sonoro como se esperaría al calificar al tambor. Sánchez Ferlosio quiso convertir una imagen sonora al mismo tiempo en una imagen plástica.

Esta danza de sombras es también una danza oscura que se convierte después en una danza de fantasmas. Al parecer hay una asociación entre sombra y fantasma. Estas sombras son los fantasmas que habitan el interior de Alfanhuí y son también sus antepasados.

El movimiento giratorio sigue siendo una de las constantes. Aquí, al parecer el movimiento circular, que aumenta su velocidad continuamente, devuelve las proporciones reales al cuartito. Es curioso que este empujamiento tenga como dirección la frente de Alfanhuí. El lugar simbólico de donde nacen sus visiones, sus fantasmas, las sombras y su imaginación.

Sánchez Ferlosio juega con la realidad y la fantasía al decir que desapareció un círculo y volvió otro. Sabe que el lector ha aceptado su convenio en el que es permisible la alternancia entre lo imposible y lo posible; la lógica de esta fantasía desarrollada por Sánchez Ferlosio está basada en lo que repite a lo largo de esta jornada: se trata de visiones. Los acontecimientos inusitados tienen justificación pues el protagonista se halla en una especie de estado de “trance”.

Los dos círculos, tanto el de las sombras como el luminoso, nos recuerdan al diagrama o círculo de la liturgia tántrica destinados a la meditación, es decir, el *mandala*¹⁵. En sánscrito

¹⁵ Es un dibujo de construcción compleja, está compuesto por un círculo exterior y uno o más círculos concéntricos que encierran a un cuadrado dividido en cuatro triángulos, en medio de cada triángulo al igual

la palabra significa literalmente “círculo” y en las traducciones tibetanas se traduce tanto como “centro” como por “lo que rodea”. El *mandala* lo define Mircea Eliade de la siguiente manera: “... el *mandala* es a la vez una imagen del Universo y una teofanía: la creación cósmica es, en efecto, una manifestación de la divinidad; pero el *mandala* sirve de ‘receptáculo’ a los dioses.”¹⁶

Es probable que en estas visiones de Alfanhui o bien en estas imágenes oníricas tras el símbolo del círculo se encuentre como significación la divinidad, sobre todo en la rueda luminosa. Estas imágenes nos remiten también a los gnósticos para quienes la visión de la luz es equiparable a la visión de Dios.

“La danza y las sombras se hacían pequeñas, pequeñas en torno de la llama de la lámpara.” (p. 41). Durante todo el anterior éxtasis, se había olvidado la presencia de la llama; parecía haber sucumbido, primero, ante el soplo del viento y después ante las visiones, las danzas, las sombras y las aves devueltas a la vida. Pero, las visiones son “devoradas” por la llama, en cierto modo. Parecería que la lámpara ocupa el centro de la habitación, pues todo gira alrededor de ella. La danza circular empequeñece en torno suyo. La llama de la lámpara y el viento provocan la danza, ahora la llama consume a ésta, como consume al pabilo. Es la llama de esta lámpara la dueña de esas sombras.

que en el centro del *mandala* hay círculos que contienen los rostros de las divinidades. Dicho esquema puede presentar variaciones. Cfr.: Mircea Eliade, *Yoga. Inmortalidad y libertad*. Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1977, p. 214 y Ma. Teresa Román, *Diccionario de las religiones*. Madrid, Alderabán Ediciones, 1996, p. 204.

¹⁶Mircea Eliade, *Yoga... Op. cit.*, p. 215.

La lámpara es el centro de Alfanhuí, la energía psíquica capaz de acabar con las sombras, con los fantasmas. Es cierto que el viento hace vacilar a la segura verticalidad de la llama; el viento simboliza, en este caso, un pensamiento inconsciente, que aunque fugaz, basta con un soplo para hacer tambalear a la llama, a una llama que casi sucumbe en la pequeña habitación de Alfanhuí. Esta lámpara que casi es devorada por la oscuridad, el viento y la lluvia da muerte a los fantasmas que rondan a Alfanhuí. Para darles vida se necesitó del viento y la llama, los dos eran necesarios para provocar las visiones.

“Volvían las sombras, como grises mariposas, a quemar su polvillo en la llama”. (p. 41). Es esta imagen la del ser que es atraído por el fuego, el inconsciente que se une a la conciencia. Hay una alusión a la repetición al decir que “volvían” a quemar su polvillo. Por otra parte, esta frase simbólicamente nos dice que vuelven a su origen, pues en realidad se consumen, van a sucumbir en la luz de la llama. La luz y la lluvia les devolvió la vida y ahora regresan a la llama para morir. Estamos ante un ritual de los ciclos, las repeticiones.

Las grises mariposas atraídas por la luz sucumben ante la llama. Las sombras son atraídas por la luz de la conciencia. “Vuelven”, es decir, regresan de donde salieron, la luz, la conciencia las atrae y las disipa. La conciencia triunfa sobre el inconsciente que gira y gira. Las oscuras mariposas se unen a la llama y mueren ahí, seguramente. Es esta acción la inevitable unión de los contrarios, la atracción de la sombra hacia la luz. La conciencia es la dueña de las sombras, es quien logra dominar al inconsciente, poblado de sombras,

fantasmas y arquetipos casi olvidados. La atracción por la luz, por parte de grises mariposas nos revela el culto por la energía psíquica, por el sol, por la llama¹⁷.

También interpretamos el morir en la luz como un acto circular, es decir, el retorno, el volver al origen para luego renacer. Este repetir está marcado por el círculo, el volver hacia la luz, es volver hacia la vida. El hombre que vuelve al fuego, vuelve para morir ahí y luego nacer de nuevo. La atracción inevitable por la luz es la atracción por el *sí-mismo*, por el centro. Es el volver sobre sí, encontrar la infinita fuente de luz en donde todo es calcinado para luego renacer.

Lo anterior se relaciona con el mito del eterno retorno. Para el hombre primitivo e incluso para el hombre moderno, el tiempo es cíclico en oposición al tiempo lineal. En la primera concepción se cree que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es otra cosa que la repetición de los mismos arquetipos primordiales. En la segunda, los acontecimientos son independientes.¹⁸

Estas sombras, oscuras mariposas, queman su polvillo en la llama, no queman sus alas como la polilla sino su polvillo: “Era el polvo que el viento había levantado de las plumas secas de las aves, y sus motitas infinitesimales se ponían un momento incandescentes y repetían, al quemarse, cada color, vivo y lejano de las visiones, para perderse de nuevo en la luz simple y pequeña de la lámpara.” (p.41). Contrasta la idea de muerte con la de la vida, pues las plumas secas representan el primer concepto; en cambio, el color representa

¹⁷ Para Jung, los atributos lumínicos e ígneos son expresiones de la energía psíquica que se manifiesta como libido. Cfr.: C. G. Jung, *Simbolos...* Op. cit., p. 109.

¹⁸ Mircea Eliade, *El mito del ... Op. cit.*, p. 100.

la vida. La luz, en este caso, al unirse con el polvo, renueva los colores. Las motitas por un momento se ponían incandescentes, sólo por un momento; sin embargo, esta incandescencia anuncia su muerte, esas motitas infinitesimales se iluminan y luego van a morir en la luz de la lámpara.

Y al “quemarse”, al morir, daban vida de nuevo a los colores de las visiones, a los colores que anteriormente dio vida la rueda luminosa. En ese polvo se encontraba la esencia de las aves, la esencia de las visiones. Los adjetivos para el color son: “vivo” y “lejano”. La luz hace que las motitas repitan los colores de las aves muertas; sin embargo, en este contexto, color es sinónimo de vida, por esa razón el color está adjetivado con “vivo”. El adjetivo “lejano”, por su parte, se refiere al tiempo, a la memoria, a los arquetipos que llenaron las visiones.

Luego tenemos que estas motitas, esta esencia de las aves, va a perderse de nuevo en la luz. El decir “de nuevo” nos reitera el carácter cíclico tanto de las visiones como de todo este capítulo y su simbolismo. El hecho de decir que las motitas se pierden de nuevo es como decir que van a morir ahí, luego nacerán y después irán a morir de nuevo en la luz.

Llama la atención los adjetivos de la lámpara “simple y pequeña”. Podemos interpretar que estos adjetivos no describen realmente a la lámpara, sino que describen a Alfanhuí quien también es pequeño. Esta luz “simple y pequeña” es capaz de atraer a un gran número de sombras, de terminar con las visiones, es a fin de cuentas la dueña de las visiones y la dueña de las sombras, pues ellas regresan a ella como si ahí estuviera su

origen. Les da vida junto con el viento, y ella les da muerte. Es la conciencia de Alfanhuí esta simple y pequeña lámpara.

Después de tanto movimiento viene la calma: “Todo volvía a recogerse en sí. El viento había cesado. Las sombras morían de nuevo, quietas, en las grises paredes; los pájaros morían en el brillo vacío de sus ojos de cristal y el último aceite subía a la llama, extenuado, ahogándose por los hilos de la torcida.” (p.41). El viento y la llama dieron vida a las visiones: “En la llama, el espacio se mueve, el tiempo se agita. Todo tiembla cuando tiembla la luz.”¹⁹.

Resaltemos de este fragmento: “El viento había cesado” y “el último aceite subía a la llama”. Todo vuelve a la tranquilidad, el viento cesa y la llama casi se apaga; pero todo esto después de haber permitido que las visiones inundaran la habitación de Alfanhuí. Esta calma que vuelve es como aquella calma que sucede a los ritos, al frenesí de las visiones.

Podemos apreciar en la frase “los pájaros morían” que en verdad habían renacido con la rueda, con el ritual, con la llama y el viento. El color volvió a ellas, es decir, la vida. Este renacer de las aves es el renacer de recuerdos olvidados, de arquetipos, de los antepasados. Mueren las aves y sus colores junto con el viento y la llama de la lámpara.

Y la frase referida al aceite, como el “último” y “extenuado”, nos parece que más bien el adjetivo “extenuado” califica al pequeño Alfanhuí, extenuado después de tantas visiones. Extenuado y en calma como si hubiera participado en un ritual, como si hubiera tomado

¹⁹ Gaston Bachelard, *La llama...* Op. cit., p. 37.

parte activa en él . Después de una especie de lucha entre el viento y la llama ambos terminan y cesan en su lucha; Alfanhuí termina extenuado luego de la lucha entre su inconsciente y su conciencia.

“La llama menguaba chisporroteando en las últimas motas de polvo, y pronto quedó hecha una pavesa humeante que apenas brillaba ya, ...” (p. 41). La luz última de la lámpara queda reducida a una pavesa, a una chispa que se enciende y pronto queda reducida a ceniza, a humo. La ceremonia, el ritual ha concluido, el fuego se ha apagado, el viento que trajo la música enervante ha desaparecido. Las sombras han vuelto a las paredes a estar quietas, las aves han muerto; Alfanhuí ha quedado en calma después del frenético ritual, del frenético movimiento.

La llama se acaba y da paso a la luz del día: “Quedó en el aire el olor mortecino y oscuro del aceite requemado y todo se apagó. Había ahora un silencio ligero como para una voz clara y solitaria, una canción de alborada o unos pasos de cazadores.” (p. 41). Hemos de suponer que cuando se termina el aceite de la lámpara ya está amaneciendo, ha llegado la luz. Todo se inició en la noche, en plena oscuridad y las visiones, la “tenebrosa soledad” y el vértigo han pasado, ha quedado solamente la calma, Alfanhuí ha descendido al fondo de sí mismo y ha podido encontrar de nuevo la luz: “...el espíritu busca su luz en el seno mismo de la noche ... la noche no es más que propedéutica necesaria del día, una indudable promesa de la aurora.”²⁰ (p. 79).

²⁰ Luis Garagalza, *Op. cit.*, p. 79, *Apud*, G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Introduction à une archétypologie générale, 6^a ed. París, P. Bordas, 1979, p. 224.

La prosa característica de *Alfanhuí* es una prosa extraña, de términos y frases misteriosos; ejemplo de lo anterior es: “el olor mortecino y oscuro”. Sánchez Ferlosio le atribuye al olor una característica visual al decir que es oscuro. El olor del aceite quemado lo remite a la oscuridad que se produce cuando el pabilo se ha consumido totalmente. Dicho olor también conlleva a la idea de muerte, pues en parte, la luz de la lámpara ha muerto.

Este capítulo se inicia con la oscuridad, con la noche y termina con la “promesa de la aurora”. Precisamente la fuerza para ascender hacia la luz proviene de la oscuridad, del interior. Esta larga noche es al mismo tiempo un camino de preparación, un camino de pruebas que lleva hasta el final, al descubrimiento de la luz.

Después del estruendo, del bullicio, del movimiento vertiginoso queda el silencio y la calma, la estática de los objetos y las aves. Como si todo hubiera muerto cuando el viento cesó y la llama se apagó. Queda entonces un silencio, pero un silencio ligero, ya no un “silencio insondable” –como el antes dicho- sino un silencio capaz de dar sonido a una voz, a una voz clara y solitaria, o bien un silencio apropiado para escuchar los pasos de cazadores.

Esa voz “clara y solitaria” está personalizada; es la voz de quien se ha purificado, “clara”, transparente y solitaria. “Solitaria” recalca la referencia a *Alfanhuí*, recordemos la soledad que sentía en sus ojos. Esta voz clara y solitaria es realmente el propio *Alfanhuí*. Toda la jornada es una preparación para el resultado final, la voz clara y solitaria. El silencio muy aludido a lo largo de todo el capítulo contrasta con el “bullicio visual”, por

otra parte, tenemos que ese silencio nocturno que inunda todo el tiempo y toda la habitación puede romperse con el encanto de esa voz.

Ese silencio ligero anuncia el sonido; la noche, por su parte, anuncia la aurora. Alfanhuí encuentra al final la luz, así como en todos los tesoros que encuentra en la oscuridad, así igual, encuentra la madrugada después de vivir en la noche esta especie de “ritual”. Después de la noche de visiones, está la madrugada; se anuncia la madrugada al tiempo que todo cesa, al tiempo que la luz de la lámpara se apaga y el viento se va. Con el silencio propicio aparece la posibilidad de escuchar una voz clara y solitaria una voz que también anuncia la madrugada.

Este silencio es el propicio para una canción del alba. Es así porque en verdad amanecerá, amanecerá dentro y fuera de Alfanhuí. Esta canción de alborada podría recordarnos un canto destinado para el final de un rito, o bien como una voz que anuncia el triunfo del día sobre la oscuridad. Esta canción de alborada lleva en sí un canto de alegría, el silencio ligero y la canción de alborada contrastan en gran medida con la “tenebrosa soledad” y el “insondable silencio”. Ha triunfado Alfanhuí, la luz del día ilumina esa oscuridad, o bien ha encontrado en esa oscuridad la luz que siempre está buscando: su tesoro.

Por último, esos “pasos de cazadores” nos remiten del mismo modo a la aurora, esos hombres que van en busca de la presa y detrás del alba. La alborada es la hora del cazador. Ese silencio ligero es también el adecuado para escuchar esos pasos de cazadores, es decir, de hombres que anuncian el inicio del día. Así termina este capítulo con la alusión a los

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

cazadores, y con esta “promesa de la aurora”. Existe una contraposición entre la noche inicial y la aurora final. El transcurso de la noche al día muestra todo el desarrollo del ritual, el inicio, el clímax y el final exhausto. El clímax lo constituye la visión del círculo luminoso en el techo.

Este ritual, o más bien, estas imágenes de una danza primitiva recrean un hecho arquetípico, esto es, la creación, pues recordemos la vida que vuelve a las aves. Es igualmente un ritual que celebra el ciclo, por eso tenemos las alusiones a la rueda, a la danza circular. Con la creación inicia el ciclo. Las aves son los antepasados, esos antepasados que pudieran haber llevado acabo esos rituales, ellos que han heredado a Alfanhuí esa memoria de las “cosas olvidadas”.

Es al mismo tiempo un rito interior, una especie de búsqueda interna, en la que Alfanhuí representado en esa pequeña habitación “sufre” las visiones producidas por el viento y la llama, por la oscuridad y la luz, esto es, por la conciencia y el inconsciente. El internarse en la oscuridad lleva siempre al descubrimiento maravilloso, y lleva siempre a la luz. En el caso de Alfanhuí, compartimos la idea de Durand²¹ de que necesariamente la luz tiene que surgir de la oscuridad.

El cuartito convertido luego en un gran salón en el que las aves vuelan es el interior de Alfanhuí, en el que el inconsciente casi apaga a la luz de la conciencia, a la llamita de la lámpara. Al mismo tiempo, el ritual, la danza y las visiones sirven de preparación. La noche, la lluvia y el viento con los que inicia todo cesan al final y todo termina con la

²¹ *Vid supra*, nota 20.

promesa de la aurora, con el silencio ligero para una voz de luz. Alfanhuí busca la luz aunque tenga que pasar primero por la oscuridad. La luz, el día y la conciencia son los grandes objetivos de las industrias y las andanzas de este niño. Esta luz es el conocimiento de sí mismo. Alfanhuí enfrenta a los contenidos de su inconsciente, las fuerzas oscuras que se agitan como los mares en las noches de tormenta. Hace que su conciencia conozca las profundidades de su inconsciente.

Las aves tienen un gran simbolismo pues son seres del viento, y son, por tanto, representaciones del espíritu, del espíritu que puebla el alma de Alfanhuí, y también simbolizan los contenidos de su inconsciente colectivo. Todas estas imágenes arquetípicas de la danza, el círculo y el ritual que las conjuga son la herencia de todos los antepasados, son la repetición o la vivencia, de nueva cuenta, de ese tiempo en la persona de Alfanhuí. Él celebra un hecho arquetípico, el cual seguramente celebraron sus antepasados.

Las sombras son los fantasmas del niño, representaciones de su inconsciente. Quizá esta recuperación de esa parte casi oscura de Alfanhuí, es una necesidad de su inconsciente, es un internarse en lo oscuro, en lo profundo para poder llegar a la luz. Aquella parte debe ser descubierta para poder llegar a la parte clara y consciente, plenamente iluminada.

En la obra artística intervienen tanto la conciencia como el inconsciente del creador, a veces, el inconsciente propone algunos contenidos y la conciencia los transforma y los presenta al exterior. El artista elige los elementos que mejor expresen sus ideas; no obstante existen recursos conformados por dos partes, una, clara y evidente cuyo

significado es bien conocido por su creador y otra un tanto ambigua cuyo significado ni siquiera él fue consciente de querer expresar y que sólo una lectura detenida advierte. Por ejemplo, el escritor pudo haber hecho que el protagonista, al final de un largo viaje, contemplara el Sol frente a él. En el significado consciente el Sol aparece como un elemento circunstancial en el paisaje, en cambio, inconscientemente el escritor eligió al Sol para expresar simbólicamente la trayectoria del protagonista. A su vez, el Sol puede simbolizar al padre que recibe al hijo después de un viaje solitario de autoconocimiento.

Los símbolos son muestra de esos recursos estilísticos cuya característica es la ambigüedad. La diferencia con otras figuras retóricas como la metáfora y la alegoría radica en la significación inconsciente. Mientras que la metáfora aunque oculte el o los elementos a los que se refiere, después de un desciframiento de las claves el lector encuentra el término que el poeta quiso expresar y que a propósito ocultó; ante el símbolo el lector sólo puede dar aproximaciones de su significación. La alegoría o metáfora continuada²² es una imagen que expresa también un significado consciente. En la alegoría se parte de una idea para llegar a una figura y en el símbolo, por el contrario, se parte de la figura para llegar a las ideas²³.

Los símbolos son construidos por la conciencia y por el inconsciente. Asimismo, al elegirlos como medio de expresión, lo hemos visto, el artista es consciente e inconsciente de su significado. La clasificación de los símbolos es diversa, para Jung por ejemplo, existen dos clases: los naturales y los culturales. Los primeros “se derivan de los contenidos

²² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa, 1998, p.25.

²³ Luis Garagalza, Op. cit., p. 50.

inconscientes de la psique” y los segundos han sido transformados de manera un tanto consciente y se emplean en las religiones; un caso concreto es la cruz en el cristianismo.

Los símbolos naturales son aquellos que pueden variar en su aspecto, no así en su contenido que siempre es el mismo, son los arquetipos. *Industrias...* contiene un gran número de estos símbolos, en la jornada que se ha analizado encontramos siete arquetipos que se repiten de tres a ocho veces: la noche, el agua, el viento, el fuego, la sombra, el ave, y la rueda. Podemos a su vez clasificarlos, por ejemplo, la noche y el agua como arquetipos de lo femenino; el fuego, de lo masculino; el viento y las aves, del espíritu; la sombra, de la otra parte desconocida o temida de sí mismo; la rueda, del eterno retorno, del tiempo cíclico.

La danza circular es un hecho arquetípico y repite simbólicamente un acontecimiento del pasado en el que generalmente la divinidad estuvo relacionada, por tal motivo, el que participa en ese tipo de danza tiene asegurada la proximidad con el dios o los dioses; toma simbólicamente el lugar de la divinidad.

Los arquetipos que aparecen con mayor frecuencia son la sombra -símbolo de la otra parte de sí mismo- y el ave -símbolo del espíritu-, el primero en un total de diez ocasiones y el segundo ocho; la danza se menciona nueve veces. Dichos resultados nos llevan a la conclusión de que esta jornada simboliza el camino hacia la liberación del espíritu, como si se tratara de una práctica mística cuyo punto final es la proximidad y tal vez, la unión con Dios.

Es *Alfanhuí* una obra oscura y deliciosa, una obra extraña y exquisita; una obra donde la oscuridad lleva al descubrimiento de la luz, del fuego y del sol. La luz y la sombra se unen en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y un lenguaje misterioso inunda con sustantivos calificados por adjetivos inusuales; el olor se vuelve oscuro y un tambor deja escuchar sus golpes sordos. Lo imposible ha celebrado un convenio con lo posible.

2 El Fuego del hogar

El fuego del hogar es un fuego íntimo, semeja el corazón en el cuerpo del hombre. El fuego atrapado en una chimenea es el fuego convertido en calor, en amor. La chimenea, además de mostrar el dominio del fuego, es un símbolo del hogar. El fuego domesticado connota lo interno, así, las llamas de una lámpara o una vela simbolizan quizá la conciencia del dueño de esa luz; las llamas controladas de una chimenea revelan el interior de una casa; simbolizan el amor.

El fuego de la chimenea o una hoguera para calentarse son un elemento íntimo en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Los personajes que dejan encender el fuego a Alfanhuí o que le brindan su fuego se ganan la confianza del niño. En este capítulo hemos dividido el fuego del hogar en tres subcapítulos: “El fuego masculino”, “El fuego femenino” y “El fuego y las historias”. Explicaremos brevemente a continuación las significaciones del fuego en estos tres casos.

Nos parecería extraño clasificar al fuego en masculino y femenino; sin embargo, para los alquimistas no lo es: “El calor femenino ataca las cosas desde fuera. El fuego masculino desde dentro, en el corazón de la esencia.”¹. Desde esta perspectiva podemos ver dos tipos de fuego, uno externo y visible que calcina los cuerpos con sus llamas y otro, callado, que aniquila desde el interior, un fuego invisible que transforma.

¹ Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del ... Op. cit.*, p. 96.

Para Alfanhuí, el fuego del hogar también se divide en dos elementos que se complementan: “Sabía los maderos que daban llamas tristes y los que daban llamas alegres ... los que dejaban rescoldo femenino para calentar el sueño de los gatos, los que dejaban rescoldos viriles para el reposo de los perros de caza.” (p. 31). Los rescoldos del fuego son femeninos o masculinos, son para los gatos o para los perros de caza.

Así, el fuego del maestro disecador –aunque parezca contradictorio- es un fuego femenino, en tanto que el fuego de la abuela es un fuego masculino. El fuego femenino está representado por una chimenea y el fuego masculino por el brasero. Alfanhuí conoce los dos tipos de fuegos. La abuela y su maestro representan dos rasgos psicológicos del propio Alfanhuí: la parte materna y la parte paterna que se puede traducir en su inconsciente y su conciencia respectivamente.

Alfanhuí conoce el secreto de las llamas, sabe qué hacer para que las llamas lo obedezcan. La voz de los personajes y sus recuerdos le pertenecen a Alfanhuí, pequeño “ladronzuelo de historias”. Roba las historias de sus interlocutores con el secreto poder del fuego, las llamas son cómplices del niño, extraen de los personajes las palabras. Alfanhuí roba las historias, las historias de otros y a su vez aquellas historias donde pueda encontrarse a sí mismo. De este modo, Alfanhuí junto al fuego o junto a una chimenea se convierte en un pequeño cazador de historias. Fuego y lenguaje conforman una relación peculiar en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

2.1. El fuego femenino

El fuego femenino para Alfanhú es el fuego de la casa materna, es también el fuego de la casa de Guadalajara, de su maestro. En Guadalajara Alfanhú se interna en la fantasía y también en su inconsciente. Su maestro representa la imaginación, el inconsciente y lo femenino del carácter de Alfanhú. Habremos de iniciar con el fuego de su maestro, la chimenea, luego con el fuego de su madre también la chimenea y en el siguiente subcapítulo concluiremos con el brasero.

Alfanhú sale de la casa materna, va en busca de industrias y andanzas. En su casa realiza unas cuantas industrias: divide los colores y logra obtener el rojo de un atardecer. Además de estas industrias Alfanhú posee un conocimiento casi secreto: sabe encender el fuego. Conoce la leña y distingue los diferentes tipos de fuego de las personas. Alfanhú sabe que las cosas se dividen en dos: “llamas alegres” y “llamas tristes”, “el oro y la plata”, el fuego femenino y materno y el otro fuego, masculino y paterno.

Alfanhú sale de su casa materna con el conocimiento del fuego. Conoce primero el fuego femenino, el fuego de la chimenea y de su maestro y luego conoce el fuego masculino, el fuego del brasero y de su abuela. Después Alfanhú va en busca de su propio fuego, es decir, la unión de ambos fuegos.

La primera vez que apreciamos el fuego femenino es en la casa del maestro en Guadalajara: “El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea.” (p. 28). Ésta es la primera vez que la chimenea aparece en la

novela. La casa de Guadalajara en el día está muy poco iluminada; no obstante, en la noche el calor que produce el fuego la ilumina. Dicho calor es lo que hace que el maestro cuente las historias, la chimenea se convierte en el nido de las palabras, es en la noche el centro de la habitación. Le corresponde a la criada la misión de cuidar el fuego y luego será al propio Alfanhuí.²

¿Cómo sabemos que el fuego del maestro es femenino? La siguiente frase nos orienta al respecto: “Alfanhuí había aprendido a conocer la leña en casa de su madre, donde también se encendía fuego, y supo que el fuego de su maestro era como el fuego de los tíos maternos, de los viajeros que llegaban vestidos de gris.” (p. 31).

Sabemos que Alfanhuí conoció el fuego en casa de su madre. Además, el pequeño cazador de historias sabe que el fuego de su maestro es como el fuego de los tíos maternos, esto es, el carácter del maestro es como el carácter de los tíos maternos. Existe una relación entre la casa materna y la casa de Guadalajara, las une un fuego similar.

El fuego de su maestro es un fuego poblado por la fantasía, es un fuego nocturno que nos lleva a pensar en el inconsciente, lo femenino y materno. El fuego del maestro se enciende en la noche y en torno a la chimenea se van desenredando las historias: “El maestro calló y miró a Alfanhuí, sentado en el suelo junto a la chimenea. El fuego era apenas un rescoldo.” (p. 35). El maestro disecador le cuenta a Alfanhuí la historia de la muerte de su padre y la historia de una piedra maravillosa, “la piedra de vetas”, el maestro

² La relación entre la chimenea y las historias la trataremos ampliamente en otro lugar, Vid. infra, 2.3. “El fuego y las historias”.

calla porque el fuego se ha apagado. Alfanhuí, sentado junto a la chimenea, ve en el fuego esas historias. La chimenea es en este caso un fuego íntimo, un fuego que le cuenta a Alfanhuí historias de familia: de padres e hijos; el fuego del hogar es un fuego de familia.

La fantasía desbordada es lo que Alfanhuí encuentra en el fuego del maestro. Alfanhuí se siente comprendido por él porque ambos viven en un mundo de irrealidad. El niño desciende a su inconsciente, simbólicamente, cuando va a Guadalajara, ahí desarrolla al máximo su fantasía y sus industrias se traducen en obtener colores. El maestro es una parte de sí mismo que Alfanhuí ha ido a buscar en su viaje.

El maestro disecador “apenas hablaba de día”, contaba historias sólo por la noche y junto al fuego. Sabemos que es disecador; no obstante, nunca lo vemos ejerciendo ese oficio. Las únicas muestras de su trabajo son las aves disecadas en el cuarto de Alfanhuí y una bodega que contiene trozos de animales. Alfanhuí adquiere el grado de oficial disecador; pero, nunca disea. Alfanhuí y su maestro son más bien una especie de magos o alquimistas, pues logran que en lugar de frutos, un castaño dé pájaros de plumaje multicolor.

Alfanhuí se identifica con el maestro, ambos conocen los secretos que se esconden tras los colores y la luz. Ambos también tienen coincidencias en su apariencia, el color de sus pieles es blanco como la misma Luna. A Alfanhuí, por ejemplo, le gustaba más el jardín de la luna en la casa de Guadalajara “porque tenía la piel blanca como su luz”, en tanto que el maestro padecía de “tedio pálido”, esta enfermedad la conocía Alfanhuí en su maestro al mirarle sus manos y su rostro . Alfanhuí prefiere la Luna en Guadalajara, prefiere la fantasía a la realidad y el Sol. Su maestro, pálido como la Luna, representa la parte de

Alfanhuí regida por el poderoso dominio de la Luna bajo cuya blanca luz los seres y los objetos sufren metamorfosis. Si la conciencia se asocia con el Sol, el inconsciente tiene su representación en la Luna, pálido sol nocturno regente de la fantasía.

El fuego del maestro es un fuego femenino, pasivo, de movimiento lento a diferencia del fuego masculino, activo y veloz, fuego de cazadores³. Las características del maestro delatan al fuego femenino, pues el maestro tenía un “mirar sereno” y “andar erguido aunque lento y débil” (p. 52). Las llamas del maestro no consumen rápidamente los maderos, van calcinando poco a poco la leña. Cuando Alfanhuí se refiere al fuego de su maestro se refiere en realidad a su carácter. La chimenea es el centro del maestro; ahí su fuego hace saber a los leños la naturaleza de su movimiento.

Cuando Alfanhuí y su maestro han obtenido dar vida a las aves a través del castaño y cuando la fantasía ha llegado a un punto muy alto, el fuego destruye todo el color y las historias: un grupo de personas prenden fuego a la casa del maestro. Las llamas feroces consumen toda la fantasía, Alfanhuí y su maestro escapan hacia el campo de Guadalajara; después de tres días de caminata, el maestro muere; pero, antes deja al niño una encomienda:

“- Sé bueno, Alfanhuí, hijo mío; vuelve con tu madre.

-¡No!; yo te quiero a ti. Yo quiero que tú vivas, maestro.” (p. 66).

³ Vid. infra, 2.2. El fuego masculino. El fuego de la abuela es el del brasero, su fuego es activo pues ella lo enciende y no requiere como el maestro de alguien para controlarlo. Y es un fuego de cazadores porque para Alfanhuí hay rescoldos viriles para el reposo de los perros de caza y en el cuarto de su abuela hay una escopeta en la pared, la que seguramente el abuelo y el padre de Alfanhuí utilizaron para ir de cacería.

A partir de aquí, las industrias fantásticas se terminan y la tristeza invade a Alfanhuí. Cumple con el mandato de su maestro va hacia la casa de su madre. Alfanhuí termina en Guadalajara con la fantasía desbordada, le esperan otras industrias y el conocimiento del fuego de los otros.

La vuelta al hogar materno por orden del maestro le sirve a Alfanhuí para despejar un poco su tristeza. Vuelve con su madre, aunque como vimos, no le interesa: “...yo te quiero a ti.”, le dice Alfanhuí a su maestro. Luego de vagar por el campo Alfanhuí regresa a su casa con tres tesoros: una culebra de plata, una moneda de oro y un lagarto de bronce: “A la tercera noche llegó Alfanhuí a casa de su madre. Dormía la casa con un respirar silencioso, entre los oscuros eucaliptus, junto a la cacera del molino. Los hilos y las carcomas enredaban en el alero, y en el borde de la chimenea bailaba el duende saltimbanqui de los rescoldos.” (p. 69).

El maestro ha muerto y Alfanhuí regresa en plena oscuridad a la casa de su madre. La casa se animaliza al decir que duerme silenciosa entre los oscuros eucaliptos, es decir, que duerme como un animal entre el bosque. Notemos la importancia que le da al molino al decir que junto a éste se encuentra la casa y no el molino junto a ella. El molino representa a la rueda, y ya hemos dicho en otro lugar que la rueda simboliza las repeticiones⁴. Alfanhuí regresa a la casa materna, regresa a su madre para luego volver a partir en la búsqueda de sí mismo.

⁴ Vid supra, cap. 1, 1.2. El viento y la llama, p. 64.

Como símbolo y centro del hogar aparece la chimenea en donde crepitan y saltan las últimas brasas del fuego. Notemos cómo es descrita la casa desde fuera y a cierta distancia, el narrador se introduce en ella poco a poco hasta llegar al centro, al calor, es decir, a la chimenea. El fuego del hogar representa, en cierta medida, el calor materno, el amor. La chimenea ocupa un lugar privilegiado: está resguardada por los eucaliptos y el molino, además, la mirada del narrador concluye en el fuego su observación, como si fueran las llamas el objetivo principal de su descripción. En la chimenea el fuego se está apagando y el silencio de la noche invade todo. Las cosas que le dan la bienvenida a Alfanhú son los eucaliptos, el molino, el alero y la chimenea.

Alfanhú está triste y ve la monotonía de las cosas, ve las cosas conocidas y que nunca cambian. La casa de su madre no representa ninguna posibilidad de nuevos descubrimientos: “Vio el puchero de barro de la leche con su capa de nata espesa y amarillenta. Y las sillas de madera de pino, blancas de tanto fregarlas con estropajo.” (p. 70). Estas cosas son tan diferentes de las cosas que Alfanhú encontró en Guadalajara; sin embargo, la chimenea es el único objeto que es común a las dos casas: “Los gatos dormitaban con los ojos entreabiertos, ronroneando sobre las baldosas calientes de junto al fuego. Corría alguna tijereta por las sartenes, colgadas en las paredes de la campana de la chimenea.” (p. 70). Entre la monotonía de los objetos conocidos por Alfanhú resalta la chimenea, ahí arde todavía el recuerdo del maestro.

Por otra parte, hallamos también la connotación del fuego femenino; en este fragmento vemos que los gatos dormitan junto al fuego; recordemos la frase -citada anteriormente- en la que se menciona el conocimiento de Alfanhú sobre el fuego: “... rescoldo femenino para

calentar el sueño de los gatos ...”⁵. El fuego de la chimenea materna proporciona rescoldos femeninos que calientan el sueño de los gatos.

La chimenea es el vínculo entre Guadalajara y la casa de su madre; será por eso quizá que Alfanhuí al sentarse junto a la chimenea recuerda al maestro, y no sólo lo recuerda, sino también va más allá, lo ve en las llamas de ese fuego:

Quando vino el invierno, Alfanhuí se arrimaba al fuego de la chimenea; se sentaba en un tajo, a la izquierda del fogón, debajo de la campana. Poníase a mirar el fuego y nada decía. El fuego le miraba con su cara. Ojos y boca tenía el fuego ... Sobre los ojos del fuego, la frente del maestro ... El fuego despertaba la frente del maestro del fondo de la mirada de Alfanhuí. (p. 74).

El fuego de la chimenea trae el recuerdo del maestro a Alfanhuí, es decir, este fuego reaviva el recuerdo de esa parte de sí mismo que Alfanhuí casi había olvidado luego de que las llamas consumieron la fantasía en Guadalajara. Alfanhuí está triste por la muerte del maestro, pero en realidad está triste porque ésa fue una muerte simbólica de una parte de sí mismo, una muerte necesaria para encontrar a la otra parte; esto lo podemos interpretar como una muerte iniciática⁶ en la que el inconsciente y la fantasía dejaron de dominar a la conciencia de Alfanhuí. El fuego aniquila esa parte de ensueño. Es en el hogar materno donde resurge el recuerdo del maestro y será justamente en ese fuego de la chimenea donde Alfanhuí deje el recuerdo de esa parte de sí mismo.

⁵ *Vid. supra*, p. 85.

⁶ Iniciación: “Iniciar es en cierto modo hacer morir, provocar la muerte. Pero la muerte se considera como una salida, o como traspasar una puerta que da acceso a otra parte. A la salida sucede una entrada. El iniciado ... pasa de un mundo a otro y sufre por este hecho una transformación; cambia de nivel, se torna diferente.” Cfr.: *Diccionario de símbolos*. Dirección de Jean Chevalier. Versión de Arturo Rodríguez y Manuel Silver. Barcelona, Herder, 1988, p. 593. Para una explicación más amplia sobre el tema *Vid. infra*, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

Por otro lado, resaltemos el carácter femenino y los arquetipos de lo inconsciente en la siguiente frase: "... se sentaba en un tajo, a la izquierda del fogón ..." (p.74). Dice al respecto Jolande Jacobi: "... En la historia del simbolismo, el lado derecho generalmente representa el reino de la conciencia; el izquierdo, el inconsciente..."⁷. Alfanhuí está sentado junto a la chimenea en el lado izquierdo, esto es, aún prefiere estar instalado en la fantasía. Alfanhuí está a punto de arrojar a la chimenea los recuerdos de Guadalajara, cierto contenido de su inconsciente, acto necesario para ir en busca de la otra parte, la parte de luz, de día, esa parte en la que la fantasía no tiene cabida, sino sólo la realidad palpable. Está a punto de dejar nuevamente el hogar materno y la chimenea e ir en busca de otros fuegos.

A partir de ahora, Alfanhuí ya no mencionará, ni recordará a su maestro, sino hasta el final de la novela, al final de sus andanzas. En una muestra plena de conciliación consigo mismo después de haber encontrado lo paterno⁸.

En una de esas noches en las que Alfanhuí se sentaba junto al fuego, descubre un viento frío que entra por una rendija y una liebre atrae su atención y se va tras ella hacia el bosque. Alfanhuí llena sus pulmones "con el aire de la nieve", pues adentro, en casa, "todo se revolvía lleno de calor y de ahogo" (p. 75). El aire frío de la nieve le da nuevos ánimos a Alfanhuí, coge un brazado de leña y enciende un fuego nuevo⁹ en la chimenea de su casa.

⁷ Jolande Jacobi, "Símbolos en un análisis individual" ... *Op. cit.*, p. 290.

⁸ *Vid infra*, 3.2. El camino hacia el *si-mismo*.

⁹ Le hemos dado a este acto una significación de renacimiento, *Vid. infra*, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

El fuego de la chimenea se vuelve sofocante, el frío de la nieve y una liebre logran despejar la tristeza de Alfanhuí y al internarse en el bosque encuentra leña nueva que encenderá con los rescoldos del fuego pasado; es decir, inicia Alfanhuí una nueva andanza en la que la memoria del maestro ha sido apagada; sin embargo, ésta sirvió para encender leña nueva. Después de encenderla, Alfanhuí observa una luz clara y joven; ha desaparecido la imagen del maestro en las llamas de la chimenea. Arde ahora una llama “clara” que representa a un nuevo Alfanhuí curado del recuerdo de su maestro. Alfanhuí ha echado al fuego la fantasía desbordada y los recuerdos de Guadalajara; está preparado para iniciar el viaje en busca de la otra parte de sí mismo: la abuela paterna y su fuego, el brasero.

Veamos cómo termina la primera parte de la novela¹⁰ y la simbólica partida de Alfanhuí hacia Madrid: “Alfanhuí, de pie junto a la chimenea, miró por la puerta de par en par y vio cómo amanecía sobre el campo nevado.” (p. 76). Alfanhuí ve una nueva vida, simbolizada por la leña, la nieve, la puerta abierta y un elemento aun más simbólico: la chimenea. El pequeño cazador de historias está junto a la chimenea porque ahí se apaga un fuego pasado y ahí mismo se enciende un fuego nuevo que anuncia al verdadero Alfanhuí libre de la influencia del maestro y de su madre.

Recordemos que casi toda la primera parte se desarrolla en la oscuridad o en la noche. No es casual que Alfanhuí tenga ante sí la puerta abierta y el amanecer. Inicia este viaje con

¹⁰ Por lo general las tres partes comienzan y concluyen con la partida y llegada de Alfanhuí a un sitio. La segunda parte de la novela inicia con la llegada de Alfanhuí a Madrid y concluye con la muerte de don Zana y la huida de Alfanhuí hacia el campo en el amanecer. La tercera parte inicia con el breve vagar de Alfanhuí por el campo y su llegada a Moraleja y concluye la novela con su partida de Palencia y su inmediato andar por el campo en un día de sol y lluvia. Hemos interpretado este día como el encuentro del *sí-mismo*, Vid. infra, 3.2. El camino hacia el *sí-mismo*.

el amanecer. La luz y el día irán ganando terreno a la noche, a la oscuridad. Iniciar el viaje en el amanecer indica que el interior de Alfanhú está preparado para el viaje, para el encuentro de sí mismo.

Notamos en el transcurso de la novela un trayecto simbólico: del completo dominio del inconsciente hasta la conciencia clara; de los lugares oscuros a los lugares plenamente iluminados; de la noche al día; del dominio de la fantasía y los oficios fantásticos a la realidad y los oficios de verdad; de la casa materna a la casa de la abuela paterna; de la chimenea al brasero.

Este paso es simbólico; la chimenea es para Alfanhú el fuego íntimo, el fuego familiar. El maestro y su fuego están simbolizados en la chimenea, ella es una parte complementaria de la psicología del niño; este fuego femenino contrasta con el fuego masculino. Los caracteres tanto del maestro como de la abuela¹¹ son opuestos.

Alfanhú inicia sus andanzas con el fuego de la chimenea –con el fuego femenino- y concluye con el fuego del brasero –con el fuego masculino de la abuela. Este paso de un fuego a otro tiene un trasfondo, equivale al reconocimiento de las dos partes que constituyen su psicología. Equivale a la reconciliación de ambas partes que aunque opuestas son complementarias.

El fuego de su maestro es un fuego nocturno y correspondería al inconsciente; el fuego de la abuela es un fuego matinal porque lo enciende en el día, corresponde, por tanto, a la

¹¹ *Vid infra*, 2.2. El fuego masculino p. 100.

conciencia. Por lo anterior, creemos que Alfanhuí debe conocer, primero, la noche para poder llegar a la luz del día. Repetimos la frase de Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*: "...el espíritu busca su luz en el seno mismo de la noche ..."¹². Al llegar a Moraleja¹³ Alfanhuí encontrará el Sol y el brasero de la abuela¹⁴ cuyo fuego ha guardado numerosas historias para Alfanhuí¹⁵, historias que nacen del fuego para este pequeño ladronzuelo de historias.

¹² Loc. cit.

¹³ Antes de llegar a Moraleja, el pueblo de la abuela, Alfanhuí debe hacer una escala importante en Madrid y parece que su deber ahí es asesinar a Don Zana, luego se dirige hacia Moraleja, para después ir a Palencia (última ciudad en su recorrido) y aprender una nueva sabiduría, finalmente, su última andanza lo lleva al encuentro de sí mismo, tras haber conciliado las dos partes: el fuego femenino y el fuego masculino.

¹⁴ Vid. infra, siguiente subcapítulo.

¹⁵ Vid infra, 2.3. El fuego y las historias.

2.2 El fuego masculino

El fuego tiene, en cierto grado, un simbolismo de lo masculino, en oposición al agua asociada con lo femenino. La cultura le ha dado al fuego esa significación, posiblemente, por su aspecto y por los efectos que produce sobre aquello sometido a sus llamas: tiene una calidad de activo. Los seres y objetos que pasan por el fuego son transformados, casi siempre, de forma instantánea. El fuego destruye y transforma. El fuego es un elemento importante en la creación: “En la terminología metalúrgica europea, el hogar donde se fundía el esmalte recibe el nombre de ‘matriz’ o ‘seno maternal’”.¹

Podríamos darle, con la cita anterior, una significación femenina; pero, no es así, el fuego está asociado con el padre y lo masculino. Es un elemento activo cuyo movimiento es repentino y veloz. El fuego juega con el tiempo: “Si lo que cambia con lentitud se explica por la vida, lo que cambia rápidamente se explica por el fuego...”². Las llamas al igual que el sol transforman y dan vida.

Alfanhuí está conformado por un fuego femenino y otro masculino. En Guadalajara y en la casa materna Alfanhuí conoció el primero³, al llegar a Moraleja conoció el segundo. Moraleja es el pueblo de su abuela paterna. Es un lugar muy distinto al hogar de su maestro: “Las calles estaban llenas de gente. Iban, venían, tomaban el sol. En Moraleja eran todos muy parleros.” (p. 134). En el pueblo de la abuela Alfanhuí sale a la calle, conversa,

¹ Mircea Eliade, *Herreros y ... Op. cit.*, p. 38.

² Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del fuego ... Op. cit.*, p.21.

³ *Vid. supra*, 2.1. El fuego femenino.

va al campo; en Guadalajara, Alfanhuí vive en una casa oscura, habla únicamente con su maestro, la criada y dos ladrones –estos últimos viven en un oscuro pajar.

Habremos de resaltar que antes de llegar a Moraleja Alfanhuí visita Madrid⁴ y asesina a don Zana “El Marioneta”. Un castigo momentáneo⁵ le quita la vista al pequeño Alfanhuí, huye de la ciudad y ya en el campo recupera su visión e inicia de nueva cuenta sus andanzas⁶.

Alfanhuí va en busca de su abuela a Moraleja, en busca de la otra parte de sí mismo, va a conocer el fuego masculino, el fuego de la abuela. Hasta aquí no sabemos nada del padre de Alfanhuí, sólo conocemos a su madre. A su llegada a Moraleja conocemos la otra parte del niño: “¡Ha venido su nieto, tía Ramona! ¡El de Alcalá de Henares, el que vive con su madre junto al molino, el hijo de Gabriel, que en paz esté!” (p. 135). Una voz grita el origen de Alfanhuí, nos da el lugar preciso del que proviene, grita el nombre del padre de Alfanhuí y agrega: “... que en paz esté...”.

El padre de Alfanhuí está muerto. Podríamos interpretar que Alfanhuí ha asesinado simbólicamente a su padre; ha sustituido la figura paterna en la figura de don Zana “El Marioneta”. No sabemos bien a bien el motivo por el que Alfanhuí destruye a la marioneta. Lo cierto es que la violencia de don Zana perturba a Alfanhuí. El castigo que recibe Alfanhuí después de su crimen es una especie de remordimiento. La ceguera del niño nos recuerda, un poco, a la tragedia griega de Edipo.

⁴ La segunda parte de la novela se concentra en Madrid.

⁵ Vid. supra, I.1. La lámpara del cuerpo, pp. 47-49.

⁶ Aquí concluye la segunda parte de la novela.

Por otro lado, analicemos la frase que identifica también al pequeño Alfanhú: “... el que vive con su madre junto al molino ...” Recordemos que cuando Alfanhú vuelve a la casa materna, el molino es descrito como un elemento de gran importancia: “Dormía la casa ... junto a la cacería del molino.”. Identifica al hogar materno el molino, además, ya hemos mencionado, que este último está asociado con la rueda y, por tanto, con las repeticiones.

En fin, que al llegar a Moraleja Alfanhú ha recorrido caminos en los que su carácter se ha ido transformando. Ya no es el niño que experimentaba con los colores y el que injertaba “principios de vida” en los castaños. Alfanhú va a Moraleja, empujado por quién sabe qué impulso, a conocer a su abuela paterna. En realidad Alfanhú va en busca del fuego masculino, va en busca de esa parte de sí mismo que no encontró en Guadalajara: el día, el lado derecho⁷, el brasero, la conciencia y la realidad.

Veamos lo que ha ido a buscar Alfanhú y cómo algunos objetos simbolizan lo masculino en casa de la abuela y en su cuarto: “Enfrente del ramo de olivo había una escopeta negra en la pared y un reloj grande de bolsillo, colgado por la cadena.” (p. 129). Comencemos, por decir, que la escopeta alude a la cacería. Para Alfanhú la cacería es un elemento sumamente masculino, recordemos los rescoldos viriles para el reposo de los perros de caza. El arma usada por el abuelo, y quizá por el padre, aparece como una presencia callada de ambos.

⁷ Vid. *supra*, 2.1. El fuego femenino, p. 93.

Luego tenemos el reloj que seguramente debió pertenecer al abuelo. Alfanhú también tiene un reloj que él mismo construyó con un polvo azul y al que le da vuelta cuando vuelve al hogar materno; en cambio, el reloj, en casa de la abuela, está simbólicamente muerto; nos da esta impresión, la posición en la que se encuentra: “colgado por la cadena”. Este reloj ha dejado de caminar, de medir el tiempo, Alfanhú en cambio es dueño de su tiempo: da vuelta a su reloj de arena cuantas veces él quiere. ¿Son acaso su padre y su abuelo dos Cronos destronados?

El caso es que tanto la escopeta negra y el reloj grande en la habitación de la abuela son símbolos masculinos y paternos. Alfanhú ha ido a Moraleja en busca de estos objetos, en busca de lo masculino y paterno. Conoció en Guadalajara el fuego del maestro, es decir, la fantasía desbordada, la subjetividad y descendió a la oscuridad de su inconsciente. Va en busca ahora de las características opuestas representadas en el carácter de la abuela. A diferencia de su maestro: “... la abuela no se enternecía.” (p. 131).

La abuela posee un carácter opuesto al del maestro. Ella vive en un pueblo de sol, no vive en la fantasía y la disección no es para ella un oficio. Le pregunta a Alfanhú:

-¿Qué es lo que sabes hacer?

-Soy oficial disecador.

-No. Aquí no hay de esas zarandejas. Eso no sirve. Aquí los que trabajan se cogen mucho sol y mucho frío y mucho remojón y mucha inclemencia. Eso otro son enredos de gente caprichosa que quiere tener bichos muertos por la casa. Aquí, no. Pero ya te buscaré yo un empleo. (p. 137).

Las palabras de la abuela no pueden ser más claras. Instalan a Alfanhuí en la realidad y lo sacan definitivamente de la fantasía. Al llegar a Moraleja, pueblo de sol, en donde la luz es símbolo de la conciencia, se ha acabado el ensueño propio de Guadalajara. La reclusión y la oscuridad son sustituidas por la libertad y la luz.

Alfanhuí responde, con cierto orgullo, que es oficial disecador. En otro lugar tal vez hubieran entendido que Alfanhuí era una especie de mago, que jugaba con los colores y que lograba que de un castaño surgieran aves; sin embargo, “aquí, no”, dice la abuela a Alfanhuí. Los empleos en Moraleja son reales, ser disecador es una zarandaja y no sirve. Después, en una alusión a la oscuridad y al aislamiento de Guadalajara la abuela habla del sol, del frío y la lluvia. Estos elementos a su vez denotan al mundo externo, a la realidad que se puede ver cuando se abandona la fantasía del inconsciente. El mundo del que habla la abuela es de un mundo palpable.

La otra parte de Alfanhuí está representada por la abuela, el complemento de aquella se encuentra en el maestro. Alfanhuí ha ido a buscar a Moraleja a la conciencia y la objetividad. Alfanhuí descendió a la oscuridad de su inconsciente, de ahí tenía que partir para encontrar la luz permanente, debía partir de la noche para encontrar el día. Su llegada a Moraleja marca el salto hacia el mundo exterior, su enfrentamiento y aceptación de la realidad en lugar de la negación. No es casual que después de liberarse de don Zana Alfanhuí acepte la necesidad de enfrentarse con el mundo externo, la necesidad de adaptarse y de desempeñar una función en él.

La abuela dice tres veces “aquí”, es decir, en el mundo de la conciencia, en esta parte de la psicología de Alfanhúí no hay lugar para la ensoñación. El pequeño cazador de historias ha llegado al lugar correcto. Ha ido en busca de una parte de sí mismo y a hurgar en el mundo de su padre; puede hurgar tranquilamente porque el padre está muerto, pues, desde nuestra perspectiva lo asesinó simbólicamente en Madrid. El niño va seguro a Moraleja, puede buscar a sus anchas en el mundo paterno la otra parte de sí mismo. La abuela representa al padre revestido de otras cualidades, un padre ideal. Tiene un carácter objetivo; sin embargo, en ella no hay violencia como en don Zana.

La abuela simboliza lo masculino y paterno, su fuego es un fuego activo: “El fuego de la abuela era el brasero. Salía a encenderlo muy de mañana al descansillo de la escalera y se estaba un rato atizándolo con una palmeta de junco.” (p. 145). El fuego identifica a los personajes; en el caso de la abuela, “su fuego” es el brasero, en oposición a la chimenea, la cual representa al maestro y a la madre de Alfanhúí.

Por otra parte, tenemos que la abuela es la dueña de ese fuego. A diferencia del maestro, no necesita de otros para que el fuego sea encendido. La abuela domina al fuego: “La llama solitaria tiene una personalidad onírica distinta de la del fuego en el hogar. El hombre que sabe calentarse conserva una acción de Prometeo. Modifica los pequeños actos prometeicos y adquiere un orgullo de perfecto ‘fogonero’”⁸. Estos pequeños actos atribuidos a la abuela conforman los rasgos psicológicos que atraen a Alfanhúí y son esos mismos los que ha ido a buscar.

⁸ Gaston Bachelard, *La llama de...* Op. cit., p. 40.

Si la abuela enciende su propio fuego se halla en una posición activa frente al maestro. La actitud de ella ante el fuego revela el conocimiento y control de las emociones. La actitud del maestro ante el fuego es pasiva, y finalmente, el fuego lo devora⁹. La abuela se basta a sí misma. Estamos ante la simbolización de lo femenino y lo masculino, lo pasivo y lo activo.

Otra diferencia importante con Guadalajara y el maestro es la hora para encender el fuego. La abuela salía por la mañana a encenderlo. En casa del maestro la criada encendía el fuego de la chimenea por la noche. Hallamos aquí de nuevo los arquetipos del día y de la noche, que representan lo masculino y lo femenino, la conciencia y el inconsciente¹⁰. Mientras el maestro enciende el fuego nocturno para soñar y recordar, la abuela enciende un fuego matutino sólo para calentarse. El fuego del maestro es un fuego de ensoñación, poetizado, en cambio, el fuego de la abuela es un fuego útil y cotidiano.

La abuela, además de ser dueña del fuego, al parecer igual que Cronos, es dueña del tiempo: “Luego lo cubría con la ceniza del día anterior que había puesto en el borde mientras se encendía el picón nuevo. Así echaba la abuela un día sobre otro y los tenía todos enhebrados en un hilo de ceniza.” (p. 145). La abuela teje el tiempo, va guardando un día sobre otro, enciende el presente con los restos del pasado. La abuela cubre el brasero con la ceniza del pasado. El brasero les da vida y muerte a los días. El tiempo pertenece a la abuela, si ella quisiera, el presente no se encendería y sólo quedaría el pasado.

⁹ Vid. infra, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

¹⁰ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1978, p.326.

Existe en la figura de la abuela una figura que se compara a la de los dioses masculinos, hacedores del fuego y dueños del tiempo. ¿Para qué guarda la ceniza de los días pasados la abuela? Son una muestra de que esos días le pertenecieron, de que ella los ha creado. El brasero es el lugar donde nace el tiempo y el fuego: “Antes de ser hijo de la madera, el fuego es hijo del hombre.”¹¹. La abuela se equipara a los dioses míticos que daban vida a los hombres; la abuela da vida también a un hijo: al fuego y a través de él al tiempo.

El fuego de la abuela está representado en el brasero: “Era un brasero de picón que olía a gris y a veces a incienso. Badila no usaba nunca, y cuando la brasa se amortiguaba y daba poco calor, sin andar levantando las faltas ni mirando, le hacía una cruz con la zapatilla.” (p. 145.) La abuela ni siquiera usa badila, con tan sólo hacer una cruz en el fuego amortiguado, éste vuelve a encenderse. La abuela muestra una actitud de completo control. El brasero se enciende bajo sus pies; la dueña de las llamas tiene un fuego que la obedece. Encontramos en ella y sus acciones el arquetipo de lo masculino y paterno: la actividad, la obediencia del hijo hacia el padre, el control sobre el tiempo y el poder de la creación.

El brasero era de picón que olía a gris y a veces a incienso. El olor a gris podemos entenderlo como la referencia al humo o a la ceniza. El brasero de la abuela parece el incensario usado en los ritos religiosos. La abuela es como una sacerdotisa: “El incienso está, pues, encargado de elevar la plegaria hacia el cielo y es, en este sentido, un emblema

¹¹ Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del ...* Op. cit., p. 51.

de la función sacerdotal...”¹² Nos remite esto a la producción ritual del fuego y a la purificación necesaria en ciertas ceremonias.

Agreguemos, a este significado religioso del fuego otro: el brasero; simboliza, al igual que en el caso de la chimenea, el amor: “Fuego y llama simbolizan calor y amor, sentimientos y pasión; tienen cualidades del corazón, encontradas dondequiera existan seres humanos.”¹³. Tanto el brasero como la chimenea representan el calor; sin embargo, sus fuegos son distintos porque la abuela y el maestro tienen caracteres opuestos. El fuego de la abuela es un fuego controlado, controlado por ella misma. El fuego del brasero regido por la abuela representa las pasiones reguladas. La abuela es un fuego masculino, es la luz, el día y la conciencia.

El fuego del brasero le pertenece a la abuela, con tan sólo hacer una cruz con la zapatilla en el rescoldo logra un fuego nuevo: “...Alfanhuí se sorprendía, al sentir el nuevo calor, porque a la abuela no se le notaban por arriba aquellos movimientos y seguía hablando como si tal cosa.” (p.145). Como dueña del fuego la abuela lo domina, el brasero es el fuego distintivo de la abuela.

A pesar de que, como hemos dicho, la abuela representa la parte de la conciencia podemos ver en Moraleja restos de fantasía: “La abuela de Alfanhuí incubaba pollos en su regazo ... hasta que los empollaba y salían. Entonces se le acababa la fiebre y le entraba un frío terrible y se metía en la cama. Poco a poco, el frío se le iba pasando y volvía a

¹² *Diccionario de símbolos, Op. cit.*, p. 591.

¹³ Jolande Jacobi, “Símbolos en un análisis individual” ... *Op. cit.*, p. 321.

levantarse otra vez y se sentaba al brasero.” (p. 130). Recordemos que Alfanhú y su maestro logran obtener de un castaño pájaros multicolores; mientras que la abuela: “... sobre los quince huevos de gallina o de pato que solía incubar la abuela, se le juntaban a veces hasta cincuenta de aquellos huevos primaverales y multicolores sobre su negro regazo ...” (p. 130).

Tanto el maestro como la abuela logran dar vida a las aves; no obstante, existe una gran diferencia: cuando un cazador mata a una de las aves del castaño comienza a correr en Guadalajara “una voz de escándalo y espanto” (p. 60). Ésta es la causa por la que un grupo de hombres destruye, ayudado por el fuego, la fantasía y el laboratorio del color en la casa de Guadalajara. En cambio, la abuela tiene un papel muy diferente en Moraleja, da vida a las aves porque los habitantes se lo piden. En el pueblo de la abuela no sorprende esa cualidad tan especial. ¿Cómo podemos explicar esta diferencia? Al parecer, es la sociedad la que permite esa fantasía. Notemos que en la oscuridad la fantasía es censurada; en Guadalajara las llamas terminan con el ensueño; en Moraleja, la fantasía puede verse en el día sin ninguna voz de espanto.

La abuela, después de dar vida, se sienta junto al brasero, como si ahí estuviera su centro, pues, luego de que el frío se le pasa, regresa al calor del fuego del hogar para recuperarse. Y probablemente el brasero alimenta esa fiebre que diez veces al año la agota, pero que sólo en primavera, año con año, la hace incubar aves que los niños de Moraleja le llevan a su regazo. La abuela, con su fuego masculino, da vida a pájaros multicolores; de este modo, la imagen de la abuela semeja, en mucho, a la imagen del padre creador y dueño de la vida.

El contacto con el entorno social es una las grandes diferencias entre el maestro y la abuela, entre el Alfanhuí del inicio y el Alfanhuí del final de las andanzas. El maestro vive recluso en un pasillo de bóveda sin ventanas, la abuela no sale de casa; sin embargo, mantiene una relación muy distinta con el mundo: “La abuela no salía nunca, pero todos iban a visitarla. El piso de abajo también era suyo y lo tenía alquilado. Aquellos vecinos le hacían la comida y la cuidaban.” (p. 132). La abuela vive en un pueblo de sol, de gente parlanchina y todos la visitan como si ella tuviera una jerarquía importante en esa sociedad.

Alfanhuí ha caminado de la noche al día, del fuego de la chimenea al fuego del brasero, de los fantasmas del oscuro inconsciente a las imágenes palpables de la iluminada conciencia; de la negación de la figura paterna a la reconciliación con la misma. Alfanhuí al partir de Moraleja ha aprendido a dominar a las sombras producidas por el viento y la llama¹⁴, el camino en la oscuridad ha servido de prueba iniciática, el resplandor al final del camino no es más que la luz de la conciencia que aguarda a Alfanhuí.

El ladronzuelo de historias ha llegado casi al final de sus andanzas, ha recorrido el camino desde la “tenebrosa soledad” hasta Moraleja, a la luz y el color; por esa razón Alfanhuí está preparado para recibir la recompensa que se encuentra después de haber pasado las pruebas de una larga jornada. Así, cuando él parte de la casa materna hacia Madrid y tiene ante sí el amanecer¹⁵ y la puerta abierta, de igual modo al partir de Moraleja: “Alfanhuí tenía ahora el verano y el camino delante de sus ojos y pasó las montañas hacia

¹⁴ Vid. *supra*, l.2. El viento y la llama.

¹⁵ Vid, *supra*, pp. 94-95.

el norte, a Castilla otra vez.” (p. 152). La frase “...a Castilla otra vez.” resalta el tiempo cíclico, las repeticiones. A lo largo de toda la novela hay una referencia al mito del eterno retorno, por ejemplo, hemos analizado en el capítulo anterior la rueda como símbolo de las repeticiones. Recordemos la rueda que se forma en el techo del cuarto de Alfanhúí en Guadalajara y la rueda del molino en casa de su madre.

Alfanhúí va en busca de sí mismo, le resta una última prueba en Palencia y de ahí el punto final de sus andanzas y sus industrias. Hasta aquí Alfanhúí ha conocido los dos fuegos: el que deja rescoldos femeninos y el otro que deja rescoldos masculinos. Ha conocido el fuego materno y el fuego paterno. Alfanhúí ha dominado la oscuridad y se ha internado en el día de su conciencia. Ha reconciliado las dos partes de sí mismo.

Vimos a lo largo de estos dos subcapítulos que el fuego del hogar representa también el amor. El fuego del hogar cuenta historias, historias de familia. Las palabras que se funden en las llamas de la chimenea o del brasero se convierten en oro en las manos y los oídos de Alfanhúí. El ladronzuelo de historias busca un tesoro en el fondo de esas palabras¹⁶, ellas guardan en su seno el oro de Alfanhúí: el *sí-mismo*.

¹⁶ *Vid. infra*, siguiente subcapítulo.

2.3. El fuego y las historias

Ante el fuego de una chimenea las historias se desarrollan, los recuerdos reviven. La calidez de la chimenea invita al emisor a contar. La chimenea funciona como un elemento importante en la comunicación, es “símbolo del lazo social”¹. Quien está junto a las llamas del hogar no sólo habla, también sueña, dice Bachelard: “... no soñar delante del fuego, es perder la costumbre, realmente humana y primera del fuego.”²

En *Alfanhuí* el fuego hace soñar y además es un extraño elemento que activa la memoria de los personajes. El fuego de la chimenea o de las hogueras trae los recuerdos que Alfanhuí roba. El sonido de las palabras se convierte en oro cuando pasa por el fuego íntimo del hogar. Podemos decir que la relación entre el fuego y las historias connota dos aspectos: la relación de Alfanhuí con el exterior y la búsqueda del *si-mismo*³. Alfanhuí aprende a extraer las palabras de los personajes a través del fuego, roba las historias como si ellas fueran un tesoro, Alfanhuí-ladronzuelo de historias.

Sin fuego no hay historias: “El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea.” (p. 28). La criada del maestro actúa como una sacerdotisa encargada de preparar el rito para que las palabras puedan ser escuchadas. Conoce su deber, el maestro no necesita ordenarle que encienda el fuego; ambos conocen un mismo lenguaje misterioso y sin palabras. Por otra parte, tenemos que el

¹ *Diccionario de símbolos, Op. cit.*, p. 394.

² Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del... Op. cit.*, p. 34.

³ *Vid. supra*, l.1. La lámpara del cuerpo, p.40, nota 19.

maestro cuenta historias por la noche, la oscuridad y el fuego son las condiciones para que el habla se escuche.

Vemos a la criada como una especie de iniciada junto a su maestro; a ella le han sido revelados ya ciertos secretos: “La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción, volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse.”(p.28). La criada conoce perfectamente las historias del maestro y por este motivo puede encender el fuego y manipularlo, esto es, avivarlo o dejarlo morir. Le está destinado a la criada una tarea que sólo un iniciado podría llevar a cabo.

La vida del fuego depende de las palabras del maestro. Es evidente la relación entre la acción de las historias y las llamas de la chimenea:

Para quien ha soplado sobre un fuego perezoso, existe una clara diferencia entre el fuego recalcitrante que *se torna* rojo y el fuego, digamos, joven, que tiende ... ‘hacia la fuerte rojez de la adormidera silvestre’. Frente al fuego moribundo, el que sopla se descorazona: no se siente con ardor como para comunicar su propia energía.⁴

La chimenea en *Alfanhuí* es un elemento íntimo, es el termómetro del ánimo de los personajes y es, en manos de Alfanhuí, el instrumento para extraer los secretos de sus interlocutores.

⁴ Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del...*, *Op. cit.*, p. 84.

Alfanhuí se limita a escuchar , nada cuenta, quizá será porque le faltan muchas andanzas por seguir y muchas industrias que lograr, lo cierto es que: “A Alfanhuí le gustaba escuchar estas historias de las vidas de las gentes.” (p. 100). Alfanhuí prefiere escuchar que contar. Las palabras no fluyen con facilidad en él⁵. Recordemos que en Guadalajara la comunicación con otros personajes es mínima. La oscuridad, la falta de contacto con el mundo exterior y el silencio nos hablan de una introversión.

El maestro disecador representa una parte de la psicología de Alfanhuí; por esta razón las acciones del maestro son también, en parte, las acciones de Alfanhuí:

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

-Perdóname, Alfanhuí.

Dijo y se fue a la cama. Nunca contaba historias sino en el fuego y apenas hablaba de día. (p. 28).

La oscuridad y el fuego son las condiciones para que el maestro hable; necesita estar cerca del fuego, de ese fuego que representa la protección del hogar, así como también necesita de la oscuridad. Podríamos decir que estas historias son secretas y necesitan de la oscuridad para no ser descubiertas y, asimismo, necesitan de la protección del fuego; no pueden ser contadas a la luz del día, porque la luz radiante de la conciencia las haría polvo, como un extraño tesoro ocultado por siglos en la oscuridad y que al menor contacto con la luz se deshace. Las historias fantásticas, surgidas del inconsciente, sólo pueden ser contadas en la noche, pues el día, que representa la conciencia, las invalida.

⁵ En la casa materna habla sólo con un gallo de veleta y su madre y cuando es enviado a la escuela debe irse porque aprende un alfabeto raro que nadie entiende.

Hemos dicho que el maestro representa una parte de la psicología de Alfanhuí, este último no puede expresarse de día, la noche, en tanto, permite la expresión de la fantasía, mientras que la luz sólo admite la realidad. Lo veremos después de manera más clara con la abuela, ella vive en un pueblo de habitantes “muy parleros” y prende el fuego en el día⁶. Las historias que cuenta la abuela aunque las cuente de noche no tienen fantasía. El fuego matutino de su brasero calcina la irrealidad.

Contar historias es para Alfanhuí un acto íntimo que necesita del abrigo del fuego, y es también un acto necesario, será tal vez que esas historias le hablan de él mismo. Además esta relación entre el fuego y el lenguaje se explica así: Alfanhuí tiene contacto con el mundo exterior a través de la comunicación que establece con otros personajes; sin embargo, para Alfanhuí es un tanto difícil comunicarse, entonces, encuentra en el fuego un vínculo entre él y la sociedad.

La fantasía invade Guadalajara; sólo los iniciados pueden acceder a ese mundo, por ejemplo, Alfanhuí. La criada del maestro, la dueña del fuego y conocedora de las historias, muere: sin fuego no hay historias, sin fuego el maestro calla. El silencio del día ahora también invade las noches de Guadalajara. Para poder encender el fuego de la chimenea hay que ser un iniciado, hay que conocer ciertos secretos⁷. Alfanhuí necesita las historias del maestro, con ellas, cada noche realiza una especie de introspección. El ladronzuelo de historias se convierte también en dueño del fuego, las llamas lo obedecen y extraen el oro oculto de las palabras de los seres:

⁶ Vid. *infra*, pp. 130-132.

⁷ Vid. *infra*, cap. 3., 3.1.2. El maestro iniciador.

Después de muerta la criada no se volvió a encender el fuego. El maestro se había quedado triste, y Alfanhuí no se atrevía a decir nada. Pero, un día lo vio con frío y le preguntó:

-¿Quieres que te encienda el fuego maestro? (p.31).

El fuego es vida; muerta la criada queda el silencio y por tanto la soledad. Alfanhuí es el encargado de resucitar las historias y de terminar con la tristeza. El maestro no puede encender por él mismo el fuego, no habla de día y en la noche ya no hay llamas para sus historias; además, Alfanhuí no se atreve a decir nada. Vemos aquí la clara relación entre el fuego y el habla y notamos también la dificultad para comunicarse.

Alfanhuí conoce el fuego de su maestro, ya es capaz de encenderlo y jugar con él según la intensidad de las historias. La frase “Alfanhuí no se atrevía a decir nada” puede equivaler a “Alfanhuí no se atrevía a encender el fuego”. Encender el fuego significa acceder a otro nivel de conocimiento, como resultado de haber sido revelados ciertos secretos, y después de salir victorioso de ciertas pruebas. Alfanhuí es capaz de acceder a ese conocimiento secreto, destinado a unos cuantos iniciados.

Por otro lado, atreverse a encender el fuego es atreverse a iniciar una conversación. A partir de este momento, el fuego no faltará –excepto en una ocasión⁸- cada vez que los personajes le cuenten historias a Alfanhuí, cuando le muestren su memoria. Encender el fuego será el recurso de Alfanhuí para la comunicación con el mundo externo. El fuego será el vínculo entre él y la sociedad.

⁸ Doña Tere es el único personaje que no requiere del fuego para contarle historias a Alfanhuí.

Alfanhuí toma como pretexto el frío para encender el fuego y seguir escuchando las historias. El maestro disecador acepta que Alfanhuí encienda por primera vez el fuego para él, para las historias. Alfanhuí puede ocupar ahora el lugar que tenía la criada: ser el dueño del fuego de su maestro, ser dueño de las historias.

“Para tu primer fuego, Alfanhuí, te contaré mi primera historia”. (p. 32). Dicha historia es acerca de la piedra de vetas y la muerte del padre del disecador. Es una historia especial para un acto especial. Desde ahora las historias le pertenecerán a Alfanhuí. El ladronzuelo de historias se convertirá con el paso del tiempo en un maestro del fuego, aprenderá a robar las historias agregando ciertos elementos a las llamas. Sus interlocutores ni siquiera se percatarán de los trucos que Alfanhuí utiliza para obtener sus palabras.

La historia acerca de la muerte del padre termina, el fuego también debe acabarse:

El maestro calló y miró a Alfanhuí, sentado en el suelo junto a la chimenea. El fuego era apenas un rescoldo. El maestro se levantó de la silla y se fue a la cama. Alfanhuí se quedó pensativo junto al lar, hurgando en los tizones con una varita. (p. 35).

Ya hemos dicho que la relación fuego-lenguaje nos advierte de la búsqueda de la identidad. El interés de Alfanhuí por escuchar las historias de los demás es el interés por reconocerse en esos relatos.

El maestro termina su historia, no hay más qué decir; sin embargo, en los rescoldos queda el eco de sus palabras y de sus recuerdos. Alfanhuí busca en esos ecos, la llama de sí

mismo. Los recuerdos del maestro son acaso los de Alfanhuí, le gusta escucharlos para encontrar en ellos su identidad.

Alfanhuí sentado en el suelo y su maestro en la silla nos descubre una jerarquía; el maestro domina. Alfanhuí no puede aún controlar a su inconsciente, al fuego femenino que arde en esa chimenea. Por otra parte, tenemos a la chimenea como un centro que irradia amor. Alfanhuí está sentado junto al lugar de donde nacen las historias, esas historias que le hablan de sí mismo; está sentado junto al lugar del que nace una energía que reblandece y transforma todo. El fuego de la chimenea también habita en el interior de Alfanhuí, es el fuego del *sí-mismo*.

El pequeño ladrón de historias ha robado su primer puñado de palabras. La tarea de la criada, nada fácil, de conocer las historias y hacer que el fuego hablara, le ha sido legada a Alfanhuí y cumple bien su cometido, pues junto con el fuego termina la historia. El silencio del maestro anuncia que sólo quedan restos de las llamas vivas; el silencio anuncia que en la chimenea sólo hay rescoldos, es decir, los ecos que son las huellas de las palabras.

Después de la muerte del maestro se acaba el fuego de Guadalajara, se acaban sus historias. Alfanhuí llega a Madrid en busca de otras historias contadas al calor de otros fuegos. La fantasía de Guadalajara se ha disuelto entre las llamas, la realidad la sustituirá paulatinamente. Las conversaciones que se desaten a la luz de las llamas darán cuenta de ello. El paso de un mundo de ensueño a un mundo palpable como la ciudad de Madrid representa, para Alfanhuí, el enfrentamiento con el mundo que existe fuera de sí, fuera de ese inconsciente poblado de fantasmas y objetos fantásticos. Alfanhuí va a Madrid con el

grado de oficial disecador⁹ dado por su maestro antes de morir y un conocimiento secreto del fuego.

Ya en Madrid, en la noche: “Alfanhuí vio encenderse una hoguera en aquella cara de la amatista. A la luz de la hoguera, los árboles cobraron su verde verdadero. Alfanhuí levantó los ojos del río y miró hacia la alameda. Cinco muchachos estaban alrededor del fuego, de pie, ...” (p. 87). Para Alfanhuí Madrid es como una amatista y en una de sus caras se ve una alameda iluminada por el fuego de una hoguera. Hasta aquí no ha hablado con nadie fuera de su mundo fantástico, excepto con su madre.

Alfanhuí elige la noche para el ingreso a un mundo nuevo. Las historias se seguirán contando en la noche junto al fuego; sin embargo, el contenido de ellas será completamente distinto. Alfanhuí llega a Madrid al atardecer y espera la oscuridad para conversar.

Notemos en este fragmento los arquetipos de lo femenino y del inconsciente en el río¹⁰ y la alameda. Dice acerca del bosque Jolande Jacobi: “El bosque es un símbolo de una zona inconsciente, un lugar oscuro donde viven animales.”¹¹ La luz de la hoguera en este caso cumple una función de la luz de la conciencia. Ante la luz de la hoguera los árboles adquirieron su color verdadero.

⁹ Vid. infra, 3.1.2. El descenso y las pruebas.

¹⁰ Ya hemos explicado con anterioridad que el agua está asociada con lo femenino. *Vid. supra*, 1.2. El viento y la llama, p.62.

¹¹ Jolande Jacobi, “Símbolos en un análisis individual”, *Op. cit.*, p. 293.

Dentro del inconsciente, las cosas son transformadas y cuando la luz de la conciencia ilumina ese interior se descubre el color verdadero de las cosas. La oscuridad en Madrid, por un momento confunde a Alfanhuí, pero la luz de la hoguera lo instala en la realidad. El pequeño Alfanhuí levanta los ojos del río, de ese río que lo atrae hacia sus profundos abismos, hacia el inconsciente. Deja de mirar al río para mirar hacia la alameda iluminada por el fuego, alrededor del cual cinco muchachos conversan. Alfanhuí deja la oscuridad, la reclusión y el aislamiento por la luz y la comunicación; sale de sí mismo.

Alfanhuí es atraído hacia el fuego como la polilla es atraída por la luz de la vela. El fuego de la hoguera significa el calor que permite que las historias surjan, es el calor necesario para comunicarse. Alfanhuí busca el contacto con el mundo externo. Ha desaparecido la chimenea que tantas veces fue encendida para que el maestro descubriera su memoria; ya no está la chimenea de la casa materna, cuyo calor protege a Alfanhuí.

Alfanhuí es atraído por el fuego y la necesidad de comunicarse: “Se acercó a ellos y echó, como era costumbre en Guadalajara, un palito en las llamas, para poder participar del fuego. Alfanhuí creyó que le iban a saludar, pero tan sólo le hicieron sitio y siguieron hablando de cosas raras.” (p. 87). Alfanhuí va hacia el fuego, hacia la sociedad representada en esos cinco muchachos, y echa un palito para poder participar, no del fuego, sino de la conversación. En Guadalajara estuvo acostumbrado a comunicarse frente a las llamas y al llegar a Madrid realiza el mismo ritual llevado a cabo antes de contar las historias.

Cuando Alfanhuí echa una varita para participar del fuego, espera que lo saluden, espera palabras, pues ésa era la costumbre en Guadalajara; está acostumbrado a que el fuego traiga

consigo historias. La respuesta de los chicos es darle un lugar dentro de su círculo. Ellos siguen hablando y pasa casi desapercibida la acción de echar una varita al fuego. Madrid es muy distinto a Guadalajara, ya que en esta última ciudad para formar parte de la conversación había que cooperar con el fuego. Alfanhuí está en el momento justo de retirarse o avanzar, está en el límite entre adaptarse a este nuevo mundo o regresar a la oscuridad y el aislamiento de la fantasía y su inconsciente.

Para Alfanhuí son cosas raras de las que hablan los cinco chicos porque ellos no viven en el mismo mundo en el que él vivió. Las cosas raras se refieren a la realidad, Alfanhuí no comprende del todo, sus oídos están acostumbrados a escuchar los relatos del maestro disecador; las palabras de su maestro eran claras y las cosas a las que se refería eran bien conocidas por Alfanhuí, esto es, los colores y seres fantásticos fundidos con las plantas, en pocas palabras, un mundo dominado por el inconsciente.

Advertimos en este acercamiento la necesidad de adaptarse a un mundo real, lejos de aquel del maestro disecador. El palito que Alfanhuí echa al fuego representa su disposición a dicha adaptación. Por otra parte, echa el palito al fuego, como era costumbre en Guadalajara; el paso de la casa del maestro a Madrid significa también el cambio en los rituales, los relatos y los seres. Alfanhuí también cambiará paulatinamente.

El protagonista de estas industrias y andanzas tiene dificultad para establecer una comunicación: “Alfanhuí no entendía lo que decían. Se enteraba de las frases pero no sabía de qué hablaban. Hablaban de prisa, uno tras otro, y no se interrumpían.” (p.87). Este modo

de hablar es tan ajeno para Alfanhuí, a pesar de su intento de adaptación, no deja de ser difícil hablar y escuchar frases cuyos referentes nacen de un mundo tangible y real.

El fuego, está en el centro del círculo, y a pesar de estar tan cerca de Alfanhuí éste no puede hacer nada para dominarlo y por consiguiente dominar la historia. La hoguera, esta vez, parece muy lejos de Alfanhuí y de nada le sirven sus conocimientos acerca del fuego y haber sido nombrado oficial disecador, pues ni el fuego, ni las palabras lo obedecen.

Alfanhuí no sabía de qué hablaban porque los referentes son desconocidos para él y además: “Hablaban de prisa, uno tras otro, y no se interrumpían.” La extrañeza de Alfanhuí ante esta particularidad en el habla de los chicos madrileños evidencia su dificultad para comunicarse. La incomprensión de las palabras es su incapacidad para relacionarse y comunicarse con el mundo externo.

El ladronzuelo de historias, desde la oscuridad de su inconsciente, asciende al mundo externo en donde todo es desconocido. Las palabras son incomprensibles y los seres actúan diferente; sin embargo, la fuerza de la conciencia impulsa a Alfanhuí a dejar la soledad de Guadalajara, a abandonar el silencio y comunicarse.

Madrid es un mundo nuevo para Alfanhuí: “Por fin, le enseñaron un rodamiento de bolas. Alfanhuí entendió que hablaban de aquello. No lo había visto nunca ... Allí hablaban de hacer un carro.” (p. 87). Los cinco chicos de Madrid se referían a los juegos más comunes de todos los chicos; pero, Alfanhuí no es un chico común. Los juegos de Alfanhuí se pueden traducir en industrias; a su corta edad ha robado el fuego que incendia las nubes

al atardecer, ha obtenido cuatro colores¹² y ha logrado injertar a un castaño principios de vida¹³. Alfanhuí no ha tenido tiempo de jugar juegos comunes. El aislamiento de Alfanhuí lo ha llevado a la fantasía desbordada y a las industrias extraordinarias.

Guadalajara ha quedado atrás, muy lejos, Alfanhuí ha elegido adaptarse: “... entendió que hablaban de aquello.”. A pesar de que los chicos no lo saludaron y de que hablaban de cosas raras, Alfanhuí no escapa de la conversación, insiste en formar parte del círculo y como resultado entiende de qué hablaban.

El esfuerzo de Alfanhuí por integrarse se ve recompensado al final. Esos chicos son distintos a Alfanhuí en sus costumbres y en el habla; no obstante, es aceptado en ese círculo reunido alrededor del fuego, como si se tratará de un consejo tribal reunido para decidir la aceptación de un miembro. Alfanhuí va hacia el fuego y hacia el círculo, va hacia la compañía. Una necesidad de comunicarse con los otros lo impulsa desde la oscuridad de su soledad y aislamiento.

El fuego trae consigo las palabras, palabras que tejen las historias. El calor de las llamas es un elemento necesario para forjar los sonidos que integran las palabras, sin fuego no hay historias: “La hoguera se acabó y los muchachos se encaminaron hacia sus casas.” (p. 87). La luz que da vida a las palabras se extingue, entonces, ya no hay más qué decir.

¹² Vid. infra, 3.1.1. El maestro del sol.

¹³ Vid. infra, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

En *Industrias y andanzas de Alfanhuí* existe un lazo que une fuertemente a las llamas que arden en el hogar o fuera de él y las historias. ¿Qué tienen en común el fuego y el habla?, dice Jung:

... ambos fenómenos tienen algo en común pese a toda su diferencia real. Se trata de una comunidad psicológica y por cierto –seguramente no de modo casual- de los descubrimientos más importantes que distinguen a los hombres de todos los demás seres vivientes: el lenguaje y el uso del fuego. Ambos son productos de la energía psíquica...¹⁴.

Para Alfanhuí las historias se acaban cuando el fuego se acaba, las historias nacen con la primera llama y mueren con los rescoldos; para seguir escuchando historias esos frágiles rescoldos deben convertirse en alegres llamas. Los cinco chicos madrileños se retiran a sus casas, pues el fuego, que ocupa el centro de su círculo, se acabó. Quedarán seguramente los rescoldos en los que Alfanhuí celebra haber sido aceptado y que los chicos le explicaran de qué hablaban.

El ladronzuelo de historias se queda junto a los restos del fuego, como siempre, y los chicos le preguntan:

-¿Te vienes?

Le dijeron.

-No. Me quedo.

Contestó Alfanhuí.

-¡Adiós chico!

-¡Adiós! (p.87).

¹⁴ Carl G. Jung, *Símbolos de ...*, *Op. cit.*, p. 178.

Alfanhuí permanece junto al fuego, cuando ya todos se han ido, escuchando los ecos de las palabras que aún palpitan entre los rescoldos. La débil luz de las brasas guarda todavía una minúscula historia. Alfanhuí sueña y se busca en ese fuego apagado. El hogar de Alfanhuí está donde está el fuego. Hay quizá historias que no se cuentan y que sólo pueden ser escuchadas cuando todos se han ido; historias que quedan atrapadas entre los rescoldos y que esperan ser liberadas por aquel oyente que, aunque solo, aguarda a la última historia.

En Madrid no hay más fogatas, ni chimeneas que inviten a contar la memoria. Sólo una vez el fuego sirve de nido de las palabras, sólo una vez en Madrid Alfanhuí conversa en un círculo cuyo centro son las llamas que cobijan las historias.

Alfanhuí siente afecto por aquellos personajes que le hablan, que le cuentan historias. Doña Tere, una mujer viuda, dueña de la pensión en la que se hospeda Alfanhuí, no requiere del fuego para contar:

Miraba a Doña Tere mover su boca y sus ojos, explicar su memoria serenamente, y en el tiempo que habían durado aquellos hechos. Alfanhuí sintió afecto por Doña Tere, que le mostraba tan dulcemente su memoria, su vida, como si fuera un cuarto más de la casa ... (p. 100).

Doña Tere mueve su boca y sus ojos para explicar su memoria, su boca representa el lenguaje y sus ojos, la luz. En la pensión no hay una chimenea como en la casa de Guadalajara, ni una hoguera. La luz que habita en Doña Tere sustituye al fuego. El afecto que Alfanhuí experimenta por ella hace que pueda haber conversación sin el vínculo de las

llamas. En esta ocasión Alfanhuí no necesita usar trucos, ni encender el fuego para que le muestren su memoria, únicamente necesita sentarse y escuchar.

En la pensión de Doña Tere hay un huésped particular con el que Alfanhuí establece una extraña amistad¹⁵: don Zana “El Marioneta. En una noche de carnaval, Alfanhuí “asesina” a don Zana y una repentina ceguera lo lleva a las afueras de Madrid; cuando Alfanhuí recupera completamente la visión se halla en el campo, fuera de la ciudad.

Va allá, quizá, a purificarse, a expiar todas sus culpas: “Aquellos habían sido sus peores días, cuando andaba mendigo y huido por la montaña.” (p. 123). La gente ve tan mal a Alfanhuí que le da refugio en una caseta: “Pero en la caseta se le había pasado el frío y los sufrimientos y había contado largas historias a los serranos.” (p. 123). Luego de haber pasado frío en la montaña, luego de haber pagado sus culpas, Alfanhuí vuelve a sentir el calor del hogar.

Por otra parte, Alfanhuí siempre es quien roba las historias; sin embargo, en esta ocasión, decide contar. Asesinó a don Zana “El Marioneta” y fue una acción que lo liberó simbólicamente; esta vez él necesita ser escuchado. La libertad para comunicarse también se explica por el fuego que le ofrecen los serranos.

Pero no es hasta que se le pasa el frío que cuenta largas historias. Las palabras ponen como condición para nacer, el calor, la tibieza protectora del hogar. El frío representa para

¹⁵ Don Zana es un personaje que desagrada a Alfanhuí; sin embargo, conoce Madrid acompañado de don Zana. Por su parte, Doña Tere advierte a Alfanhuí que tenga cuidado con “El Marioneta” y que no es tipo para el niño.

Alfanhuí estar lejos del hogar, estar desprotegido y con culpa. Los serranos ofrecen protección a Alfanhuí, él les paga este acto con el oro que él ha robado tantas ocasiones, con las palabras.

Alfanhuí debe experimentar un período de purificación para poder ser aceptado de nuevo. Cuando los serranos le brindan refugio simbólicamente ha sido perdonado, ha pagado todas sus culpas. El pequeño Alfanhuí ha enfrentado sus fantasmas, aquellas sombras que parecían marionetas en las noches de Guadalajara¹⁶ se han ido, es más, él mismo ha deshecho a una de ellas.

La comunicación refleja el lazo entre Alfanhuí y el mundo externo, abandona su actitud pasiva, es ahora él quien habla. La realidad invade el mundo de Alfanhuí, ha dado un paso decisivo hacia el exterior. Los serranos son desconocidos; sin embargo, a las palabras no les importa, aletean confiadas alrededor del fuego.

¿Cuál es el contenido de esas “largas historias”? Alfanhuí ha recorrido largas andanzas y ha realizado industrias, por tanto, tiene mucho qué contar. “Largas historias” para largas noches junto al fuego. En estas pláticas, Alfanhuí realiza un reconocimiento de él mismo. Y las historias se acaban junto con el fuego: “Cuando llegó el día de marcharse, Alfanhuí se levantó de madrugada. La niña del serrano, que tendría unos diez años, estaba encendiendo el fuego y soplaba.” (p. 123).

¹⁶ Vid. supra, 1.2. El viento y la llama, p.63.

El mismo fuego que le sirvió de marco a Alfanhuí para sus historias, el que le quitó el frío de sus culpas lo despidió. Debe marcharse en busca de otras andanzas. Y debe partir, como otras veces, en la madrugada. El ladronzuelo de historias parte al despunte del día cada vez que ha dado un paso importante en sus andanzas;¹⁷ la hora escogida para continuar el trayecto es simbólica, significa que Alfanhuí ha dominado a la noche, que ha superado otra prueba o que ha encontrado un elemento más en su búsqueda. La madrugada anuncia a Alfanhuí que está listo para partir hacia el encuentro del gran tesoro.

La niña del serrano tiene una labor muy parecida a la criada del maestro, es una sacerdotisa encargada de cuidar el fuego, al igual que Alfanhuí conoce el secreto lazo que une a las llamas con las historias:

Alfanhuí salió a la puerta a mirar el día. La niña se puso a su lado. En el dintel, Alfanhuí oyó su voz por primera vez, porque no había dicho palabra en todo aquel tiempo:

-Oye, yo sé muy bien tus historias; cuando nadie se acuerde las sabré yo sola y no se las contaré a nadie. (p. 123).

Habla por primera vez la hija del serrano y es para referirse a las historias de Alfanhuí; el fuego que ella misma encendió y la partida de Alfanhuí motivan sus palabras. El silencio de esta niña nos recuerda al silencio de Alfanhuí y el de Guadalajara. La hija del serrano supo manipular el fuego y robar cuantas historias quiso. El que roba la memoria calla mientras el otro habla y su voz se convierte en oro. Y después así como aquel que alardea del tesoro que ha obtenido, así después el ladrón de palabras muestra esas historias

¹⁷ Parte al amanecer cuando deja la casa materna para dirigirse a Madrid y amanece justo al recobrar la vista luego de abandonar Madrid.

aprehendidas en silencio. La niña le ofrece a Alfanhuí mantener el secreto ante las historias que él ha confesado, por ejemplo, la muerte de don Zana. Los serranos olvidarán lo que Alfanhuí ha dicho; pero la niña mantendrá bien guardadas las culpas de las que el pequeño Alfanhuí se ha liberado.

La oyente de Alfanhuí guardará muy bien las historias, como si fuera el oro que ella encontró y que no mostrará a nadie. Mientras el fuego ardía, la niña robaba las historias y las guardaba en un lugar secreto en su memoria. Esas palabras de Alfanhuí quedarán por un tiempo resonando entre los serranos, en los tibios rescoldos del hogar y cuando esos rescoldos ya no tengan la fuerza para contener la fugacidad de esas palabras y las palabras de Alfanhuí sean olvidadas, entonces, la niña irá a abrir el cofre en el que guardó la memoria de Alfanhuí y admirará en secreto su tesoro.

Alfanhuí sale a ver el nuevo día, nuevas industrias le esperan. Y sobre todo le esperan Moraleja y su abuela:

-¿Y a dónde vas?

-A Moraleja.

-¿Eres de allí?

-No. En Moraleja vive mi abuela.

Saludó con la mano y se fue. (p. 124).

Antes de llegar a Moraleja, Alfanhuí se topa al atardecer con el “bosque rojo” y el hombre que habita ahí:

Era tuerto, pero aquel ojo estaba lleno de luz y de bondad. Se le veía algo tímido.

-¿Qué haces?

Le preguntó Alfanhuí

-Estaba cortando unas ramas para mi fuego. Vivo en aquella cabaña grande que ve allí.” (p. 127)

Alfanhuí encuentra un bosque rojo que evoca al fuego y a un hombre que está juntando leña. Existe una identificación inmediata entre Alfanhuí y el gigante, el punto en común es el fuego.

Alfanhuí, confiado por la luz y la bondad que se desprende del único ojo de este hombre, llamado Heraclio y por la promesa del fuego, establece comunicación con él:

-¿Vives solo?

-Sí.

-Entonces, si quieres, me quedaré hoy contigo para hacerte compañía.

El hombre se puso muy contento de que Alfanhuí se quedara con él y ambos aquel día se contaron sus historias. (p. 127)

Hemos visto que Alfanhuí, a partir de su estancia en la caseta, no sólo se limita a escuchar las historias, ahora también él cuenta su propia historia. Si comparamos esta soltura en la comunicación con el silencio de Guadalajara veremos una gran diferencia. Dicho cambio comienza desde Madrid cuando Alfanhuí decide acercarse al fuego de los cinco muchachos.

Hacer compañía significa comunicarse; la soledad de Guadalajara sólo podía traer silencio. El fuego es garantía de conversación. Cada historia contada por Alfanhuí es la

señal de agradecimiento por la compañía que le brindan otros personajes. Habremos de notar, por otra parte, que Alfanhú no cuenta a todo mundo sus historias, pues debe encontrar cierta particularidad en el fuego de cada uno de sus interlocutores. Ha sabido reconocer ese fuego de bondad y de luz en el ojo de Heraclio. El fuego que hila las palabras es único, y no puede ser sustituido por otro, pues debe tener el color de la protección.

La noche llega a la cabaña de Heraclio y el fuego debe aminorar el frío y el silencio:

Cuando vino la noche, Alfanhú y el gigante hicieron fuego ... había dos brazados en la cabaña; uno, para el hombre, y el otro, para Alfanhú. Con los dos brazados hicieron un montón y le pegaron fuego. Y hablaron y se alegraron mientras la cena se cocía. Y cenaron y hablaron después de la cena y durmieron.(p. 128).

Los dos brazados de leña se unen para formar el fuego de las historias. El gigante, una especie de cíclope, le ofrece a Alfanhú un brazado de leña, es decir, le ofrece su compañía. Alfanhú es atraído por el fuego de Heraclio, pues este hombre, al igual que él, carece de compañía. La conversación es valiosísima para ambos.

En este punto de sus andanzas Alfanhú ha olvidado ya los acontecimientos de Madrid: la muerte de don Zana, la huida hacia el campo y la ceguera. El frío de la montaña y los sufrimientos le han quitado las culpas a Alfanhú, ahora puede contar alegremente, después de la cena, sus historias. Además notamos que la fantasía ha desaparecido, el contenido de esas charlas ha dejado de ser fantástico.

Por otra parte, recordemos que encuentra a Heraclio al atardecer y los dos se contaron sus historias, es la primera vez que Alfanhuí prescinde del fuego y de la noche para hablar. Y es quizá porque el color rojo del bosque que lo rodea le ofrece la protección del fuego y de la oscuridad. Después vemos la misma constante, la noche y las llamas del hogar que brindan confianza a Alfanhuí, al grado que se encuentra alegre al contar su historia.

Al amanecer se despide de Heraclio, va camino a Moraleja. Alfanhuí ha estado en dos hogares antes de llegar con su abuela, y en ellos le han ofrecido fuego. Él ha contado sus historias, sus palabras se han convertido en oro, fundido al calor de las llamas. No ha requerido de sus conocimientos sobre el fuego para conocer la memoria de sus anfitriones. En estas dos ocasiones Alfanhuí no necesitó escuchar y robar historias, necesitó ser escuchado y también, escucharse. Estableció un reconocimiento de sí mismo en las historias.

Alfanhuí va a Moraleja, en busca de la abuela, nunca se han visto; va en busca de los secretos que guarda el fuego del brasero; los rescoldos se han apagado muchas noches y Alfanhuí no ha estado ahí para atrapar las historias que revolotean junto al calor del brasero, entre el fuego de la abuela. Alfanhuí se dirige a casa de su abuela paterna llevado por un desconocido impulso por conocerla.

Moraleja es el penúltimo lugar que visita en sus andanzas y será el último lugar en donde se encienda el fuego en cuyo calor las palabras nazcan. Será el último lugar en el que Alfanhuí robe las historias en las que se busca a sí mismo. La parte de él que le faltaba

encontrar se encuentra en los retazos de historias que él irá hilvanando cada noche junto a la abuela.

Las historias paternas y masculinas faltan en el cofre de tesoros de Alfanhuí. Ha recopilado otras historias; sin embargo, un lugar especial está reservado para las de la abuela, ya que son complemento de aquéllas. La comunicación con la parte masculina y paterna no había tenido lugar ante ningún fuego. La chimenea del maestro guardaba en su seno historias de llamas femeninas en las que la fantasía, el inconsciente y la oscuridad prevalecían. Para este punto del recorrido de Alfanhuí, a un paso de llegar al final de su viaje, las historias que duermen en el brasero de la abuela son opuestas a las del maestro y la chimenea

El maestro: “Nunca contaba historias sino en el fuego y apenas hablaba de día.”¹⁸. En cambio, en Moraleja, pueblo de la abuela: “Las calles estaban llenas de gente. Iban, venían, tomaban el sol. En Moraleja eran todos muy parleros. Sacaban a la calle sus sillas y sus palanganas.”(p.134). Dijimos al principio de este subcapítulo que la relación entre el fuego y el habla marcaba, entre otras cuestiones, la relación entre Alfanhuí y su entorno social. Existe una gran diferencia entre la comunicación que establece con los personajes de Guadalajara y aquellos que habitan en Moraleja.

En Guadalajara Alfanhuí está rodeado de seres oscuros y silenciosos. Su maestro, por ejemplo, sólo puede comunicarse en la noche y con el fuego que otro enciende, sus palabras dependen de la criada y de Alfanhuí. La criada, por su parte, es sordomuda, los ladrones del

¹⁸ Vid. supra, p. 88.

pajar sólo hablan entre ellos y nunca salen de su escondite; estos hechos nos indican que Alfanhuí no se decide a salir de su cerco de fantasía y el habla condicionada.

Al llegar a Moraleja, el pequeño Alfanhuí es ya otro muy distinto de aquel que partió de la casa materna. Moraleja refleja el cambio de Alfanhuí y su relación con el mundo. Las calles del pueblo de la abuela están llenas de gente que toma el sol y que habla sin importarle que no esté en la oscuridad y junto al fuego. Alfanhuí ha establecido otra relación con el mundo muy diferente a la que mantuvo en Guadalajara, pues conversa con los alegres habitantes de Moraleja. El día y la luz anuncian la carencia de fantasía y el dominio de la realidad.

Las historias que la abuela ha guardado para Alfanhuí deben ser, por tanto, diferentes a las historias del maestro disecador. Las historias de la abuela son los pedazos que faltan en la búsqueda de Alfanhuí, son las partes que completarán el tesoro. Hurtar los secretos de la abuela no sería una labor sencilla si Alfanhuí no hubiera aprendido tantas cosas en sus andanzas. Los secretos de la abuela no se revelan a cualquier oyente, esperan las manos del iniciado, las manos de Alfanhuí, de aquel que ha aprendido los secretos del fuego. Las llamas del brasero esperan las manos de Alfanhuí para entregarle las historias que por tanto tiempo han estado ahí, muriendo y reviviendo, entre tenues luces de brasas y largas llamas.

Alfanhuí conoce ya su propio fuego y desde luego el de los otros:

Cuando 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 contar. (p. 145).

El oro que Alfanhú busca en los secretos de la abuela sólo puede ser encontrado a través del fuego, a través del amor. Es hasta que Alfanhú conoce el fuego de la abuela cuando puede hurtar secretamente las palabras de ella.

Creemos que Alfanhú va a Moraleja no con el propósito de conocer a la abuela, sino con el fin de “sacarle las historias”. La abuela tiene la otra parte de sí mismo que Alfanhú busca. Ha llegado a Moraleja, ha llegado pues, a la conciencia, al día y a lo masculino¹⁹, luego de haber recorrido una larga noche. Las historias de la abuela están llenas de luz: “El fuego de la abuela era el brasero. Salía a encenderlo muy de mañana...”(p.145).

Alfanhú roba las historias y le es fácil, pues él ha adquirido ya el conocimiento del fuego. Al igual que un pícaro, engaña a la abuela con sus argucias; el fuego de ella obedece al pequeño alquimista, la leña y las hierbas ayudan a sus manos a extraer a través del fuego los recuerdos que aprisionados estaban en la memoria. El fuego de la abuela es un fuego especial, no basta encenderlo para que ella comience a hablar, el olor del romero despierta los recuerdos dormidos.

Alfanhú no quiere que la abuela sepa que él ha ido a robarle las historias, por eso echa a escondidas el romero. Lleva a buen término sus acciones, pues la abuela “sin darse cuenta, empezaba a contar.” Los recuerdos que tanto tiempo habían estado en el brasero de la

¹⁹ Vid. supra, apartado 2.2. “El fuego masculino”.

abuela suben hacia lo alto como el olor “fresco y tostado” del romero, el fuego los evapora y el romero les da color y forma para que puedan ser escuchados.

¿Cuál es el contenido de esas historias que Alfanhuí ha ido a robar?: “Hablaba de sus mocedades, de cuando vestía de blanco y de verde. Alfanhuí se interesaba por las historias y se olvidaba de echarle más romero y la abuela se iba callando.”(p. 145). Así como el maestro disecador se callaba cuando en la chimenea ya sólo quedaban los restos del fuego, de igual modo la abuela se va callando, se va apagando su memoria cuando el olor del romero cesa. Alfanhuí es el dueño de las historias de los otros, las hace vivir y morir; sin él y su conocimiento del fuego, las historias quedarían para siempre atrapadas entre las cenizas, olvidadas entre los rescoldos, y aunque las llamas fueran alegres, sin las manos de Alfanhuí las palabras no tendrían fuerza para escapar de entre los maderos.

La abuela habla de sus mocedades y de los colores que vestía; sin embargo, Alfanhuí ha ido en realidad a conocer otras historias, las historias de su abuelo y padre muertos; la abuela es la única que las conoce. Alfanhuí se encuentra a sí mismo en esas palabras y se queda tan asombrado que hasta olvida echar más romero al fuego; se queda tan asombrado ante el tesoro que ha encontrado que olvida tomarlo. La memoria de la abuela se convierte en oro al pasar por el fuego que Alfanhuí ha preparado.

Si el olor del romero no abraza sus historias, la abuela calla; pero Alfanhuí es un hábil hurtador de historias: “... se apercibía de nuevo y le echaba más hojitas. La abuela se volvía a estimular y seguía contando. Pero no quería Alfanhuí abusar del romero, pues no se debe contar mucho en un día, porque las historias se desvirtúan.” (pp.145-146). Si se abusa de

las historias éstas pierden su valor, las historias son oro para Alfanhuí, no pueden derrocharse. El valor de las historias se halla en descubrirlas poco a poco, en ir las liberando con el fuego diario.

Las historias de la abuela quedarán bien adheridas en la memoria de Alfanhuí, pues él mismo, como si fuera un herrero, ha tomado una pequeña cantidad de ellas todos los días, la ha forjado una detrás de otra. Alfanhuí conserva íntegra cada historia, pues una historia larga contada en una noche hubiera sido difícil de robar para Alfanhuí, de retenerla entre sus manos y ocultarla; sólo hubiera obtenido una parte y los detalles se habrían ido, al igual que el olor del romero en el humo.

La abuela ha contado lo que Alfanhuí quería saber, la abuela le ha dado, sin saber, las historias que él fue a buscar. La otra parte de sí mismo ha sido revelada, las historias de su padre quizá también ya le han sido contadas. Alfanhuí ha dominado el fuego de la abuela:

Quando cesaba el olor agridulce, la abuela se cortaba:

-Bueno, bueno, ya basta; que todo lo queréis saber. Quitaa, quita; vámonos a la cama.

Y Alfanhuí, ladronzuelo de historias, sonreía entre labios con malicia. (p. 146).

Alfanhuí sonrío con malicia, pues él es el dueño de las historias de la abuela, y ella le ha dicho todo. La búsqueda de Alfanhuí casi ha terminado y ésta será la última vez que aparezca el fuego del hogar y junto con él las historias. Le resta a Alfanhuí una última

ciudad por visitar, Palencia, en donde no encontrará ni chimeneas para encender, ni palabras qué robar.

La búsqueda de sí mismo a través de las historias ha concluido en Moraleja con la última historia contada por la abuela bajo el dominio del fuego y del romero. Alfanhú parte hacia Palencia con un gran tesoro conformado por pequeños trozos de oro robados en cada historia iluminada por las llamas del hogar. Ha conocido ya los dos fuegos, el femenino y el masculino²⁰; la chimenea y el brasero; el fuego del maestro y el de la abuela. La comunicación de Alfanhú también sufre un cambio paulatino, hay una gran diferencia entre la comunicación de Guadalajara, enmarcada por la oscuridad, el aislamiento y el silencio diurno a la comunicación de Moraleja, un pueblo iluminado plenamente por el sol, en donde se pasean los habitantes “parleros”.

El contenido de las historias también cambia; la fantasía de las pláticas de Guadalajara acerca de la piedra de vetas, se desvanece poco a poco hasta llegar a las historias de la abuela sobre sus mocedades. La noche va cediendo ante el día. La fantasía de la chimenea es aniquilada por la realidad que se desprende del fuego del brasero.

La relación de Alfanhú con el mundo se advierte en la intensidad de las llamas. Alfanhú es al principio un niño tímido que se limita sólo a escuchar historias; sin embargo, a partir de Madrid, a él también le corresponde contar historias; otros personajes encenderán el fuego para escucharlo. No sólo las palabras de los otros se convierten en oro, también las palabras de Alfanhú tienen gran valor.

²⁰ Vid. supra, 2.1 y 2.2.

Las andanzas de Alfanhú están a punto de llegar a su término. Ya no habrá más historias en dónde buscarse porque Alfanhú se ha encontrado, reunió en Moraleja el oro que faltaba. El vínculo de Alfanhú con el mundo y la búsqueda interna conforman las dos significaciones de la relación fuego-lenguaje. La hoguera que se enciende dentro de casa es la necesidad de reflexionar y encontrarse, encontrarse ya sea en la llama vivaz o en la paz de los delicados reflejos de un rescoldo.

Palencia representará la vuelta al silencio y al aislamiento; pero, esta vez como un ejercicio de introspección necesario para encontrar la felicidad, simbolizada en la luz y el color. En Palencia ya no habrá más historias, vendrán días de horas calladas en las que Alfanhú reunirá las piezas del tesoro, traerá los ecos de esas palabras nacidas del fuego. Cuando termine esa labor, estará listo para admirar bajo el sol la forma completa de su tesoro: el *sí-mismo*²¹.

²¹ Vid. infra, cap. 3, 3.2. El camino hacia el *sí-mismo*.

3. El fuego místico

El fuego simbólicamente es el Sol en la Tierra. Prometeo lo robó para los hombres. Imagen del fuego es el Sol y viceversa. Desde la Tierra el Sol visto en lo alto es una esfera de fuego suspendida en el cielo y una hoguera vista en la lejanía es un pequeño sol. El sol y el fuego son principios masculinos contrarios a la luna y el agua, conocidos éstos como principios femeninos.

Tanto el sol como el fuego todo lo transforman. El sol genera, el fuego regenera. Los campos de cultivo como diosas inertes, reciben la simiente del sol, y luego cuando han dado frutos, el fuego regenera, y de los escombros surge la tierra fértil. Para muchas culturas el Sol ha representado al dios que otorga vida, dice Jung: “Pero el padre visible del mundo es el sol, el fuego celeste; de ahí que padre, dios, sol, fuego sean sinónimos mitológicos.”¹

Visto así, el Sol es una imagen divina y el fuego a su vez tiene una gran significación espiritual. El ser que ha contemplado al sol quiere encontrar en él mismo una copia de ese fuego que nunca se apaga. Este fuego contemplado en el interior purifica y transforma, es un sol que vivifica. Por esta razón se explica que los místicos: “...al recogerse en sí mismos descienden a las profundidades de su ser, descubren en su corazón la imagen del sol, encontrando así su propia `voluntad de vivir`, que con derecho ... llaman sol, puesto que éste es fuente de energía y de vida.”²

¹ Loc. cit.

² C. G. Jung, *Simbolos...* Op. cit., p. 135.

Es necesario este viaje a las profundidades del ser para encontrar la luz permanente; pero, antes de encontrarla debe haber una purificación y a veces, ésta lleva consigo la aniquilación, el fuego que purifica, reduce todo a cenizas. Y así, como el Fénix que resurge de las cenizas, el renacimiento llega después de la purificación.

Por otra parte, el fuego también representa a la astucia, el héroe desobedece y extrae el fuego que entrega a los hombres quienes lo dominan con ingenio. Bachelard denomina *complejo de Prometeo* a esas tendencias que nos empujan a saber tanto o más que nuestros padres o nuestros maestros.³ El fuego representa también el conocimiento, los secretos del fuego se transmiten cuando el discípulo está preparado para recibirlos.

El fuego es luz, crea y destruye, purifica, es materia del alquimista, parte fundamental en diversas técnicas y también tiene asociaciones con lo divino. Los místicos asocian el fuego interior con la conciencia plena, contemplan un sol interno. En consecuencia, el fuego es poderoso, genera vida y al mismo tiempo la destruye, y a veces, esta destrucción conduce a un renacer. Es el renacer del Fénix, el nuevo Fénix que surge de las cenizas del padre, cenizas que lleva a Egipto al altar del sol.

En *Industrias y andanzas de Alfanhúí*, el fuego y el sol adquieren una significación espiritual: desde el inicio de la novela cuando Alfanhúí roba el crepúsculo y al final cuando se encuentra a sí mismo entre la llovizna, el sol y los amarillos alcaravanes. Para poder llegar al final, Alfanhúí debe experimentar las pruebas, descender a las profundidades, morir simbólicamente y luego renacer. Las industrias y andanzas del pequeño Alfanhúí son

³ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis ... Op. cit.*, p. 29.

un viaje al interior de sí mismo y la presencia del sol y del fuego nos indican el lugar en que se encuentra en dicho camino.

En este último capítulo, para interpretar la primera parte de la novela hemos decidido seguir el esquema de la iniciación: el sufrimiento (descenso, pruebas), la muerte y el renacimiento. Por esta razón hemos denominado al primer subcapítulo: “La iniciación”. Está conformado por los siguientes apartados: “El maestro del sol”, “El maestro iniciador”, “El descenso y las pruebas” y “La muerte y el renacimiento”. El siguiente subcapítulo se titula “El camino hacia el *sí-mismo*”, en él analizamos el final de la búsqueda de Alfanhuí, es decir, el final de sus industrias y andanzas.

El lector advertirá que hemos utilizado diversas simbologías, pues nos han servido los textos de Jung, Mircea Eliade, Bachelard y en este capítulo es fundamental el esquema de iniciación de Joseph Campbell. A este respecto habremos de subrayar que por muy dispares que pudieran resultar tantos y diversos textos, todos ellos están unidos por un solo eje, es decir, tanto los símbolos utilizados en la alquimia como los arquetipos estudiados por Jung están unidos por correspondencias. Es así que los arquetipos que Jung descubrió en sus pacientes después los halló en los textos alquímicos, por ejemplo: la Luna y el Sol para muchas personas tienen asociaciones con la plata y el oro, los alquimistas creían que el oro crecía bajo la influencia del Sol; la plata, por consiguiente, con la Luna. Otro ejemplo es que el Sol corresponde a lo masculino y la Luna a lo femenino, para los alquimistas el Sol y la Luna representan los opuestos fundamentales.

El esquema de iniciación mostrado en diferentes oficios o en diversas sociedades y que Mircea Eliade expuso en *Iniciaciones místicas*, en términos generales, es el mismo que apreciamos en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell y que ejemplifica, en la mayoría de los casos, con textos literarios. De tal modo que el análisis que proponemos integra todas las simbologías citadas, pues todas ellas obedecen a una misma clasificación; todas ellas pertenecen a dos ámbitos: lo masculino y lo femenino; lo paterno y lo materno; la conciencia y el inconsciente; el sol y la luna; la luz y la oscuridad.

De igual modo el esquema de iniciación es muy similar tanto al proceso de individuación indicado por Jung como a la búsqueda de la piedra filosofal para los alquimistas. Es así que las iniciaciones –ya sea en las sociedades antiguas o en las modernas- son comparadas con el psicoanálisis, pues ambos buscan una integración de la personalidad, lo que se traduce en buscar al *sí-mismo* (el *si-mismo* –lo hemos dicho ya- es la representación de la unión de los opuestos, o dicho en otros términos, la unión de los dos sistemas psíquicos: el inconsciente y la conciencia). En tanto que el proceso alquímico de hacer sufrir a los metales para purificarlos y hacer que mueran para que luego renazcan, no es más que el proceso de individuación o el esquema iniciático. La búsqueda de la piedra filosofal –símbolo de la unión de los opuestos- es la búsqueda del *si-mismo*.

En este capítulo, como veremos, dominarán los arquetipos o lo que Jung llamó símbolos naturales, esto es, aquellos símbolos que aparecen en los sueños y se repiten con frecuencia, por ejemplo, el viaje solitario, el guía o los descensos.

3.1. La iniciación

La iniciación es un proceso, el cual termina con una liberación. Los individuos en diversas culturas se someten a dicho proceso. Está compuesto básicamente por el sufrimiento, la muerte y el renacimiento.⁴ La etapa del sufrimiento puede estar conformada por diversas pruebas que van desde el tormento físico hasta pruebas de ingenio, bondad, lealtad, etcétera.

La muerte en la iniciación es simbólica, señala Mircea Eliade:

La muerte iniciática se integra por tanto en el proceso místico mediante el cual el hombre se convierte en *otro*, conformado según el modelo revelado por los dioses o por antepasados míticos. Lo cual equivale a decir que uno se hace *verdaderamente hombre* en la medida en que deja de ser hombre 'natural' para semejarse a un ser sobrehumano.⁵

Después de pasar por diversas pruebas y de haber aceptado la aniquilación, el individuo ha probado su fuerza y su templanza; con esa muerte ha aniquilado también los elementos que no lo dejaban libre y, en cierto modo, ha aniquilado parte de sí mismo. Todo esto lo lleva al renacimiento, al encuentro de un individuo nuevo, libre de sus ataduras.

Por lo general los héroes deben experimentar un sufrimiento, la muerte y el renacimiento, casi siempre guiados por un maestro iniciador o bien protegidos por una entidad femenina. En *Industrias y andanzas de Alfanhuí* encontramos un proceso semejante al de la iniciación a lo largo de toda la primera parte. Por otro lado, la iniciación, en la

⁴ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*. 2ª reimpr. Madrid, Taurus, 1986 (Ensayistas, 134), p. 205.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

mayoría de los casos, lleva consigo un viaje en soledad. Las andanzas de Alfanhuí son dicho viaje. Alfanhuí va en busca del sol que habita dentro de él, el fuego interno que nunca se extingue; Alfanhuí va en busca del *sí-mismo*.

3.1.1. El maestro del sol

En toda iniciación hay un maestro que muestra el camino al neófito. Debemos hacer notar que muchas iniciaciones llevan consigo la revelación de los secretos, el novicio debe pasar por un periodo de pruebas para que el maestro se los revele. Cuando ha terminado el proceso de iniciación, puede ahora él ser el iniciador.

El gallo de la veleta recortado en una chapa de hierro que se cantea al viento sin moverse y que tiene un ojo solo que se ve por las dos partes, pero es un solo ojo, se bajó una noche de la casa y se fue a las piedras a cazar lagartos. Hacia luna, y a picotazos de hierro los mataba. (p. 21).

El gallo de hierro es el primer maestro de Alfanhuí; es el maestro del sol, del fuego que todo lo madura.

La característica principal del maestro es su ojo, un solo ojo que observa desde lo alto, desde el sitio del viento el gallo observa los dos mundos, el terreno y el aéreo. Su perspectiva es circular, los cuatro vientos le hacen ver en todas direcciones, su posición es privilegiada. Necesita un solo ojo y no dos para dominar desde lo alto. Las cosas que ha visto le han dado el conocimiento que transmitirá a Alfanhuí.

Los lagartos como símbolos de las profundidades⁶ sucumben ante los picotazos de hierro de un ser que habita en lo alto, que los ha observado y tiene ventaja sobre ellos. El gallo baja a cazar con la seguridad que le otorga la noche. El gallo de la veleta es un cazador nocturno que vigila a sus presas con un solo ojo.

Las primeras líneas de la novela se refieren al gallo de la veleta y también a la noche y a la Luna. La importancia del gallo la veremos cuando muestre sus conocimientos a Alfanhú, pues el gallo será el guía que marque, como dice Campbell, una nueva etapa en la biografía⁷. La novela, de igual modo, inicia con la noche y con la luna, símbolos del inconsciente y de lo femenino y culmina⁸ con el día y con el sol, símbolos de la conciencia y lo masculino⁹.

“Pero el niño era más hermano de los lagartos que del gallo de veleta, y un día que no hacía viento y el gallo no podía defenderse, subió al tejado y lo arrancó de allí y lo echó a la fragua y empezó a mover el fuelle.” (p. 22). Aquí aparece por primera vez el fuego y en este caso representa el ingenio, es decir, el fuego dominado para fundir los metales y representa al mismo tiempo el corazón airado de Alfanhú. El niño era más hermano de los seres de las profundidades que del gallo, un ser del viento. El fuego airado destruye, el fuego manipulado sólo transforma. Las llamas que se elevan con furia aniquilan todo, el fuego que nace en la fragua del herrero hace “sufrir” a los metales, pero después los transforma.

⁶ Joseph L. Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en: *El hombre y sus símbolos*. 2ª ed. Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 154.

⁷ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*. 8ª reimpr. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.58.

⁸ Vid. infra, 3.2. El camino hacia el *si-mismo*.

⁹ Todos estos símbolos ya han sido comentados con anterioridad, Vid. supra, apartado 2.2., p. 103.

Alfanhuí sabe que la fuerza del hierro acabó con los lagartos, y sabe que esa fuerza se convierte en nada cuando es sometida a la fuerza del fuego. La venganza de Alfanhuí tiene como principales instrumentos a la fragua y al fuelle:

El gallo chirriaba en los tizones como si hiciera viento y se fue poniendo, rojo, amarillo, blanco. Cuando notó que empezaba a reblandecerse, se dobló y se abrazó con las fuerzas que le quedaban a un carbón grande, para no perderse del todo. El niño paró el fuelle y echó un cubo de agua sobre el fuego, que se apagó resoplando como un gato, y el gallo de veleta quedó asido para siempre al trozo del carbón. (p. 22).

La enorme energía psíquica está representada en ese fuego de la fragua, esa energía psíquica es la que impulsa a Alfanhuí a emprender sus industrias, a convertirse en un pequeño Hefesto dueño del fuego. Alfanhuí se convierte en un iniciado en la metalurgia, calienta el hierro hasta casi fundirlo del todo y luego lo temple con el agua.

El encuentro del fuego y el agua, aunque en apariencia terrible, no deja de ejercer una atrayente fascinación para quien ve el acontecimiento. La unión de los contrarios tiene lugar en esa fragua: “... el fuego que brilla en el sol es el mismo que arde en las tormentas fertilizadoras; la energía que está tras la pareja elemental de contrarios, el fuego y el agua, es una y la misma.”¹⁰

El agua se une al fuego y su abrazo aplaca la ira del fuego; todo queda suspendido en el momento de esa unión. El gallo que estaba a punto de perecer y perder completamente su forma se aferra con todas sus fuerzas a un carbón y Alfanhuí, por un extraño motivo, no

¹⁰ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 136.

desea fundirlo completamente, sólo lo transforma. Le hace saber que él es dueño del fuego, de ese fuego que reblandece la dureza del hierro. El gallo es, en cierta medida, torturado, paga por sus acciones. La crueldad de su parte al cazar a los lagartos debe ser castigada.

La noche y la luna sirvieron de marco para sus empresas y son ellas las que permiten la fantasía. En medio del día el gallo de veleta era sólo eso y no un cazador nocturno. El viento que es su aliado no lo defiende ante las manos de Alfanhú que lo arrancan del tejado.

Con la herrumbre de los lagartos, Alfanhú obtuvo cuatro polvillos de colores e hizo las siguientes industrias: un relojito de arena con el azul, con el dorado pintó los picaportes, el verde se lo dio a su madre para los visillos y con el negro hizo tinta para escribir. Como premio a estas industrias, su madre lo mandó a la escuela: “Todos los compañeros le envidiaban allí la tinta por lo brillante y lo bonita que era ... Pero el niño aprendió un alfabeto raro que nadie le entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo.” (p. 23).

La tinta de Alfanhú es envidiada porque ninguno de sus compañeros debe tener una igual y además crea un alfabeto al que nadie tiene acceso, ni siquiera su maestro. Llama Bachelard *complejo de Prometeo* a todas las tendencias que nos empujan a saber tanto como nuestros maestros o más que ellos.¹¹

¹¹ Loc. cit.

Alfanhuí no encaja en ese mundo vivido por sus compañeros; es expulsado de un círculo en el que su actitud no es bien vista. Por su parte, él buscará otras vías de conocimiento, pues la escuela no fue el camino ideal para desarrollar sus industrias y aprender. Buscará fuera de casa el conocimiento y buscará también en otros maestros el aprendizaje que le fue negado.

La madre de Alfanhuí lo castiga y lo encierra en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel y le dice que “no saldrá de allí hasta que no escriba como los demás.” Pero Alfanhuí seguía escribiendo en su alfabeto “en un rasgón de camisa blanca que había encontrado colgando de un árbol”. Alfanhuí no quiere renunciar a la fantasía para adaptarse al mundo que su madre le muestra. Alfanhuí no puede utilizar el papel dado por su madre, entonces en un rasgón de camisa que encuentra en un árbol, plasma su fantasía y expresa la parte de sí mismo que se resiste a morir. El rasgón lo encuentra en un árbol y éste es un símbolo del *sí-mismo*.¹²

Una fuerza extraña empuja a los héroes hacia los lugares indicados, así Alfanhuí es llevado hacia su primer maestro, el gallo de la veleta:

Aquel cuarto era el más feo de la casa y allí había ido a parar también el gallo de la veleta, abrazado a su tizón. 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.” (p. 24).

¹² C. G. Jung, *Psicología y ... Op. cit.*, p. 174.

El gallo, su primer maestro, ofrece enseñarle muchas cosas al pequeño Alfanhuí a cambio de su liberación; es la primera llamada hacia la aventura, hacia el viaje iniciático. Alfanhuí, al igual que el gallo, está recluido; dicho encierro es simbólico, ya que en toda iniciación, el hombre debe liberarse primero de sus ataduras –morales, sociales, etc.- para poder conocerse a sí mismo. El viaje de autoconocimiento comenzará cuando Alfanhuí abandone su encierro en ese cuarto.

La soledad de Alfanhuí la vemos en la descripción del cuarto como “el más feo de la casa”. El niño se encuentra aislado, expulsado de un círculo en el que su actitud no es “normal”; en ese cuarto sólo puede comunicarse con un ser fantástico creado por su propio inconsciente. Ese inconsciente no puede expresarse libremente, quizá por miedo a ser censurado. Lo anterior lo vemos representado en “la boca torcida” del gallo; sin embargo, Alfanhuí encontrará en su aislamiento los medios para ascender a la luz y encontrará los caminos para el conocimiento de sí mismo.

El fuego producido por Alfanhuí para vengar la muerte de los lagartos casi termina con el gallo de la veleta, con su maestro; pero, el aislamiento lo hace descubrir en el gallo a un guía: “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. 24)

“Hacer las paces” significa que Alfanhuí toma en cuenta esa voz interna, representada en el gallo, que a su vez es un guía, que le indicará el camino hacia el viaje, el que le enseñará brevemente la tierra maravillosa. El gallo, como veremos, lo conducirá hacia el

sol, le mostrará el camino del fuego que se derrama como si fuera cobre fundido sobre el cielo de la tarde.

En la palabra de sus maestros está gran parte del tesoro que Alfanhuí busca. En esas palabras están las señas del camino a tomar. Hay tantas cosas por saber que el día y la noche no bastan para aprenderlas. El gallo de la veleta enseña y Alfanhuí escucha y lo escribe todo en el rasgón de la camisa. La tinta negra quedará grabada en la tela blanca. Las palabras escuchadas pueden esfumarse; pero, si el discípulo no sólo las graba en su memoria sino también en el papel, los conocimientos del maestro se hacen visibles.

El maestro instruye al novicio, lo inicia y esta iniciación va acompañada de los secretos del oficio. El iniciado debe prometer no contar esos secretos: “Cuando venía la madre, el gallo se escondía porque no querían que ella supiera que un gallo de veleta hablaba.” (p. 24). La madre de Alfanhuí no debe enterarse de que el gallo habla, ella no toleraría la fantasía desbordada del hijo. Es la madre de Alfanhuí la que lo castiga por no adaptarse a la escuela. Alfanhuí tiene un maestro secreto que no debe ser descubierto, pues los demás se escandalizarían. La fantasía sólo tiene lugar en la oscuridad, debe estar oculta como un tesoro en una cueva y ese tesoro sólo puede ser contemplado por quienes saben descifrar el lenguaje fantástico .

El gallo de la veleta enseña las cosas que él ha aprendido desde el tejado, tan cerca del Sol lo ha mirado detenidamente, ocaso tras ocaso el gallo ha aprendido todo acerca de ese fuego: “Desde lo alto de la casa había aprendido el gallo que lo rojo de los ponientes era una sangre que se derramaba a esa hora por el horizonte, para madurar la fruta, y, en

especial, las manzanas, los melocotones y las almendras.” (p. 24). La posición privilegiada del gallo le permite observar plenamente el horizonte y ver deshacerse al Sol, fundirse entre las nubes. Esa sangre se derrama como un sacrificio ofrecido para que las frutas maduren.

Advertimos en este fragmento el símbolo del sol como padre creador. La luminosa fuerza del Sol es el calor que al igual que el fuego transforma, dice Jung acerca del Sol: “... siempre es el dios-padre que anima todo lo viviente, el fecundador y el creador, la fuente de energía de nuestro mundo.”¹³ El Sol es el padre, dueño de la vida y la naturaleza, las frutas dependen de él.

Estas cosas son los conocimientos que el maestro del sol, el gallo de veleta, le transmite a Alfanhuí y esos conocimientos logran fecundar en Alfanhuí y le producen la inquietud de obtener esa sangre y obtener el poder de crear: “Esto fue lo que al niño más le gustó de cuantas cosas el gallo le enseñaba, y pensó cómo podría tener de aquella sangre y para qué serviría.” (p. 24). La necesidad de conocimiento se instala en Alfanhuí y el deseo de robarle al padre el poder de la creación.

El gallo de la veleta es el maestro que muestra el camino a Alfanhuí, un camino en el que el Sol se halla al final, el fuego permanente es la meta en esa búsqueda. El gallo de la veleta es un iniciado en los secretos del sol y su deber será instruir al novicio en ellos: “Un día, que al gallo le pareció bueno, cogió el niño las sábanas de su cama y tres ollas de cobre y se escapó con el gallo al horizonte de aquella ventana.” (p. 24). Alfanhuí se escapa del cuarto más feo de la casa en el que lo encerró su madre, Alfanhuí escapa de su casa hacia el

¹³ C. G. Jung, *Símbolos...* *Op. cit.*, p. 134.

fragmento de horizonte que le muestra la ventana. Allá encontrará el Sol y el impulso para iniciar el viaje al encuentro del fuego.

El niño escapa con su maestro y desobedece a su madre, pues la promesa que se vislumbra por esa ventana lo empuja a salir. La ventana representa la posibilidad del cambio, de Alfanhuí depende tomar o no el camino que le ofrece. Es también el medio por el que Alfanhuí atraviesa los dos mundos: el interno y el externo, la conciencia y el inconsciente, la realidad y la fantasía.

Por otra parte, el rojo del poniente debe ser recogido en recipientes de cobre, la apariencia externa de ese metal es la ideal para alojar dicho color. El oro serviría para recoger al sol al mediodía y la luna sería recogida en recipientes de plata.

El maestro del sol guía a Alfanhuí, van en busca del fuego madurador: “Llegaron a una meseta rasa, en cuyo borde estaba el horizonte que se veía lejísimos desde la casa y esperaron a que bajara el sol y se derramara la sangre.” (p. 24). El gallo de la veleta, está a punto de mostrar a Alfanhuí el tesoro que guarda el horizonte. Este ascenso a la meseta representa igualmente un ascenso en la conciencia, punto desde el cual las cosas se ven mejor. Ellos esperan al sol del crepúsculo, el maestro del sol le mostrará a Alfanhuí por un breve instante la “tierra maravillosa”.

El horizonte que desde la casa se ve lejos está ahí, junto a ellos, al borde de la meseta. El camino hacia la meseta y la llegada del crepúsculo preludian el viaje que emprenderá Alfanhuí, pues es después de este paseo que iniciará sus andanzas que tienen como fin al

mismo sol¹⁴. El gallo de la veleta sólo le muestra el tesoro que se oculta al final del camino; sin embargo, para poder obtenerlo hay que andar un largo camino de pruebas.

El Sol derrama la sangre frente a Alfanhuí, puede tocar, si quiere, ese fuego rojo. La tierra maravillosa está justo ahí, al borde de la meseta; no obstante, para estar en ella se necesita ser un iniciado y mientras Alfanhuí no lo sea sólo podrá mirar vagos reflejos del gran tesoro; éste es conseguido por quien ha demostrado que le puede ser otorgado el poder de los secretos, sólo quien ha experimentado la iniciación que lleva al dominio de sí mismo:

La iniciación es, esencialmente, un proceso que comienza con un rito de sumisión, continúa con un período de contención y, luego, con otro rito de liberación. De esta forma, el individuo puede reconciliar los elementos en conflicto de su personalidad: puede conseguir un equilibrio que hace de él un ser verdaderamente humano y verdaderamente dueño de sí mismo.¹⁵

Prometeo robó el fuego para los hombres, llegó hasta el Sol y hurtó una parte. Así Alfanhuí se convierte en un pequeño Prometeo: “Entonces la niebla empezó a soltar una humedad y una lluvia finísima, pulverizada y ligera, de sangre que lo empapaba y lo enrojecía todo.” El fuego y el agua se unen, para alcanzar al sol la lluvia¹⁶ debe impregnarse de la sangre del crepúsculo. Esta lluvia que lo empapa todo, seguramente también empapa al propio Alfanhuí. El agua que cae es un muchas ocasiones el símbolo de la purificación.¹⁷

¹⁴ Vid. *infra*, 3.2. El camino hacia el *si-mismo*.

¹⁵ Joseph L. Henderson, *Op. cit.*, p.156.

¹⁶ Esta llovizna la veremos de nuevo al final de la novela y también junto al sol. Vid. *infra*, 3.2. p. 211.

¹⁷ Joseph L. Henderson, *Op. cit.*, p. 145.

Alfanhuí roba el sol en las sábanas:

El niño cogió las sábanas y se puso a sacudirlas en el aire hasta que se volvían del todo rojas. Luego las estrujaba en las ollas de cobre y volvía con ellas al aire para que se embebieran de nuevo. Así se estuvo hasta que las tres ollas fueron llenas. (p.25).

Alfanhuí roba el sol y roba también la vida. Hemos citado ya a Bachelard cuando dice que el *complejo de Prometeo* son todas esas acciones que nos llevan a saber más o tanto como nuestros padres y nuestros maestros.¹⁸ El niño quiere imitar al padre, a ese sol que madura las frutas con tan sólo tocarlas y robará al padre el poder de la creación.

Alfanhuí llena las tres ollas de cobre con esa lluvia saturada de crepúsculo, utiliza el ingenio, como los héroes en tantos relatos mitológicos, para poder engañar al padre y robar el fuego, dice Bachelard al respecto: "... puesto que las inhibiciones se hallan antes que las interdicciones sociales, el problema del conocimiento personal del fuego es el problema de la desobediencia astuta."¹⁹

Después de una lluvia purificadora: "El cielo estaba blanco y limpio ...". El Sol igualmente se va con su séquito de caballos de fuego: "Abajo se veía el sol que se iba con sus nieblas escarlata y carmín. Oscurecía.". Debajo de la meseta, el sol que Alfanhuí ha ido a conocer y a robarle una parte se desvanece, y entonces, sólo queda la oscuridad.

¹⁸ Loc. cit.

¹⁹ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del... Op. cit.*, p. 28.

La luz que contempló al borde de la meseta será el impulso para iniciar un viaje a tierras desconocidas, este tipo de viaje simboliza según Jolande Jacobi²⁰ el inicio del proceso de individuación.²¹ El sol que ha visto Alfanhuí se oculta, viene la oscuridad y el niño debe atravesarla para poder encontrar ese mismo sol al final del camino. Alfanhuí lo encontrará pero sólo después de haber conocido y dominado la noche, para entonces él habrá encontrado el *sí-mismo*²².

El maestro del sol ha conducido a Alfanhuí hacia el horizonte, le ha mostrado el camino hacia el fuego y la luz, y como en los ritos estridentes luego viene la calma y el silencio, el ayuno o el retiro del novicio: “Aquella noche durmieron en un cueva, y a la mañana siguiente lavaron las sábanas en un río.” (p. 26). Encontramos en este fragmento a la cueva, la noche y el río como símbolos de lo femenino²³. Y por otra parte, volvemos a ver al agua como un elemento de purificación.

“El agua de aquel río se manchó y lo iba madurando todo, hasta pudrirlo. Bebió una yegua preñada y se volvió blanca y transparente ... La yegua se tendió sobre el verde y abortó.” (p. 26). Alfanhuí ha robado al padre el poder de la creación. La sangre que se derrama cada tarde hace que todo madure y Alfanhuí también hace que todo lo que toca el agua, donde lavó las sábanas, madure; no obstante, al igual que Faetonte²⁴, hijo de Helio, demuestra su falta de instrucción y hace que se pudra todo. El aborto sobrevive pero su

²⁰ Loc. cit.

²¹ Para ver una explicación de este concepto, Vid. supra, p.40, nota 19.

²² Vid. infra, apartado 3.2. p. 212.

²³ C. G. Jung, *Arquetipos...* Op. cit., p. 75.

²⁴ Faetonte le pidió a su padre que lo dejara conducir el carro solar, su padre le dio instrucciones; pero, Faetonte al conducir se aterrorizó con la velocidad de los caballos y olvidó todo lo que Helio le había aconsejado, se acercó, primero, demasiado al cielo y formó la vía láctea, y después a la Tierra, también en ella provocó algunos daños. Cfr.: Joseph Campbell, *Op. cit.*, pp. 125-126; Ovidio, *Las Metamorfosis*, II.

madre queda transparente. Alfanhuí no es un iniciado y no sabe todavía cómo utilizar el fuego que ha ido a robar.

Por otra parte, observamos al agua como principio de vida femenino y al sol como un principio de vida masculino. El agua y el fuego se unen, la energía que está detrás de esta pareja de contrario es, dice Campbell,²⁵ la misma. El poder del padre se conjuga con el poder de fecundidad de la madre para dar vida.

El niño y el gallo de veleta volvieron hacia su casa. Llevaban las ollas de cobre y entraron por un balcón. Luego echaron la sangre en una tinaja y la lacraron. La madre perdonó a su hijo; pero el niño dijo que quería ser disecador y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista. p. 26.

Hasta aquí el maestro del sol ha cumplido su instrucción, los secretos han sido revelados, la tierra maravillosa ha sido vista un instante, el camino a seguir ha sido presentido y la certeza de encontrar la luz al final del camino es un llamado fascinante a emprender el viaje.

Alfanhuí parte hacia Guadalajara después de haber sido perdonado por su madre. Alfanhuí está en el umbral de la aventura y elige salir y convertirse en disecador. El maestro del sol ha cumplido con su parte, ahora le corresponde a otro maestro iniciar a Alfanhuí en otras artes y revelar otros secretos²⁶. El maestro disecador se convertirá en una especie de sacerdote iniciador que le dejará ver, de nuevo, por breves instantes la

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Vid. infra, 3.1.2. El maestro iniciador.

“tierra maravillosa” y será también él quien lo conducirá, como en toda iniciación, hacia la muerte simbólica.

Alfanhuí abandona la casa materna para ir hacia Guadalajara, para ir al encuentro de ese sol que vio caer en aquella meseta, se va persiguiendo el sol que se fue con sus “nieblas escarlata y carmín” sin importarle que para alcanzarlo deba emprender un viaje nocturno. Las pruebas comenzarán a partir de Guadalajara y su fuerza al enfrentarlas lo harán dueño de ese fuego que incendia el cielo.

3.1.2. El maestro iniciador

Todo aquel individuo que experimenta una iniciación tiene cerca a un iniciador, una especie de sacerdote que instruye al novicio y le da las pautas necesarias en un camino de pruebas que lo conduce al final. La guía del maestro es necesaria para el neófito, este último necesita una preparación antes de obtener el grado anhelado o el objeto mágico.

Las iniciaciones pueden ser de carácter distinto. Algunas de ellas están dedicadas a que el miembro de una tribu o grupo adquiera cierta jerarquía y otras a que el aprendiz de un oficio adquiera el grado de oficial. Comenta Mircea Eliade al respecto que en la Edad Media se aprecia el tema iniciático en el ceremonial de las corporaciones de oficios. Los aprendices debían pasar un tiempo al lado del maestro y entonces entraban en contacto con los “*secretos de oficio*”, las tradiciones de la corporación y los símbolos del oficio. Dicho aprendizaje demandaba una serie de pruebas y, sobre todo, la promoción del novicio como miembro efectivo de la corporación traía consigo el juramento de silencio¹. Sólo los iniciados tenían acceso a los secretos de oficio.

Otras iniciaciones, en cambio, transforman a los individuos desde otra perspectiva, los cambios que sufren son espirituales, dice Eliade: “...iniciaciones especializadas, que algunos individuos emprenden con el fin de trascender la condición humana y llegar a ser los protegidos de los Seres sobrenaturales o incluso sus semejantes.”²

¹ Mircea Eliade, *Iniciaciones...* Op. cit., p. 204.

² *Ibid.*, p. 212.

En todas ellas, como hemos dicho, los iniciados reciben una instrucción especial, un sacerdote iniciador les ha mostrado el camino, ha servido de guía en ese viaje, a veces, incierto, lleno de peligros. Ese mismo sacerdote puede darle al novicio amuletos que lo protegerán cuando no pueda estar a su lado, cuando llegue el momento en el que el neófito deba cruzar solo el umbral, antesala de la muerte simbólica.

Por otra parte, durante el período que el aprendiz pasa junto a su maestro, aquél deberá concentrar su atención en aprender las enseñanzas, su disposición será observada por su maestro y éste lo someterá a diversas pruebas que serán el indicador del avance en la instrucción hasta que una prueba final le hará saber al iniciador que el novicio está preparado para revelarle los secretos.

En este apartado comentaremos la instrucción especial que, a modo de iniciación, le da el maestro disecador a Alfanhuí, así como aquellas acciones que podemos considerar como pruebas y que son presenciadas por el maestro. Será en otro apartado donde comentaremos las pruebas que Alfanhuí debe enfrentar en soledad y la obtención del grado de oficial.³

Alfanhuí quiere ser disecador, entonces debe ser enviado a Guadalajara a buscar al maestro taxidermista. Con su partida de la casa materna hacia dicha ciudad, comienza el viaje iniciático, el camino hacia el *sí-mismo*. Al comienzo de la novela, el niño de las industrias no tiene nombre, será al llegar a Guadalajara cuando la identidad de Alfahuí tenga color y forma:

³ Vid. infra, 3.1.3. El descenso y las pruebas.

El maestro miró al niño de arriba abajo con unos ojos muy serios y dijo:
-¿Tú? Tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré Alfanhuí
porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros.
¿Sabes de colores? (p. 27).

El maestro disecador da su primera instrucción, al nombrar a su aprendiz “Alfanhuí”, porque los ojos de este niño evocan a los alcaravanes y estas aves se llaman unas a otras ¡Alfanhuí!, ¡Alfanhuí! El color de los ojos de Alfanhuí evocan asimismo a la luz y al fuego tranquilo. Recordemos la frase bíblica puesta como epígrafe en la novela: “La lámpara del cuerpo es el ojo.”.

En los ojos y en el nombre del niño se posa su identidad. ¿Alfanhuí es un ave? Las aves silvestres son según Henderson⁴ símbolo de liberación⁵. Alfanhuí no ha comenzado su instrucción y no sabe la importancia de tener un nombre y que sean justo unas aves quienes griten su nombre, un nombre que se queda enredado en el aire para luego disolverse poco a poco en el eco.⁶

Su maestro lo nombra “Alfanhuí” y nadie más lo llamará así; éste es el primer secreto entre el aprendiz y su maestro. El maestro lega al discípulo un símbolo cuya composición sólo conocerán ambos, a modo de aquellas símbolos que debían bordar los albañiles antes de ser aceptados en su corporación y que pasarían a ser su firma⁷. Sólo a su madre le pide el niño que lo llame por ese nombre simbólico.

⁴ Joseph L. Henderson, *Op. cit.*, p. 155.

⁵ Para ver una interpretación de las aves como símbolo de liberación, *Vid. infra*, 3.1.3. El descenso y las pruebas.

⁶ *Vid. infra*, 3.2. El camino hacia el sí-mismo.

⁷ Rudolf Koch, *El libro de los símbolos*, México, Tomo II, 1994, p. 53.

El maestro disecador hace después un rápido examen a Alfanhú acerca de sus conocimientos. “¿Sabes de colores?”, pregunta el maestro al discípulo. Esta pregunta es la puerta de entrada al mundo regido por el maestro disecador, regido por la fantasía. La respuesta que Alfanhú dé le permitirá o no el acceso a la casa de Guadalajara, le permitirá seguir el camino en la iniciación.

La respuesta de Alfanhú es la siguiente:

-Sí.

-¿Qué sabes?

El niño contó lo que había hecho con la herrumbre de los lagartos, pero nada dijo de la sangre, porque el gallo le había aconsejado que lo tuviera secreto, puesto que era él el primero que la había conseguido.(p. 27).

Alfanhú responde afirmativamente a la interrogante; entonces el maestro quiere comprobar la veracidad de esas palabras y pregunta: “¿Qué sabes?” Alfanhú cuenta sus primeras industrias de las que obtuvo cuatro polvillos distintos. Lo demás no podía contarle, aparece aquí el secreto de oficio dado por el gallo de la veleta a Alfanhú. La sangre obtenida por el niño en aquella meseta debía permanecer oculta, así como el modo en que la obtuvo; sin embargo, al final de su instrucción, como veremos, Alfanhú revelará al maestro disecador el gran secreto del crepúsculo.⁸ El maestro también le contará los secretos del oficio después, cuando Alfanhú le haya demostrado, en las pruebas, que ya está listo para recibirlos.

⁸ Vid. infra, 3.1.3. El descenso y las pruebas, p. 178.

Hasta aquí Alfanhúí ha conseguido convencer al guardián que cuida la entrada al laberinto, Alfanhúí ha iniciado ya su viaje. Podemos decir que el niño ha pasado la primera prueba, las preguntas de su maestro han sido respondidas y enseguida el guardián abrirá la puerta que conducirá a Alfanhúí no sólo al conocimiento del oficio sino también a su propio laberinto: “Y así sucede que si alguien, en cualquier sociedad, escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad y desciende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual, pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas...”⁹.

El maestro iniciador conduce al novicio a su nueva morada, a una habitación simbólica para un niño de nombre simbólico, en cuya cama, lugar de sueños nocturnos, anidan las aves liberadoras: “... tenía cuatro bolas doradas en las esquinas. Sobre cada bola, un pájaro ... Todo el cuarto tenía muchos pájaros y sobre todo una garza.” (p. 28). El iniciador lleva a Alfanhúí a esta habitación llena de aves disecadas, estas aves necesitan tan sólo un soplo del viento, un noche de lluvia y la fantasía de Alfanhúí para poder liberarse.¹⁰

No es casual que el nombre de Alfanhúí evoque a los alcaravanes y que el maestro le otorgue a su aprendiz una habitación llena de aves y una cama con un ave en cada extremo. Alfanhúí necesita liberarse él mismo de sus ataduras. Debe Alfanhúí dar vida a esos pájaros disecados para poder avanzar en sus andanzas. La imaginación de Alfanhúí será liberada por esas aves y será llevada a su límite y al exceso, exceso que la llevará casi a su extinción. De fantasía quedará sólo la cantidad necesaria, de la cual será completo dueño el iniciado.

⁹ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 97.

¹⁰ Vid. *supra*, 2.2. El viento y la llama.

Para poder ser revelados los secretos el aprendiz debe demostrar en las pruebas su conocimiento. En este caso, el fuego es una parte esencial de la prueba que Alfanhuí debe enfrentar. La criada del maestro disecador es la encargada de encender el fuego; sin embargo, ella muere; entonces Alfanhuí debe asumir la tarea de darle vida a las historias del maestro a través del fuego. Dichas historias llevan ocultos en su seno los secretos que Alfanhuí ha ido a conocer a Guadalajara, así como una mínima luz que le servirá para iluminar su recorrido en ese oscuro laberinto y encontrar la luz permanente que inunda la salida.

Alfanhuí le pregunta a su maestro si quiere que encienda el fuego, el disecador se sorprende y después de un momento acepta: “Alfanhuí conocía bien la leña ... Así llegó Alfanhuí con una brazada de leña escogida y se puso a encender el fuego.” (p. 31).

El pequeño Prometeo, recordemos, robó una parte de ese fuego que se dispersa todas las tardes. Alfanhuí también es un pequeño Hefesto, amo del fuego que arde en la fragua, en conclusión, él no teme al fuego. Alfanhuí conocía bien la leña y llega con un brazado de ella para encender el fuego que le permitirá escuchar los primeros secretos del maestro.

Alfanhuí enciende el fuego cuyas llamas protegen los secretos de todo aquel que no sea un iniciado: “El maestro lo contemplaba desde su silla. Lo veía agachado junto a la chimenea, atento a su trabajo, miró sus tranquilos ojos de frío alcaraván...” (p. 31). Como todo iniciador, el maestro observa desde cierta distancia el desempeño del novicio. Desde la silla, un sitio dominante, el maestro indica su jerarquía y desde ahí puede ver claramente los avances del aprendiz. El maestro observa desde arriba, al igual que el gallo de la veleta

desde el tejado, los movimientos de Alfanhuí. Por otra parte, la posición de Alfanhuí connota igualmente su jerarquía, está “agachado junto a la chimenea”. Está rendido ante el fuego, que aunque en la chimenea y siendo un fragmento de fuego, no deja de ser como dice Jung, sinónimo del padre.¹¹

El maestro ve al aprendiz atento a su trabajo, atento al fuego y enseguida ve sus ojos de frío alcaraván, sus ojos amarillos que evocan no sólo a las aves sino también a la luz y al fuego. Alfanhuí ha pasado esta prueba. El maestro ha podido darse cuenta de que las manos de Alfanhuí conocen el fuego y sabe que cuando llegue el momento en el que se le revelen los últimos secretos del oficio, Alfanhuí sabrá el valor que se esconde en ellos.

El fuego violento de la fragua que le sirvió a Alfanhuí para vengar a los lagartos ahora parece ser otro, es decir, un fuego apaciguado y místico con el cual se inicia el ritual para contar los secretos. Se trata de un fuego de identidad: el ser que produce fuego deja su nombre en las llamas e incluso cuando el fuego ya cansado de arder, ceda y sólo queden los rescoldos, conservará la identidad del que le dio vida.

El maestro observa los avances del aprendiz:

... vio, por fin, encenderse, viva y alegre, la primera llama de Alfanhuí y se le pusieron brillantes las pupilas y una sonrisa a flor de labios. Luego dijo:

-Nunca pensé, Alfanhuí, que llegarías a hacerme compañía. Para tu primer fuego Alfanhuí, te contaré mi primera historia.(p. 32).

¹¹ Loc. cit.

Ve “por fin” el maestro encenderse la primera llama de Alfanhuí; después de un período de instrucción ve el fuego de Alfanhuí que le hace saber que los secretos pueden ser dichos ya. Alfanhuí es un conocedor del fuego; dicho elemento será una parte importante en su viaje iniciático.

El fuego que ha encendido Alfanhuí es su imagen, esto es, “viva y alegre”, así ve el maestro la primera llama de su discípulo. Ese fuego representa también la instrucción del niño, el fuego que anticipa la revelación de los secretos. Esas llamas encendidas por Alfanhuí iluminan un trecho del camino correcto en el laberinto.

El fuego que prepara el espacio en el que se escuchan los secretos ha sido encendido, por eso, el maestro le dice a Alfanhuí: “Para tu primer fuego, Alfanhuí, te contaré mi primera historia.”¿Qué secretos contendrá esta historia que celebra la primera llama del aprendiz?: “Cuando yo era niño, Alfanhuí, mi padre fabricaba lámparas de aceite. Trabajaba todo el día, y hacía candiles de hierro para las cabañas y lámparas de latón dorado para los palacios. Hacía mil y mil clases de lámparas distintas.”(p. 32). Una historia de luz para una prueba de fuego. La historia es sobre el padre hacedor de lámparas y candiles.

Volvemos a encontrar aquí al fuego como símbolo del padre; recordemos la frase de Jung en la que nos dice: “...de ahí que llama, sol, fuego y padre sean sinónimos mitológicos.”¹² El padre del maestro fabrica lámparas, padre y fuego se vuelven uno. Por otro lado, ya hemos mencionado que el maestro vivía en un pasillo iluminado por lámparas de aceite; la tácita presencia del padre permanece en esa casa de Guadalajara.

¹² Loc. cit.

La historia del maestro continúa, cuenta sobre la “piedra de vetas”, de ella se hablaba en un libro de su padre:

Era esta una piedra que decían durísima, pero porosa como una esponja, y que tenía el tamaño de un huevo y la forma de una almendra. Tenía esta piedra la virtud de beber siete tinajas de aceite ... Cuando se había bebido siete tinajas, ya no quería más. Entonces bastaba ponerle una torcida y encender, para que diese una llama blanca como la leche, que duraba eternamente. (p. 32).

Un fuego que nunca se acaba es la “piedra de vetas” y además la llama es tan blanca como la leche, es en consecuencia un tesoro difícil de alcanzar. Esta piedra es símbolo de perpetuidad, dice al respecto Beigbeder: “Al igual que la montaña la piedra por ser indestructible ... han inspirado la idea de eternidad.”¹³

Y agrega el maestro: “Mi padre hablaba siempre de esta piedra, y nada hubiera deseado en el mundo tanto como tenerla.” (p. 32). El maestro anhela, como si fuera un tesoro, la luz permanente, ese fuego que nunca se acaba. Es a su vez esta llama de la piedra de vetas el fuego interior que nunca se extingue¹⁴, esa luz perseguida a lo largo del laberinto y que se halla al final del viaje. Se trata de una poderosa llama con la que el iniciado se funde, con la que muere y en la que resucita.

El iniciado intuye la presencia de esa gran luz, a pesar de la tremenda oscuridad que otorgan las paredes del laberinto; sin embargo, éstas son un aliciente para perseguir con

¹³ Olivier Beigbeder, *Op. cit.*, p. 43.

¹⁴ La piedra filosofal tan buscada por los alquimistas viene a ser un símbolo de la totalidad, del *si-mismo*. Prólogo de *La psicología de la transferencia*, p. 19.

mayor fuerza la luz que ellas son incapaces de ocultar, porque parte de esa luz el iniciado la lleva dentro de sí: el fuego místico.

Es necesario el viaje iniciático, el recorrido en el laberinto, para hallar la “piedra de vetas”; por esta razón, el padre del maestro lo enviaba por los caminos para que conociera los colores de las cosas. La preparación del maestro disecador se cumple cuando en uno de esos viajes encuentra a un mendigo que lleva consigo la piedra de vetas y se la obsequia:

“...Llegué a mi casa gritando: ‘¡Padre, Padre!’

Pero al entrar en el cuarto de mi padre vi que había muerto. “ (p. 34).

Nada hubiera querido el maestro tanto como la piedra de vetas y cuando la consigue su padre muere; entonces el maestro prepara un candil en el que coloca la piedra y atrapa ahí la luz permanente para su padre:

Mi padre dormía en una cueva, debajo de tierra, metido en una urna de cristal.

Sin que nadie me viera entré allí y colgué la lámpara en la pared, a la cabecera.

Luego la encendí con la que traía y miré el rostro de mi padre a la luz de la llamita blanca. (pp. 34-35)

El maestro enciende con su propia lámpara el fuego que alumbrará a su padre y deja ahí, en la oscuridad, la piedra de vetas. Podemos interpretar este fragmento como el hijo que asesina “simbólicamente” al padre al conseguir una luz más poderosa que la luz de las lámparas que fabricaba. El hijo le roba al padre el poder de crear y luego purga su delito al llevarle la llama perpetua a la tumba.

Se trasluce en esta historia, sobre la piedra de vetas, el anhelo del maestro por obtener un fuego que nunca se apaga, es decir, el poder de la creación; encontramos similitud con la sangre del crepúsculo que Alfanhuí obtiene, ayudado por el gallo de la veleta¹⁵. Hay en estas dos acciones un afán por ser el amo del fuego, el dueño de un fuego poderoso; el del maestro es la llama inmortal y el de Alfanhuí es el sol que madura todo, capaz de dar vida. En los dos casos hallamos el deseo de aniquilar el poder del padre y de dominarlo.

Esta historia de la piedra de vetas, es decir, esta historia sobre el fuego, es el primer secreto del maestro para celebrar la primera llama de Alfanhuí. Para decir un secreto en cuyo hermético abrazo se ocultaba el fuego, el maestro necesitó de un ritual de fuego en el que el iniciado demostrara que las llamas obedecerían a las órdenes tácitas de sus manos.

Más pruebas que vienen acompañadas de más secretos le esperan a Alfanhuí¹⁶ y largas jornadas lo aguardan. El camino hacia el *sí-mismo* incluye descensos a las profundidades para luego ascender hacia la luz del Sol. El laberinto, algunas veces, se llenará de fantasmas y marionetas; sin embargo, la aurora despejará la incertidumbre.

¹⁵ Vid. supra, 3.1.1. El maestro del sol.

¹⁶ Vid. infra, siguiente apartado.

3.1.3. El descenso y las pruebas

El camino de la iniciación lleva consigo pruebas en las que el neófito debe demostrar ciertas cualidades; por ejemplo, en los relatos, los héroes demuestran su astucia, su fortaleza o su valor. Es en este periodo cuando los individuos se enfrentan a sus propios fantasmas y es aquí donde deben librar la batalla y salir victoriosos. Dichas pruebas son una preparación para los siguientes pasos: la muerte y la resurrección.

El esquema de la iniciación lo podemos apreciar tanto en los relatos mitológicos, como en las sociedades modernas. Mircea Eliade considera que el psicoanálisis es una forma “degradada” de iniciación y dice:

Se trasluce todavía el esquema iniciático: el “descenso” a las profundidades de la psique, pobladas de “monstruos”, equivale a un *descensus ad inferos*; el peligro real que tal “descenso” entraña podría equipararse a las pruebas típicas de las sociedades tradicionales ... El resultado de un análisis acertado es la integración de la personalidad, proceso psíquico que no deja de tener semejanza con la transformación espiritual que opera en las iniciaciones auténticas.¹

Antes de llegar a la tierra maravillosa, el héroe debe vencer a los dragones; una vez que los ha vencido, es digno de entrar al lugar de los dioses. Para estar en el campo de batalla el héroe debe ir armado, no puede ir desprotegido; por esta razón, su maestro lo ha provisto de armas mágicas, amuletos y enseñanzas útiles para su misión. Podemos decir que su maestro continúa con él, aunque no lo vea; los amuletos simbolizan la presencia protectora del mistagogo.

¹ Mircea Eliade, *Iniciaciones... Op. cit.*, p. 211.

En este apartado veremos dos de las pruebas que debe enfrentar Alfanhuí en Guadalajara; las dos tienen como marco la oscuridad, lo cual hemos interpretado como un descenso. Ambas pruebas son enfrentadas sin la presencia del maestro, a diferencia de la prueba del fuego, comentada en el apartado anterior, en donde el maestro está a su lado para contarle su primer secreto. En las dos pruebas mencionadas, Alfanhuí se enfrenta a la oscuridad y sus fantasmas; en las dos la luz lo espera al final de la jornada y el fuego, como veremos, cumple también una función importante.

Alfanhuí enfrenta las pruebas en la oscuridad, desciende al fondo de sí mismo y ahí encuentra las sombras que habrá que vencer. La primera prueba deberá enfrentarla en su habitación, llena de aves disecadas. Estas figuras que son tan familiares para él en la noche pueden convertirse también en monstruos. Esas aves atrapadas en esa habitación pueden necesitar únicamente un soplo del viento para moverse y poco a poco comenzar a liberarse.²

Una noche de lluvia desciende por el jardín un “viento remoto” y como Alfanhuí había dejado su ventana abierta, el viento agita la llama de su lámpara. Esto es el inicio de las visiones que esa noche tendrá y de la prueba que deberá enfrentar en soledad. El viento seduce a la llamita de Alfanhuí y los fantasmas comienzan a despertar: “Se estremecieron en las paredes, las sombras de los pájaros. Se movieron primero, indecisa y vagamente, como en un despertar inesperado.” (p.39). Alfanhuí, en esta noche que representa su

² En otro capítulo (1.2. El viento y la llama) hemos tratado esta jornada como una lucha entre la conciencia y el inconsciente de Alfanhuí, nos concentramos en la importancia de la llama como símbolo de la conciencia, en cambio, en este apartado veremos a la oscuridad como una prueba.

inconsciente, ha comenzado a descender; las figuras de las aves comienzan a tener movimiento, atentas a los pasos del ser que cruza el umbral.

El neófito desciende, en un principio, con cierto miedo; teme a la fuerza de su inconsciente y el encuentro con las figuras que habitan en la oscuridad lo atemorizan más. Por otra parte, dichas figuras le deben ser familiares, pues son sus propios fantasmas y, como bien advierte Campbell, cualquiera de esas figuras simbólicas puede devorarlo³. Cuando Alfanhuí elige descender, las sombras, antes estáticas, comienzan a agitarse: “Las sombras de los pájaros se agrandaban también y se multiplicaban al agitarse de la llama pequeña de su lámpara de aceite.”(p. 39).

Alfanhuí, dentro ya de su laberinto, inicia el descenso y las aves comienzan a moverse; el niño parece no tener control sobre ellas, lo único que puede hacer es observar. La prueba ha comenzado, a partir de aquí le parecerá a Alfanhuí que todo gira y da vueltas, un caos parece desprenderse de las paredes y un ruidoso y vertiginoso ritual se da lugar ante él.

El viento entra en la ventana de Alfanhuí con más fuerza; el neófito que ha entrado al laberinto ya no puede regresar porque una fuerza fascinante y desconocida lo atrapa, al mismo tiempo esta fuerza puede devorarlo. Así, el leve soplo que agita la llama de Alfanhuí entra después con mayor fuerza y trae una “música de ríos y de bosques olvidados”. El agua y el bosque representan al inconsciente en este fragmento; Alfanhuí ha sido atrapado por la oscuridad del laberinto y, ahí dentro, su labor será dominar a su propio inconsciente.

³ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p.97.

En la oscuridad las figuras toman otro aspecto y un espectáculo casi aterrador comienza a desconcertar al neófito: “Al compás de la música, la llama hacía danzar las sombras de los pájaros. Como fantasmas o marionetas de pájaros, pusieron a danzar las danzas arcanas ... dibujando sobre el techo del salón una rueda grandiosa de alas y picos.”(p.39). La música que trae el viento seduce a la llama, la cual hace danzar a las sombras y en esa danza ya no parecen aves disecadas sino fantasmas o marionetas. Los monstruos que habitan en el inconsciente salen al encuentro del individuo.

En esa rueda grandiosa vemos la antesala del gran momento, el ritual está a punto de llegar al clímax. Las sombras se mueven por sí mismas, Alfanhuí no puede hacer nada ante ese círculo que gira frenéticamente, el neófito en esta parte del camino casi desfallece ante el estruendo; sin embargo, su templanza lo impulsa a seguir caminando en el laberinto.

La danza circular tiene un propósito en este ritual: preparar el clímax: “Ya los pájaros disecados habían desaparecido de su pedestal, como si la lluvia les hubiera devuelto la vida, y se habían volado a sus sombras, que danzaban en el techo del salón.” (p.40). Alfanhuí ha llegado a la parte más profunda en su descenso y ahora los monstruos y fantasmas cobran vida, las aves vuelan junto a sus sombras. El neófito puede ver de frente a las figuras que lo aterran y entonces puede optar por reconciliarse con esos monstruos o bien acabar con ellos, como lo hacen los héroes que matan al dragón. Este enfrentamiento con las figuras aterradoras de las profundidades es necesaria, sólo así el iniciado puede librarse de los monstruos que vistos en la lejanía lo aterran. Al respecto dice Mírcea Eliade: “...los monstruos del inconsciente son también ellos mitológicos, puesto que siguen realizando los

mismos papeles que tuvieron en todas las mitologías: en último análisis, ayudan al hombre a liberarse, a realizar su iniciación.”⁴

Una vez enfrentados los fantasmas y habiéndolos vencido el estruendo, cede, y poco a poco el orden se reestablece: “La danza y las sombras se hacían pequeñas, pequeñas, en torno de la llama de la lámpara.” (p.41). Las sombras obedecen finalmente a la luz, a la llama. El neófito ha vencido al dragón del laberinto.

“El viento había cesado. Las sombras morían de nuevo, quietas, en las grises paredes; los pájaros morían en el brillo vacío de sus ojos de cristal y el último aceite subía a la llama, extenuado, ahogándose por los hilos de la torcida.” (p. 41). El viento que causó el movimiento de las aves cesa, y los monstruos del inconsciente mueren; el neófito se ha liberado a través de la muerte de aquellos. El novicio ha librado una de las tantas pruebas que le esperan; esta prueba lo conduce hacia el pasadizo correcto en el laberinto.

Entre la oscuridad el neófito, alcanza a ver un reflejo de la gran luz: “Quedó en el aire el olor mortecino y oscuro del aceite quemado y todo se apagó. Había ahora un silencio ligero como para una voz clara y solitaria, una canción de alborada...” (p.41)⁵. El camino que conduce a la salida ha sido elegido correctamente; la prueba ha sido ganada, los monstruos han quedado atrás, entonces, la noche termina y viene a romper la unidad de la oscuridad los primeros indicios de la aurora, “una canción de alborada”.

⁴ Mircea Eliade, *Imágenes...* Op. cit., p. 14.

⁵ Los fragmentos de la obra (pp.39-41) que han sido comentados aquí ya fueron citados en 1.2. “El viento y la llama”.

El novicio ha vencido, ha ganado esta prueba y el ritual ha concluido; él ha terminado exhausto y el reflejo de la luz que ha visto muy a lo lejos le hace pensar cuán grande y poderosa debe ser esa luz que llega hasta el centro del laberinto; entonces sólo le resta sentarse y contemplar su pequeña victoria:

La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación ... Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa.⁶

En tanto no llegue al final del camino, Alfanhuí debe librar otras pruebas. La casa de Guadalajara tenía el jardín del sol y el de la luna; en el primero Alfanhuí descubre la entrada hacia lo desconocido, la invitación al descenso: “Pero lo más importante del jardín del sol era el pozo. Tenía un brocal de piedra verde un arco de hierro forjado ... El pozo era muy hondo y tenía el agua muy clara. A medio nivel se veía un arco oscuro que abría una galería.” (p. 49). Este paso hacia el fondo del pozo es en realidad un paso hacia el inconsciente; por otro lado, también encontramos como símbolos de lo femenino al pozo y al agua.

La atracción por el descenso y lo desconocido invade a Alfanhuí. El arco oscuro a medio nivel, y que abre una galería, invita a Alfanhuí a introducirse en el pozo. Ese arco es la entrada al laberinto, al laberinto de infinitas posibilidades; entre ellas se encuentra la de encontrar el tesoro. A veces, para llegar al tesoro, se debe caminar por la oscuridad y el héroe sabe bien que los peligros lo acecharán a cada paso.

⁶ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 104.

El novicio siente el llamado a descender al fondo del abismo, al fondo de sí mismo y entonces desciende: “Alfanhuí tenía mucha curiosidad por aquello, y un día se descalzó y bajó al pozo. Metió los pies en el cubo y se descolgó, soltando la sog a poco a poco, hasta que llegó a la altura de la galería.” (p. 49). El agua clara del fondo del pozo no es la que llama la atención de Alfanhuí sino la entrada a la galería.

Los héroes de los relatos, cuando deben emprender el viaje hacia lo desconocido, descender a los abismos y librar batallas con monstruos, llevan consigo una serie de amuletos o sustancias mágicas que los ayudan en su tránsito por el inframundo. En el caso de Alfanhuí la sog a cumple tal función y también cumple otra, la de puente entre el mundo consciente y el mundo inconsciente, es el medio que le permitirá salir de nuevo aunque haya descendido al lugar más profundo del pozo. El maestro no está junto al novicio, éste debe valerse de su ingenio para no ser devorado por la oscuridad.

Ya dentro del abismo, el novicio debe avanzar: “Puso un pie en el umbral y vio que el agua le llegaba por media pantorrilla, porque la galería era más somera que el pozo. Luego se soltó de la sog a y encendió una lámpara que traía. Avanzó por la oscuridad.” (p. 49). Alfanhuí tiene miedo de ser devorado por lo desconocido y primero advierte la profundidad de la galería y se percata de que el agua no sobrepasa media pantorrilla; entonces, con mayor seguridad suelta la sog a que lo comunica con la superficie.

Alfanhuí se da cuenta de que no hay razón para temer al agua; no obstante, otro peligro lo acecha: la completa oscuridad. Inmediatamente después de soltar la sog a, Alfanhuí enciende su lámpara que le permite avanzar. El fuego de su lámpara es muy pequeño

comparado con la oscuridad del pozo, la llama será su guía a partir de aquí. El laberinto puede guardar sorpresas y la luz ayuda a distinguirlas.

“Por debajo del agua sentía en sus pies un fondo musgoso y resbaladizo con algunos guijarros. Por las paredes bajaban hilos de agua y estaban llenas de musgo empapado, por el que corrían unos animales como estrellas de mar ... Una gota de agua cayó sobre el candil y Alfanhuí se quedó a oscuras.” (p. 49). La luz de su lámpara hace que Alfanhuí distinga las cosas y los seres que habitan ahí. Si la luz no ayudara a Alfanhuí, dichas figuras tomarían otras formas, cobrarían un aspecto hasta monstruoso.

Alfanhuí no conoce el camino, este tránsito por el laberinto lo desconcierta, el peligro está latente, por eso, bajo sus pies descalzos siente un fondo resbaladizo. El niño no pisa un camino seguro, la incertidumbre podría provocar que Alfanhuí resbalara. El novicio está cruzando la parte más tormentosa del viaje de las pruebas. Deberá vencer el miedo al abismo, el miedo a las figuras que habitan en su inconsciente.

Observamos en este fragmento una completa alusión a lo femenino y al inconsciente, representados por la oscuridad, el agua y la gruta. El descenso hacia el inconsciente es inevitable, el llamado hacia el fondo del pozo es a la vez fascinante y temido. El novicio debe continuar y admirar de cerca a quienes habitan en su inconsciente, quizá después de todo una figura maravillosa se encuentre ahí.

El clímax de esta prueba lo advertimos en la frase: “Una gota de agua cayó sobre el candil y Alfanhuí se quedó a oscuras.”. La verdadera prueba se encuentra ante el niño;

enfrentar a la completa oscuridad. La fuerza del inconsciente pone a prueba a Alfanhuí; él deberá vencerla o hacerla su aliada. El agua que representa al inconsciente apaga repentinamente a la guía de Alfanhuí, vence por un momento a la conciencia. El héroe está a oscuras y sin amuletos, sólo en él mismo encontrará la fuerza y la luz que lo conducirán a la salida. Cuando halle esa luz interna ya no temerá más, pues esa luz no la apaga el agua.

“Al fondo de la galería pudo ver una brecha angosta con una vaga luz verdosa. Siguió avanzando y el agua se hacía más somera cada vez, hasta que pisó en seco.” (p. 49). La parte más difícil de la prueba ha sido caminada, el valor del novicio lo lleva a tierra firme, el agua que tanto lo atemorizaba cede ante la firmeza de la tierra. El novicio demuestra que ya no teme a la oscuridad, sigue avanzando y la luz vaga que se ve es una promesa de la aurora.

Ahora esa luz verdosa se convierte en la guía de Alfanhuí quien se dirige hacia la brecha que ve al fondo. Ya no teme a lo desconocido, el agua ha quedado atrás y la posibilidad de descubrir algo fascinante lo incita a continuar. Tal vez el camino que conduce a la fuente de esa luz es sinuoso, tal vez no sea tan fácil llegar; sin embargo, después de haber vencido a la oscuridad, ¿a qué más puede temerle el iniciado?

“Llegó por fin a la brecha. Apenas cabía por allí. Entró a una especie de cueva en forma de campana, cuyas paredes estaban forradas de gruesas raíces. Entendió que aquello era la base del castaño.” (p. 49). El jardín de la luna tenía un castaño, Alfanhuí ha encontrado el secreto del árbol; la recompensa de esta prueba está a punto de ser descubierta en su totalidad.

En el fragmento anterior, advertimos algunos símbolos femenino-maternos en diversos elementos, por ejemplo, en la cueva en forma de campana. Para Jung la cueva como sitio de nacimiento es una forma típica de la madre.⁷ Asimismo, la campana y la cueva con sus formas triangulares son símbolos, para muchas culturas, de la matriz. De esa cueva descubierta por Alfanhuí surge la vida, es decir, el árbol, que a su vez tiene diversas significaciones; entre ellas, afirma Jung, el *sí-mismo*⁸ y la madre: “Como sede de la transformación y la renovación, le corresponde al árbol un significado femenino-materno.”⁹

El descenso conduce a Alfanhuí por el camino correcto, lo lleva al fondo de su inconsciente, el descubrimiento que hace es comparable al encuentro de un tesoro después de difíciles jornadas. Alfanhuí puede palpar todo aquello que habita en las profundidades. La oscuridad ya no lo aterra y las figuras que se pensaban monstruosas cuando son enfrentadas resultan ser un descubrimiento extraordinario.

“La cueva no era muy grande y tenía en el medio como un laguito de agua verdosa en el que pescaba una columna de raicillas largas y finísimas que colgaban del techo, como una cabellera. Alrededor del charquito había una playa de arena ...” (pp. 49-50). La cueva en forma de campana guarda dentro un laguito en el cual se alimentan las raicillas del castaño. Alrededor del agua, la arena simula una playa, la vida se desprende de este mínimo espacio y los símbolos de lo femenino se reúnen: la cueva, el agua y la tierra. La recompensa encontrada al final de las pruebas incitan al novicio a continuar el camino.

⁷ Carl G. Jung, *Arquetipos... Op. cit.*, p. 75.

⁸ Vid. supra, p.146, nota, 12.

⁹ Carl, G. Jung, *Psicología y... Op. cit.*, p. 182.

El descenso deja de atemorizar al neófito, seguro de sí mismo, avanza, pues el tesoro está muy cerca, lo presiente. En el universo de las estructuras místicas, dice Garagalza, el “tesoro simbólico” no se encuentra en lo alto de la montaña donde es necesario ascender para obtenerlo, por el contrario, se halla en las profundidades a las que hay que “penetrar” y advierte: “El abismo transformado en ‘cavidad’ (hueco) es ahora un objetivo, una finalidad, con lo que el ‘descenso’... se presenta como un placer.”¹⁰

Alfanhuí quiere saber de dónde viene esa luz; esa luz que es apenas el reflejo del gran tesoro oculto en la cueva: “Alfanhuí no entendía de dónde venía aquella luz verdosa que alumbraba la cueva. Vio por fin una gran araña del tamaño de un plato, con las patas fuertes y el cuerpo luminoso como un fanal, que dormitaba sobre la arena.” (p. 50). Éste es el gran descubrimiento de Alfanhuí, encontrar la fuente de la luz.

La luz al final del camino aguarda al iniciado, el descenso a las profundidades lleva consigo una búsqueda, el iniciado no sabe a ciencia cierta la naturaleza de lo que busca; pero, al encontrarlo se da cuenta que debió descender en la oscuridad para encontrar la luz, la luz que representa al *sí-mismo*. El término del viaje no ha llegado, pues han sido apenas débiles reflejos de la tierra maravillosa.

Por otra parte, el descubrimiento de Alfanhuí lo conducirá a desarrollar algunas industrias extraordinarias. Llevará a su maestro la noticia del tesoro recién encontrado. La luz y el agua serán los dos elementos que le permitirán a Alfanhuí transformar el castaño: “Alfanhuí vio que los hilos que bajaban del techo eran de dos maneras. Por unos subía el

¹⁰ Luis Garagalza, *Op. cit.*, p.80.

agua verde del charquito por otros bajaba la luz ... Alfanhú comprendió que la araña chupaba la luz de los hilillos que bajaban.” (p. 50).

La totalidad está representada en este castaño, la gran obra de los alquimistas. El árbol es un vínculo entre los dos mundos porque sus raíces están en contacto con lo subterráneo, la tierra y el agua profunda y las hojas, en tanto, reciben el alimento del Sol, del fuego aéreo. El agua subterránea llega hasta las hojas y lleva una parte del interior hacia el exterior, las hojas se bañan del fuego del Sol y mandan al interior la luz a través de los hilillos que llegan hasta el charquito de la cueva.

El árbol, dice Jung, es de naturaleza tanto acuosa como ígnea¹¹ y queda demostrado en el castaño, el fuego y el agua se unen, el sol y el agua quedan firmemente unidos por medio de este árbol, forman una unidad, las hojas necesitan la respiración del mundo subterráneo, así como las raíces necesitan la del mundo aéreo.

Alfanhú ha encontrado realmente el tesoro, el descenso ha sido angustioso, la completa oscuridad casi vence a Alfanhú al apagarse la llamita de su lámpara; sin embargo, la certeza de encontrar una luz mayor al seguir el rastro de un reflejo hace que la oscuridad deje de ser un enemigo y se convierta en aliado.

Toda instrucción llega a su fin cuando el aprendiz ha logrado dominar las pruebas que su maestro ha dispuesto, entonces viene la revelación de los símbolos de la corporación, el

¹¹ Carl G. Jung, *Psicología y... Op. cit.*, p. 175.

aprendiz se convierte en oficial y su maestro le confiere un símbolo¹². Alfanhuí también recibe el grado de oficial luego de haber enfrentado una serie de pruebas¹³ y después de realizar algunas industrias con el castaño:

El maestro llamó un día a Alfanhuí para darle el título de oficial. Aquel día le contó sus últimos secretos. Alfanhuí contó, a su vez, cómo había conseguido la sangre del ocaso cuando vivía con su madre. El maestro le dio la mano y le regaló un lagarto de bronce verde. P. 58.

Después de un período de pruebas, Alfanhuí está preparado para ser oficial disecador; su maestro le da ese título y, a modo de las corporaciones de oficio en la Edad Media, le otorga un símbolo al recién nombrado oficial; ese símbolo es el lagarto. Ya hemos dicho que los lagartos representan a las profundidades. Alfanhuí ha conocido las profundidades de sí mismo en este viaje a Guadalajara, la obtención del lagarto representa el conocimiento de su inconsciente, aquí han terminado las pruebas; sin embargo, restan una muerte simbólica y la resurrección¹⁴, ambas, partes esenciales de toda iniciación.

El maestro cuenta a Alfanhuí sus últimos secretos porque aquél ha recibido la instrucción necesaria para escucharlos y comprenderlos. A su vez, el niño cuenta también su único secreto: haber robado un pedazo de crepúsculo al Sol. Dicha revelación de secretos pareciera ser parte de un ritual en el que el último paso es que el maestro dé la mano al oficial como muestra de fraternidad. Alfanhuí escuchó el llamado de la voz interna

¹² Rudolf Koch, *Op. cit.*, p.53.

¹³ Para ver las pruebas que debe enfrentar al lado de su maestro, Vid. supra, 3.1.2. El maestro iniciador.

¹⁴ Vid infra, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

que representaba a su inconsciente y viajó a Guadalajara; ha conocido a su inconsciente y no le temerá más, lo ha convertido en su aliado. Al darle la mano el maestro se convertirá en una figura protectora; que desaparecerá y será reencontrada al final del camino¹⁵.

El novicio ha caminado por el sitio de las pruebas y ha salido victorioso de allí; ahora ese sendero lo conduce hacia la muerte iniciática de la que saldrá un individuo nuevo:

...el hombre únicamente llega a ser él mismo tras resolver una serie de situaciones desesperadamente difíciles, y hasta peligrosas...tras haber sufrido las “torturas” y la “muerte”, a las que sigue el despertar a otra vida, cualitativamente distinta al estar “regenerada”...¹⁶

El fuego ha sido parte fundamental en las pruebas y lo seguirá siendo tanto en la muerte como en el renacimiento. El fuego que todo lo consume, todo lo purifica y de las cenizas puede surgir un fuego nuevo; con el rescoldo se enciende la leña nueva que forma un nido de luminosas llamas del que surge el ave del fuego. Alfanhuí está a punto de fundirse con la inmensa luz que custodia la salida del laberinto; cuando haya cruzado ese paso habrá experimentado el fin de la iniciación: el renacimiento.

¹⁵ Vid. infra, 3.2. El camino hacia el *si-mismo*, pp. 211.

¹⁶ Mircea Eliade, *Iniciaciones...Op. cit.*, p. 212.

3.1.4. La muerte y el renacimiento.

La muerte y el renacimiento son los dos últimos pasos en los esquemas iniciáticos. Para que el novicio llegue a este punto debe haber superado el camino de las pruebas y haber recibido una instrucción especial de su maestro; además, debe estar dispuesto a morir porque sólo así puede alcanzar el fin último, es decir, el renacimiento: "... sólo la iniciación confiere a la muerte una función positiva: preparar el 'nuevo nacimiento', puramente espiritual, el acceso a un modo de ser sustraído a la acción devastadora del Tiempo."¹

El neófito quiere purificarse, liberarse y renacer; qué mejor agente de la purificación que el fuego y también de él se renace, con las cenizas se enciende un fuego nuevo. El Ave Fénix tiene en el fuego la muerte y la vida. Así hay iniciados para quienes el fuego les ha sido designado como medio para acceder a otra vida: "El ser fascinado, escucha el llamado de la hoguera. Para él, la destrucción es algo más que una permutación, es una renovación."²

El laberinto al que descendió el novicio llega a su fin, se han elegido todos los caminos correctos, las figuras antes aterradoras han sido vencidas, ya no son enemigas y el neófito ha descubierto el gran tesoro oculto en ellas. El reflejo, a veces vago y otras nítido, que lo ha guiado durante todo el trayecto deja de ser eso y se convierte en la luz que lo abarca todo, que invade la salida del laberinto. Para salir de ahí, sólo resta un paso, cruzar ese umbral; el novicio sabe que esa luz, como un enorme fuego, lo calcinará; sin embargo,

¹ Mircea Eliade, *Iniciaciones...* Op. cit., p. 221.

² Gaston Bachelard, *Psicoanálisis...* Op. cit., p. 37.

también sabe que aquello tan buscado se encuentra allá afuera y que esa gran luz es la promesa del oro que está detrás.

El camino de Alfanhuí, desde que partió de la casa materna, ha estado casi en la completa oscuridad; pero, la llama de su lamparita ha alumbrado el trayecto. Ese pequeño fuego de la lámpara ahora se convertirá en una enorme hoguera que dará luz y su función principal será destruir y purificar, y así conducir a Alfanhuí hacia una nueva vida, hacia el fuego permanente, al sacarlo de la oscuridad y llevarlo hacia el Sol.

La oscuridad cederá ante la luz luego de que el fuego destruya los excesos de la fantasía; sólo así Alfanhuí podrá ir en busca del Sol, de la parte iluminada y cuando la encuentre podrá conciliar las dos partes, la de la luna y la del sol y luego alcanzar la unidad³.

Con el descubrimiento dentro del pozo, último descenso de Alfanhuí, aflorarán las industrias. El pequeño Hefesto llevará la noticia del hallazgo a su maestro. La imaginación se desbordará y los colores inundarán las profundidades, a tal grado que el color buscará una salida y no quedará otra vía más que hacia el exterior. Los colores alcanzarán la superficie, las formas del mundo subterráneo se harán visibles y sin ninguna posibilidad de sobrevivir en un mundo que no es el suyo. El fuego las aniquilará.

He aquí el gran descubrimiento de Alfanhuí:

Descubrieron que las raicillas que colgaban del techo eran venas que venían de las hojas y cada una de ellas iba a una hoja y subía el agua verde, para darle color. Las que bajaban eran venas de regreso, que sorbían la luz del sol a través

³ Vid. infra, 3.2. “El camino hacia el *sí-mismo*”.

de las láminas verdes y la bajaban al laguito. Así cada hoja tenía dos de estos hilos. (p. 53).

El castaño es todo un sistema, la mitad de sus raíces transportan luz del exterior al interior y la otra mitad transporta agua del interior hacia las hojas, en el exterior.

Alfanhuí y su maestro hicieron un experimento, construyeron un andamio en la cueva y en él colocaron seis tinas, cada una contenía un color distinto; hicieron seis montones con las venas ascendentes y colocaron cada montón en cada tina; a las dos horas, el árbol se había teñido de colores, entonces, se les ocurrió injertar plumas en el castaño. Alfanhuí creó un pájaro imaginario de plumas de colores sobre un armazón de tela y alambre: “Alfanhuí y su maestro compusieron varios pájaros de adorno, con colores inusitados; pero los clientes se escandalizaban y no los querían comprar.” (p.57). La fantasía desbordada escandaliza a los otros; el escándalo y el exceso de fantasía llevarán a la destrucción.

Alfanhuí y su maestro no se conforman con su invención, pues quieren dar vida a esos pájaros estáticos; la imaginación de Alfanhuí será liberada. Así, los dos alquimistas extrajeron principios de vida de los ovarios de pájaros de distinta especie y los injertaron en el castaño. Esperaron el tiempo de las castañas y luego de ponerlas al sol las abrieron:

... y pronto tuvieron ante los ojos un extraño pájaro. Todas las formas de su cuerpo eran planas como papel y tenía las plumas de hojas. En lugar de tener dos alas tenía cinco, desigualmente dispuestas. Tenía tres patas y dos cabezas ... El maestro lo cogió y lo lanzó al aire. Desplegó el pájaro sus cinco alas y se puso a volar ... yendo y viniendo por el aire como una mariposa. (p.59).

Alfanhuí y su maestro han creado la obra perfecta y han robado de nuevo al padre el poder de crear. Para los alquimistas el árbol con el pájaro representa la obra y su perfección.⁴ Las aves representan la imaginación de Alfanhuí. Simbólicamente las aves disecadas de la habitación de Alfanhuí son liberadas al darle vida a esos pájaros vegetales.

Con la iniciación, el individuo se libera de sus ataduras, de sus miedos; Alfanhuí debe dejar libres a las aves que en la oscuridad parecen estar disecadas, aunque para liberarse esas aves tengan que morir. El pequeño Alfanhuí ha logrado ver ante el sol lo que tanto revoloteaba en la oscuridad de su inconsciente. Las vagas sombras de la oscuridad ya tienen color y forma. El inconsciente va hacia la conciencia, surge al exterior lo que estaba dormido. Las figuras del inconsciente para dejar de vivir aprisionadas deben salir a la luz; sin embargo, ante el poder de ella se desvanecen.

Alfanhuí y su maestro logran dar vida a una bandada extraordinaria de pájaros, los colores diversos y su rareza se mueve en el cielo: "Ninguna bandada se había visto nunca tan desordenada y alegre, tan viva y disparatada."(p.59). Hacia el viento va el producto de la imaginación de Alfanhuí. Ve por fin junto al sol y en el día aquello que sólo podía ver en la noche y contar ante el fuego. Contrario a lo que pudiera pensarse, el desorden de esta bandada anuncia el restablecimiento del orden mismo.

Los "pájaros vegetales" aprendieron a volar por el campo y volvían todas las noches hacia el árbol del que habían nacido; pero, un día echaron de menos a uno de ellos: "... el pájaro había sido matado por un cazador, y por toda Guadalajara corría ya una voz de

⁴ Carl, G. Jung, *Psicología y... Op. cit.*, p. 180

escándalo y espanto.” (p. 60). Los productos de esa fantasía desbordada son vistos como monstruos por los demás habitantes de Guadalajara.

La luz no tolera ser invadida por las criaturas de las oscuras profundidades; entonces, el exceso de la imaginación debe terminar, las fantásticas figuras creadas por el inconsciente pierden su fuerza ante la claridad del sol: “El sol, su reaparición diaria inspira la idea de regularidad, rigidez e impone a los adeptos costumbres austeras, incluso ascéticas, el conjunto luna-agua, es anarquía...”⁵

Una parte de Alfanhuí debe morir para poder renacer, debe ser extraída de tajo y desde sus raíces. Debe ser visto de cerca lo que ha de desaparecer; por esta razón, el mundo subterráneo sale a la superficie representado en esas aves multicolores para luego desaparecer entre la acción purificadora del fuego.

El fuego que ha visto Alfanhuí desde la casa materna ha sido un fuego dócil, que él ha manejado a su voluntad, un fuego íntimo, el del hogar que le ha dejado saber las historias del maestro, ha alumbrado las habitaciones oscuras y le ha servido para caminar en la oscuridad del pozo; sin embargo, Alfanhuí no ha podido ver ese otro fuego, violento y devastador que calcina todo a su paso, que devora con sus lenguas de fuego tanto las creaciones como las pasiones humanas.

El fuego, lo hemos dicho ya, es ambivalente; crea y destruye, dice Bachelard: “Si lo que cambia con lentitud se explica por la vida, lo que cambia rápidamente se explica por el

⁵ Olivier Beigbeder, *Op. cit.*, p. 35.

fuego ... Es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo ... Torna a descender en la materia y se oculta, latente, contenido como el odio y la venganza.”⁶ Éste es el poder del fuego; transformar rápidamente la materia, volver cenizas las grandes obras y de ahí se deriva también su acción purificadora, una vez que el fuego ha consumido las impurezas no quedarán restos de ellas.

Alfanhuí está a punto de ser despertado por un ritual violento que anticipa la muerte iniciática:

A las doce de la noche, Alfanhuí y su maestro fueron despertados por un murmullo de hombres airados que venían en tropel la calle arriba. El jaleo se acercaba creciendo como una tormenta. Alfanhuí se asomó a la mirilla de la puerta y vio en la noche un grupo de hombres con garrotes, escopetas y antorchas, que gritaban:

-¡Al brujo, al brujo...! (p.61).

El silencio de Alfanhuí y su maestro es interrumpido por el estruendo de la gente, las voces y el jaleo conforme se acercan se parecen más a una tormenta; en realidad, esta tormenta representa la angustia de Alfanhuí pues, dice Campbell, que todos los momentos de separación y renacimiento producen angustia.⁷ El griterío es tan sólo la nube que anuncia la tormenta mayor: la destrucción total.

Alfanhuí se asoma a la mirilla y ve en la noche antorchas amenazantes. Por otra parte, estos hombres parecen simular aquellos que en las tribus y ciertas sociedades tienen la misión de presenciar y ayudar al sacerdote iniciador en la ceremonia final, esos hombres

⁶ Gaston Bachelard, *Psicoanálisis ... Op. cit.*, p. 21.

⁷ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 55.

que a la vez también son iniciados. Alfanhú ve las antorchas que portan el fuego necesario para su purificación y muerte simbólica.

El tumulto llega a la puerta y comienza a golpearla y aumentan sus insultos:

El maestro se fue hacia la entrada ... y con la lámpara de aceite en la mano; abrió la puerta, se paró en el dintel y dijo serenamente:

-¿Qué queréis?

Los hombres no contestaron y, acrecentando sus voces y sus insultos, lo derribaron al suelo y pasaron por encima de él pisoteándolo violentamente.(p.61).

Lo anterior es el despertar violento de un rito. Escribe Henderson que algunos hombres necesitan ser despertados y experimentar la iniciación en la “violencia de un dionisiaco rito tonante”. En cambio, otros necesitan ser sometidos y son llevados al templo o la “cueva sagrada”.⁸ Alfanhú es despertado por el estruendo de un rito tonante.

La serenidad del maestro se contraponen a la exaltación del tumulto. Los hombres no contestan a la pregunta del maestro, sólo actúan, lo derriban y pasan por encima de él. Este hecho es simbólico, pues estos hombres pisotean violentamente al maestro de Alfanhú; hemos dicho ya que el disecador representa una parte de la psicología del niño, al derribar al maestro, comienza la muerte iniciática, pues una parte del propio Alfanhú morirá simbólicamente, no obstante será reencontrada al final⁹ después de haber sido purificada por el fuego.

⁸ Joseph L. Henderson, *Op. cit.*, p.148.

⁹ Vid. *infra*, 3.2. El camino hacia el *si-mismo*.

“Luego invadieron toda la casa y lo iban rompiendo todo con los garrotes o con las culatas de las escopetas. Alfanhuí se quedó mirando todo aquello con tristeza, quieto junto a la pared, y los hombres pasaban a su lado sin hacerle caso.”(p.61) Estos hombres destruyen la fantasía; esta destrucción tan violenta era inevitable en el camino de la iniciación. Los invasores representan también a la conciencia que destruye el exceso de fantasía. Alfanhuí está purificándose, dicha labor comenzó desde que echó a volar los pájaros multicolores, pues sacó a la superficie los pensamientos que habitaban en la oscuridad y ahora corresponde terminar con la fuente de esas figuras.

La pasividad de Alfanhuí lo hace ver como un novicio que no puede hacer nada ante la violencia del ritual, pues es el designio. Sabe que el sufrimiento es inevitable y también sabe que tras esa “pesadilla” se esconde una nueva vida. Alfanhuí mira con tristeza la destrucción de su mundo de fantasía y los hombres pasan junto a él, sin hacerle ningún daño, como si no existiera.

Después de que han destrozado todo, los hombres se retiran. Alfanhuí se dirige hacia su maestro que estaba herido en el suelo. El laboratorio de los sueños ha sido destrozado, una parte de Alfanhuí ha sido derribada y el fuego comenzará su acción purificadora y liberadora:

...unos momentos después se dieron cuenta de que la casa estaba ardiendo por los cuatro costados. Habían echado antorchas adentro de la casa, y por las puertas de las habitaciones entraba humo y resplandor de llamas, que crecían e iban prendiendo en los muebles y en el piso de madera. (p.62).

Los invasores han dejado el fuego que destruye pero que también purifica. El Fénix comienza a incendiarse para luego renacer de las cenizas. El fuego invade la casa de Guadalajara, el inconsciente de Alfanhuí se purificará. Los cuatro costados están incendiados, nada quedará de la fantasía desarrollada en la oscuridad del sótano ni del pozo en donde Alfanhuí encontró el secreto del castaño. Las llamas tan familiares del hogar ya no son las mismas; el fuego ahora es amenazante, las llamas crecen cada vez más, el fuego ha empezado a construir su cerco.

Alfanhuí y su maestro se dispusieron a la fuga. Se vistieron deprisa; pero se dieron cuenta de que ya no podían salir por la puerta. Alfanhuí cogió la moneda de oro ... que tenía escondida junto a la culebra de plata y el lagarto que le regaló el maestro. Luego rompió la caja de cristal y le soltó a la culebra los tres anillos, y le dijo:

-¡Sálvate! (p.62).

Alfanhuí, antes de irse, no olvida sus tres tesoros de oro, plata y bronce. Los dos objetos y la culebra son simbólicos. La moneda es de oro¹⁰, el metal considerado con el más alto grado de perfección y, para los alquimistas, es el único que a nivel de vida mineral le corresponde a la “perfección divina”.¹¹ Por su parte, el lagarto de bronce es un símbolo que el maestro le otorga cuando le da el grado de oficial disecador¹², es decir, cuando ha pasado todas las pruebas y le han sido revelados los últimos secretos. La serpiente es de plata y

¹⁰ La moneda se la observaron los ladrones que vivían ocultos en el pajar, vid. supra, 1.1., p.41.

¹¹ Mircea Eliade, *Iniciaciones...* Op. cit., p. 206.

¹² Vid. supra, 3.1.3. El descenso y las pruebas, p. 179.

puede simbolizar la mediación entre la tierra y el cielo¹³. En el antiguo Egipto la muerte se identificaba con la serpiente, símbolo de resurrección.¹⁴

La purificación lleva consigo la liberación. Alfanhúí prefiere liberar a la serpiente¹⁵ y no llevársela como a los otros dos objetos. La suelta tanto de su prisión de cristal como de los tres anillos de oro a los que ella estaba unida. Alfanhúí le da la libertad, desea que se salve, pero la culebra no conoce otro destino: “La culebra despertó de su letargo y saltó sobre las llamas. Luego fue a enredarse en la muñeca de Alfanhúí, como una pulsera.” (p. 62).

Con sus tres tesoros huye Alfanhúí del fuego, se va junto a su maestro que lo toma de la mano y lo lleva hacia la ventana trasera de la casa que da a campo abierto. Será la última vez que el maestro iniciador guíe al discípulo entre la oscuridad; el maestro no irá más allá del campo, dejará a Alfanhúí en el umbral del renacimiento, porque el último paso lo deberá dar Alfanhúí en soledad. El laberinto ha terminado, las llamas consumirán simbólicamente al neófito, el campo abierto será el nuevo lugar para el iniciado.

El descenso terminará y ahora el camino del iniciado se mostrará en ascenso: “Salieron por aquella ventana y se pusieron a correr por el campo; pasado un arroyo subieron por una loma, en medio de la noche. El resplandor del incendio les iluminaba por detrás y brillaba muy rojo en sus espaldas.” (p. 62). Del mismo modo que antes se escapó con el gallo de la veleta por una ventana, ahora, Alfanhúí junto con su maestro se escapa por un ventana y

¹³ Joseph L. Henderson, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁴ Olivier Beigbeder, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁵ Esta culebra la atrapó una noche en el jardín de la luna y puso como trampa los tres anillos de oro porque según Alfanhúí el oro y la plata son como dos cosas casadas.

sube una loma; sólo que esta vez no contemplará la sangre del crepúsculo sino el incendio del laberinto, de su propio laberinto. Alfanhuí da la espalda a su mundo de fantasía inundado de oscuridad. La luz que se desprende de esa destrucción ilumina su espalda y también ilumina el camino que lleva hacia el renacimiento.

Antes de perder de vista completamente el incendio que dejaban atrás, Alfanhuí y su maestro volvieron la cara para ver la enorme llama:

Subían llamaradas altísimas de todos los colores, que resplandecían muy lejos. Las llamas habían cogido también la copa del castaño y se oía el achicharrarse de los pájaros vegetales ... Dentro de la casa se oían estallidos y un resquebrarse de pucheros y de cosas de cristal.(p. 62).

La gran obra del maestro y Alfanhuí, la industria del castaño, es alcanzada por las llamas y los pájaros vegetales también son consumidos, ellos que fueron el motivo del escándalo y en consecuencia de la destrucción. El fuego termina con la fantasía desbordada. Las llamas enormes y de todos los colores simbolizan la muerte de la fantasía.

El fuego alcanza al pajar en el cual se ocultaban los dos ladrones de trigo; Alfanhuí ve subir una inmensa llamarada roja y amarilla y también ve las sombras de los dos ladrones “que huían de espaldas al fuego”. La luz de la conciencia es ahora una inmensa llama que acaba con los últimos habitantes del inconsciente. Los fantasmas que se ocultan en las grietas de las profundidades son descubiertos por el fuego que llega a todos los lugares. Los ladrones huyen de espaldas al fuego; ellos que son producto del inconsciente no pueden hacer frente a la luz, al fuego, a la conciencia en su cenit.

Alfanhuí se está consumiendo simbólicamente, las llamas lo invaden todo, un alto y grandioso fuego rodea a Alfanhuí; está experimentando la muerte iniciática, está justo en el umbral, para el novicio ya no hay regreso, el laberinto está atrás, ante él, un mundo nuevo: “Un ser consigue su libertad consumiéndose para su renovación, adoptando el destino de una llama, acogiendo, sobre todo, el destino de una superllama que quiere brillar por encima de su extremo.”¹⁶

Después del ritual violento llega la calma y el silencio:

“Alfanhuí y su maestro contemplaron el fuego un largo rato, sin decir palabra. De repente, la casa se derrumbó ... Las llamas se hicieron más bajas y los ruidos se amortiguaron y quedó como un campo de hogueras esparcidas por el suelo, por el campo de escombros, donde antes se levantaba la casa.” (p. 63).

Alfanhuí y su maestro contemplan en silencio el fuego y ante ellos se derrumba la casa de las industrias. Se termina para Alfanhuí la fantasía. El laberinto oscuro del inconsciente fue recorrido¹⁷; las pruebas han sido enfrentadas y los fantasmas huyeron. La luz al final del laberinto ha sido encontrada y ha envuelto al novicio¹⁸.

El fuego todo lo purifica y el lugar donde antes estaba la casa, laboratorio del color y nido de las historias, ahora lo ocupan los escombros y un campo de hogueras -que calcina los últimos átomos de la imaginación desbordada- con los escombros, el viento y el olvido

¹⁶ Gaston Bachelard, *La llama...* *Op. cit.*, p. 67.

¹⁷ Recordemos la frase de Joseph Campbell (Vid. supra, p. 160) en la que apunta que en toda iniciación se desciende al propio laberinto espiritual.

¹⁸ El proceso llamado iniciación está integrado, en términos generales, por: el sufrimiento (pruebas y descensos), la muerte y el renacimiento.

harán lo que el fuego no alcance a terminar. Donde el fuego ha actuado, poco o nada resta por hacer.

“Alfanhuí y su maestro volvieron las espaldas al fuego y traspusieron la loma después de haber lanzado una última mirada a la casa y se internaron en la oscuridad de la noche.” (p. 63). Sin abrigo y sin fuego los dos caminan en la noche, lanzan una última mirada a las cenizas y dan definitivamente la espalda a ese mundo fantástico. El laberinto desaparece detrás del iniciado. Las noches de Guadalajara en las que las fantásticas visiones se dieron lugar, se acabaron. El viento no jugará más con la llamita de Alfanhuí y la oscuridad será reemplazada por el día.

Las llamas consumieron las creaciones; sin embargo, no destruyeron a uno de los creadores. La muerte simbólica de Alfanhuí queda representada en la de su maestro:

Tres días llevaban caminando Alfanhuí y su maestro. El trigo verdeaba en las labranzas y el maestro parecía pegarse cada vez más a los terrones. Junto a una cama de liebre, se tendió. Púsose bocarriba, muy bien colocado, con la cabeza apoyada en un retoño de trigo:

-¡Me muero Alfanhuí! (p.65).

El campo espera al novicio al salir del laberinto y como una promesa de la nueva vida asoma el trigo, el trigo verde que a su vez es la promesa del oro en los campos. La espiga es emblema de la fecundidad, atributo solar y simboliza la germinación y el crecimiento¹⁹. El lugar en el que morirá el maestro representa, al mismo tiempo, el lugar en el que Alfanhuí comenzará a renacer.

¹⁹Juan-Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p. 195.

Encontramos diversos símbolos de lo materno en este fragmento: la liebre y la tierra a la que el maestro parece pegarse cada vez más como una vuelta al origen. Como sitio de nacimiento hallamos al campo y la cama de la liebre²⁰ en la que el maestro se tiende. Éste debe morir para que Alfanhuí pueda renacer a una nueva vida en la que el Sol dominará y en la que la oscuridad del laberinto será reemplazada por la claridad de un campo abierto, un campo de trigo, esto es, de sol y de oro.

El maestro es un ser de la oscuridad, un ser fantástico; entonces, muere calcinado por la verdad del sol. Las llamas que destrozaron la casa de Guadalajara no le hacen daño, es el fuego permanente el que lo aniquila. Alfanhuí “llora por primera vez en su vida” y le pide a su maestro: “¡No te mueras, maestro; no te mueras!...” (p.66).

La muerte del maestro es inevitable porque el renacimiento ya espera al novicio: “Alfanhuí cubrió a su maestro con un poco de tierra y arrancó plantas de trigo verde, con sus raíces, y lo recubrió todo. Luego se echó a andar, como aturdido, por el campo.” (p. 66). El maestro muere y sobre él la vida crece. El trigo verde le anuncia a Alfanhuí su renacimiento y hacia éste se dirige; el campo lo llevará de vuelta a la casa materna, regresa a su hogar como las aves multicolores volvían al castaño.

Alfanhuí vuelve con su madre; pero ya no es el mismo. Al llegar el tiempo de la siega, Alfanhuí bajaba con los hombres del campo, pero siempre “callado y pensativo”: “Tan sólo parecían brillarle los ojos de alegría cuando se montaba en el trillo y hacía mover los

²⁰ Tanto la liebre como el campo son formas típicas de la madre, Cfr.: Carl, G. Jung, *Arquetipos...Op. cit.*, p. 75.

caballos a restallidos de látigo.” (p. 72). La pérdida del mundo de Guadalajara provoca la nostalgia de Alfanhú; sin embargo, le espera un mundo nuevo; por el momento sólo es feliz al conducir el trillo como si fuera el carro solar.

“Pero Alfanhú seguía pensativo y ausente, lejos de todo industrioso pensamiento, en la sola memoria de su maestro, de su casa y de Guadalajara.” (p. 73). Alfanhú ha perdido parte de sí mismo y enfrenta lo que dice Campbell: “...todos los momentos de separación y renacimiento producen angustia.”²¹. Ésta es la antesala del renacimiento porque de las cenizas surgirá un fuego más claro que convertirá a Alfanhú en un iniciado.

Para poder renacer, Alfanhú necesita suprimir el recuerdo de su maestro. El fuego que en la chimenea de Guadalajara dio vida a las historias también ahora es capaz, en casa de su madre, de deshacerlas, de deshilar los secretos y consumirlos: “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.” (p.74). El fuego despierta las historias dormidas; pero, no será para que palpiten vivamente en la chimenea, sino para convertirlas en rescoldo.

Un día de invierno dentro de la casa de Alfanhú todo parecía sofocarse, de repente Alfanhú sintió un soplo frío y abrió la puerta; entonces se percató de que había nieve: “Al resplandor de la cocina vino una liebre por el campo y se paró de pinote frente a la puerta, cara a Alfanhú. Alfanhú sintió un trallazo en sus músculos y echó a correr por la nieve.”(p.75). La liebre simboliza al maestro disecador, recordemos, la cama de la liebre en

²¹ Loc. cit.

el campo donde se tiende antes de morir²². Ahora la liebre lo lleva a afuera hacia la nieve y, como veremos, también lo lleva hacia la leña con la que encenderá el fuego del renacimiento.

Alfanhuí corre liberado detrás de la liebre: “Así corrieron y corrieron hasta que Alfanhuí se sació de respirar y llenó sus pulmones con el aire de la nieve.” (p. 76). Alfanhuí olvida la tristeza por la muerte del maestro y respira un aire purificado y renovado por la nieve; se libera del recuerdo de Guadalajara. El novicio está listo para renacer del fuego que antes lo calcinó y le dio una muerte simbólica.

El fuego ejerce una atracción en el individuo:

...el Fénix es un ser del universo. Es único. Es solitario. Es el maestro de los instantes mágicos de la vida y de la muerte, extraña síntesis de las grandes imágenes del nido y de la pira. Alcanza su mayor gloria en el abrasamiento final de su hoguera²³

El novicio escucha el llamado de la hoguera, un llamado al renacimiento, las cenizas darán vida a un nuevo fuego, el Fénix está a punto de transformarse.

El laberinto se ha reducido a escombros; de la muerte a través del fuego sólo queda como huella los rescoldos. En los débiles reflejos de las cenizas se alberga un prometedor amanecer, en la calma de esos reflejos se anuncia el gran estruendo que antecede al cambio:

²² Vid. supra, p. 193.

²³ Gaston Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires, Paidós, 1992, pp. 82-83.

Alfanhuí recogió un brazado de leña nueva, verde y húmeda, y bajó a la casa. Con el rescoldo encendió aquella leña, que chisporroteaba y bufaba, soltando agua y humo como si se negara a arder y acabó dando una llama fría y metálica, con una luz clara y joven, que se movía mucho y alegremente alumbrando toda la cocina. (p. 76).

La liebre conduce a Alfanhuí hacia la leña nueva, Alfanhuí se asfixiaba adentro, con el calor producido por el fuego de antaño. La nieve prepara el renacimiento, Alfanhuí recoge “leña nueva, verde y húmeda”, es el material indispensable para disponer el nido del Fénix. El renacimiento está frente al novicio, lo espera ahí, en el rescoldo y la leña nueva, y así comenzará con la primer llama surgida de las cenizas.

El recuerdo del maestro -representado en el rescoldo- el fuego lo ha deshecho, ha quedado atrás, y será hasta el encuentro con el Sol cuando vuelva a surgir ese recuerdo ya purificado. Alfanhuí encendió en Guadalajara su “primer fuego”, enciende ahora otro fuego especial, surgido de las cenizas del fuego del maestro.

Alfanhuí va hacia la luz permanente, el renacer está frente a él y el deseo de llegar al final lo impulsa a dar el último paso: “Con el rescoldo encendió aquella leña, que chisporroteaba y bufaba ... como si negará a arder...”, todo se estremece cuando un renacimiento va a suceder; en este caso, la leña acaba con la tranquilidad y el silencio, chisporrotea y bufa. El forcejeo de la leña anuncia el gran acontecimiento.

Finalmente, Alfanhuí está renaciendo: “...acabó dando una llama fría y metálica, con una luz clara y joven, que se movía mucho y alegremente...” Esta luz lo inunda todo, el

renacimiento de Alfanhuí queda simbolizado en la llama con luz clara y joven, “fría” como los “ojos de frío alcaraván” del ladronzuelo de historias. La noche del laberinto terminó, Alfanhuí ha emergido a la luz que ilumina un nuevo día. El iniciado se ha convertido en otro hombre. Ahora sólo le resta a Alfanhuí mirar hacia el camino que conduce al Sol²⁴, hacia el fuego permanente, del cual ahora él, que ya es iniciado, lleva dentro de sí una réplica: el fuego místico.

²⁴ Vid. *infra*, 3.2. El camino hacia el *sí mismo*.

3.2. El camino hacia el *sí-mismo*.

El camino hacia el Sol es el camino hacia el *sí-mismo*. Quien ha encontrado el Sol ha mirado hacia su interior y ha visto resplandecer en la oscuridad un fuego místico, **un pequeño sol**. Ya hemos citado la frase de Jung en la que nos dice que sol, fuego, dios y padre son sinónimos mitológicos.¹ El Sol es, efectivamente, una imagen divina. Es una imagen interna y externa, el sol externo que vivifica, generador de vida y el fuego interno, que vivifica y genera el desarrollo pleno del ser.

Para encontrar el Sol, el individuo debe haber encontrado antes la Luna. Los caminos luminosos están precedidos de viajes nocturnos en los que rodeados por la oscuridad los seres casi desfallecen, aterrados por los monstruos y fantasmas que silenciosos se esconden en las grutas o bien se dejan ver brevemente a la distancia. La Luna vigila al ser de estos viajes y bajo su luz la fantasía crece. El valor de los héroes hace que se acerquen a sus propios fantasmas y dejen de estar influidos por la Luna. Una luz interna comienza a alumbrar su camino y con ella ven de frente a los monstruos que se desmoronan ante la luz.

La llama interna y la luz del día van ganando espacio a la Luna y la oscuridad. El individuo observa cómo la noche cede ante el día, y ve cómo, más que una lucha entre el día y la noche, la aurora es la unión de ambos. Los primeros rayos de Sol parecen herir a la oscuridad; pero, no es así, la noche espera gustosa el roce del día, ése es el momento que simboliza su unión eterna. El día se anuncia aún en la presencia de la oscuridad, la luz avanza lentamente hasta que en el cielo no queda el más mínimo rastro de la noche.

¹ Loc. cit.

El individuo se encuentra ahora rodeado por el día, sin embargo, el Sol, aunque lo observa, está muy lejos de él. La llama interna le pide acercarse más al Sol, a esa llama externa y eterna de la que procede. El Sol, el fuego celeste es el padre del fuego interno del que se alimenta ese ser. El camino hacia el Sol puede ser largo; no obstante, a diferencia del viaje en la oscuridad, ya no es confuso, porque es un camino plenamente iluminado y el sol que se busca siempre está a la vista. El camino hacia el Sol es un viaje feliz hacia el encuentro del *sí-mismo*.

Con la oscuridad, el individuo se fortaleció; por eso en el camino de luz ya no teme a sus propios fantasmas ni a lo que pudiera encontrar en el resto del viaje. Lo más importante es que ya no teme a la oscuridad, la ha convertido en su aliada junto con sus habitantes a quienes consideraba monstruos, pero que en realidad fueron descubrimientos maravillosos saturados de luz y de color.

El camino hacia el Sol está ahí, frente al individuo; el día ha comenzado. Es de madrugada y resta un trayecto de horas para encontrar al Sol en su cenit. Cuando el individuo esté muy cerca de su meta encontrará diversas señales en el camino que lo llevarán al lugar indicado para su encuentro definitivo. Todo será simbólico, los cuatro elementos quedarán unidos por una invisible red de correspondencias. Al final el individuo conocerá la naturaleza de esa llama, de ese fuego que todo lo alumbra, conocerá al Sol y sabrá que la pequeña llama que se agita dentro de él tiene su origen en ese fuego celeste que no se apaga.

Alfanhuí ha caminado por la oscuridad, es ya un iniciado, puesto que ha enfrentado las pruebas en cada descenso², ha muerto simbólicamente y ha renacido³. Los recuerdos del maestro han sido purificados por el fuego; Alfanhuí va ahora a conocer la otra parte de sí mismo, la de la luz⁴. Va a Moraleja a conocer a la abuela y encontrará en el brasero de ella las historias que ha ido a buscar.

Después de encontrar el oro en el fuego de la abuela, Alfanhuí debe ir al encuentro de sí mismo, sólo que antes de llegar al final del viaje hará una última parada en Palencia, ahí se retirará a la oscuridad y el silencio para reunir las piezas del tesoro, es decir, las partes encontradas a lo largo de sus andanzas. Cuando las haya reunido deberá ir en busca del Sol para que con su fuego una eternamente pieza con pieza y Alfanhuí obtenga el gran tesoro en plenitud: el *sí-mismo*.

Alfanhuí llega a Palencia y así es la descripción de la ciudad: “Palencia era clara y abierta. Por cualquier parte tenía la entrada franca y alegre y se partía como una hogaza de pan. La calle mayor tenía soportales de piedra blanca y le daba el sol. Las torres también eran blancas, bajas y fuertes y, el río maduro y caudaloso.” (p. 155). El paisaje refleja la psicología del personaje, pues el niño es ya otro, Palencia es una ciudad alegre, llena de luz. Así, es tan clara como la luz “clara y joven” de la llama que encendió Alfanhuí y que hemos interpretado como su renacimiento⁵. La ciudad es un reflejo de Alfanhuí; él se ha

² Vid. supra, 3.1.2. y 3.1.3.

³ Vid. supra, 3.1.4. La muerte y el renacimiento.

⁴ Este aspecto ya se explicó ampliamente en el apartado 2.2.El fuego masculino.

⁵ Vid. supra, pp. 197-198.

transformado, ya no es el mismo, ahora es franco y alegre. La tristeza y el silencio, característicos de Guadalajara, han terminado.

La ciudad recibe feliz a Alfanhú como lo recibiría su madre. La ciudad simboliza en muchos casos a la madre⁶, de ser así, también ella se ha transformado, ya no es castigadora como cuando encierra al hijo en el cuarto más feo de la casa por dar mal ejemplo en la escuela. Hallamos otros elementos femenino-maternos, por ejemplo, la piedra⁷ y el río y junto a ellos lo masculino, el sol que baña con su fuego a todos ellos. Las dos partes de Alfanhú la del día y la de la noche, han sido reunidas.

Palencia es la entrada del encuentro del *sí-mismo*; es el lugar indicado para reunir las piezas del tesoro. Alfanhú no podía llegar al Sol sin antes detenerse en el camino y contemplar su tesoro y recordar de qué lugar procede cada pieza, cómo la obtuvo y de qué está hecha. Si acaso es oro que ha crecido con los rayos del sol o si es plata que ha tomado su fuerza de la Luna. O bien, si alguna pieza la encontró en la soledad del laberinto, la robó a la abuela o se la obsequiaron.

Alfanhú llega a Palencia a trabajar a la “herboristería” de Don Diego Marcos ubicada en la calla mayor: “La tienda era oscura, toda de estanterías de madera barnizada, de un marrón casi negro.” (pp. 155-156). La herboristería conjuga la luz y la noche; por dentro es oscura como el sótano de Guadalajara, los muebles están barnizados de un “marrón casi

⁶ Carl, G. Jung, *Arquetipos...* *Op. cit.*, p. 75.

⁷ Olivier Beigbeder, *Op. cit.*, p. 31

negro” y, afuera está la luz, porque la herboristería está en la calle mayor que “tenía soportales de piedra blanca y le daba el sol”.

En esta ciudad aparecerán uno al lado del otro los dos mundos: el inconsciente y la conciencia, ya no estarán separados, ni habrá una lucha entre ellos. En este punto del viaje, Alfanhuí ha superado las pruebas de la oscuridad y ya no le teme, la muestra de esto es que ahora prescinde de las lámparas que antes aminoraban la oscuridad de las habitaciones: “...dormía en la trastienda entre tarros recónditos que guardaban en su seno todos los olores del monte ... En una esquina, debajo de un reloj hexagonal, estaba el catre de Alfanhuí.” (p. 156). Es la primera vez que Alfanhuí no enciende una llama en la oscuridad.

Alfanhuí duerme acompañado ya no de la luz, sino de los olores del monte. Las hierbas de los tarros tienen cosas que contarle. El silencio y el olor del monte serán los elementos indispensables para la introspección que realizará; contemplará las piezas de su tesoro en la oscuridad y también bajo el sol. Las hierbas secas de los tarros en la herboristería y las hierbas y plantas del monte, bañadas de luz, también saben historias y, quizá en esas historias Alfanhuí descubra cómo unir las piezas de su gran tesoro.

El fuego que tantas veces le contó historias ya no está aquí, ahora Alfanhuí tiene otro interlocutor que habla de noche y de día, y sus palabras ya no suenan al caer en el cofre, ahora esas palabras están compuestas por silencios, las hierbas conocen un lenguaje misterioso y callado; Alfanhuí lo escucha: “Pensaba también en los nombres de las hierbas y se los repetía una y otra vez, como buscando en ellos el sonido de las viejas historias...” (pp. 156-157).

Bajo la influencia de las hierbas se hizo Alfanhuí “callado y solitario” e iba madurando “una nueva y multiverde sabiduría”. Alfanhuí es ya dueño de los dos mundos, el de Guadalajara, la noche; el de Moraleja, el día: “Hundido Alfanhuí en semejante especialidad, púsose a trabajar día y noche ... De día se quedaba mirando las hierbas en lo muerto de la herboristería o en lo vivo del monte ... O se ponía por la noche ... a analizarlos en lo oscuro...” (p. 158). Los tesoros de Alfanhuí provienen de los dos mundos; en las profundidades del laberinto encontró tesoros, extraños tal vez, pero bellos y en el día, sobre la superficie pudo ver brillar, desde lejos, el oro.

En Palencia, Alfanhuí es dueño de la luz y la oscuridad, representantes ambos de la conciencia y el inconsciente. Asimismo es dueño del interior y del exterior. El conocimiento de Alfanhuí aumenta cuando observa las hierbas encerradas en los tarros, en la oscuridad de la herboristería y también cuando ve las hierbas frescas en el monte.

En Alfanhuí madura una “nueva y multiverde sabiduría”, es decir, Alfanhuí se prepara para el encuentro del *sí-mismo*. Todos sus conocimientos adquiridos con sus industrias y sus andanzas se condensan en el silencio de Palencia y el ladronzuelo de historias comprende que el día y la noche conforman una misma esencia: “Así fue descubriendo Alfanhuí los cuatro modos principales con que los verdes revelan su naturaleza: el del agua, el de los secos, de la sombras y la luz, el de la luna y el sol.” (p.159).

Estos cuatro modos son en realidad los dos principios fundamentales: el femenino y el masculino. El primero está representado por el agua, la sombra y la Luna y el segundo, por lo seco, la luz y el Sol. Alfanhuí sabe que los caminos recorridos al inicio de sus industrias

tenían esos tres elementos de lo femenino y que después encontró sus tres opuestos. En Guadalajara y en su maestro dominó lo femenino-materno, en cambio, en Moraleja y en la abuela lo masculino-paterno. Alfanhuí es iniciado, conoce los dos mundos y no teme a ninguno de ellos, le resta tan sólo unirlos en un permanente abrazo.

La pareja de contrarios no puede ser separada; quien conoce la luz conoce la oscuridad. El Sol tiene detrás suyo a la Luna y la noche muestra en su revés al día: “También se revelaba el haz de las hojas, en su envés ... el verde de los chopos, que nacía en la primavera, lleno de sol y de claridad, tenía en su envés el recuerdo de las nieves.” (p. 160). Alfanhuí descubre aquí, en Palencia, que las hojas que muestran la claridad y la luz del Sol de primavera también llevan impregnado en ellas el frío del invierno, el nombre de la nieve se puede leer cuando se mira por debajo de la hoja.

Alfanhuí ha aprendido todo esto de las palabras de las hierbas, ha aprendido que los dos mundos están necesariamente unidos, ahora le corresponde a él unir sus dos mundos: “Y cuando hubo acabado con todo esto, se le quitó aquella extraña mirada vegetal y le afloró de nuevo a los ojos toda la memoria.” (p. 160). La mirada de Alfanhuí se ilumina, regresa a él toda la memoria, regresa lo que se consumió en el fuego violento de Guadalajara, esa parte que ahora purificada por las llamas se ha de unir a la otra parte encontrada en Moraleja.

Después de haberse detenido un momento en el trayecto a contemplar su tesoro, a Alfanhuí sólo le resta continuar con su camino hacia el Sol, hacia el encuentro del *sí-mismo*: “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.160). El final del camino, tan perseguido durante estas andanzas, está muy cerca de ser visto. Alfanhuí ha concluido su preparación en Palencia, ha escuchado las últimas historias, esta ocasión ya no de las llamas del hogar, sino del seno de las hierbas, historias calladas contadas en el silencio.

Alfanhuí está a punto de encontrar el gran sol que vio en la meseta rasa acompañado de su primer maestro, el gallo de la veleta. Aquel sol que derramó su sangre sobre el cielo de la tarde lo espera ahora también transformado, ya no será el mismo sol que maravilló al pequeño Prometeo, será un sol limpio y claro. El camino que ha seguido Alfanhuí lo llevará al lugar del Sol y encontrará señales que aunque pareciera que lo desvían del camino exacto; por el contrario, lo llevan sin error al Sol, como si estas señales fueran emisarios enviados por aquél.

“Por la carretera, hacia el norte, se acababan los páramos y las tierras se hacían doradas y ondulantes.”(p.161). Por la carretera hacia el norte, es decir, hacia el Sol, la cercanía de éste se refleja en el paisaje; las tierras comienzan a volverse doradas, como si la mirada del monarca les diera ese color y la soledad del camino se acaba. Dice Eliade: “...el oro es símbolo de la soberanía y la independencia...”⁸. La promesa de la felicidad la ve Alfanhuí en esas tierras.

“Vio Alfanhuí una tierra luminosa de rastrojos y rastrojos sin árboles, al sol, y un cielo limpio y azul.” (p. 161). La tierra maravillosa de la que Alfanhuí antes tuvo noción mediante débiles reflejos está ahora ante él. Esa tierra tan anhelada durante el viaje

⁸ Mircea Eliade, *Herreros... Op. cit.*, p. 53.

nocturno en el laberinto se muestra, es una tierra llena de luz donde los rastros al sol parecen llenarla de oro. El trigo ha madurado ya y ha sido segado. Ese trigo lleva también el recuerdo del maestro porque Alfanhúí arrancó el trigo verde con sus raíces y lo plantó sobre su tumba; el recuerdo del maestro también ha madurado.

Aparece lo que Alfanhúí ha venido a buscar: el sol que vio en la meseta, aquella vez, está aquí. El cielo ya no es de cobre fundido, un ensangrentado escenario sino un cielo limpio y azul. Este cielo refleja en mucho a Alfanhúí, él es un escenario limpio y azul donde el Sol puede posarse y trazar su línea luminosa. Alfanhúí ha encontrado la tierra maravillosa tan presentida en la profunda oscuridad de su viaje de liberación.

Los opuestos están firmemente unidos, la tierra, principio femenino, recibe la simiente del Sol, lo masculino. También la luz se une con la oscuridad: “Vio el frente de un negro encinar a la mitad de un llano amarillo.” (p. 161). No sólo esto ve Alfanhúí, en esta tierra dorada, aparece como un espejismo el camino ya recorrido, es decir, todas sus andanzas en Guadalajara, Madrid, Moraleja y Palencia: “Vio las ruinas de un convento con su espadaña de blanca piedra ... Vio un pueblo antiguo y enjalbegado que tenía un castillo de piedra dorada y terrosa ... El castillo estaba en un alto y dominaba el río y la llanura.” (p. 161). Estas ruinas son simbólicas: representan el pasado de Alfanhúí, el largo camino recorrido, esas ruinas son las del laberinto de la iniciación.

Ni el convento, ni el pueblo con su castillo llaman la atención de Alfanhúí, sólo los ve, ya no le interesa descubrir tesoros en las ruinas, él es atraído, como veremos, por el río.

Esas ruinas contemplarán el encuentro y unión de Alfanhuí con el Sol y la lluvia, con el fuego y el agua.

La función de las ruinas es conducir a Alfanhuí al río porque ellas están junto a éste: “Había un terraplén de tierra clara que se cortaba desde el pie del castillo a la ribera.” (p. 161). Entre las ruinas y la ribera media el terraplén, el pasado de Alfanhuí está en las ruinas y su nueva vida aparece como una promesa, allá del otro lado, en el río. El encuentro del *sí-mismo* está tan cerca que la claridad de la tierra lo indica. El terraplén muestra al iniciado el camino correcto y se ofrece como un puente entre el pasado y lo nuevo.

Alfanhuí mira más allá de la ribera, ya no necesita de más señales en el camino, el lugar del Sol está a la vista, la búsqueda ha concluido: “El río formaba islas y canales y río arriba se alcanzaban a ver las montañas.”(p.161). Comencemos por señalar al río como símbolo de lo femenino y al mismo tiempo el agua de este río tiene un valor de purificación⁹. Por otra parte, encontramos a la isla como símbolo de la madre¹⁰. Río arriba Alfanhuí alcanza a ver las montañas, éstas símbolos del *sí-mismo*¹¹.

Alfanhuí debe cruzar el río para llegar a la isla, debe purificarse para llegar a la madre, al origen: “Alfanhuí descendió hasta la orilla. El agua tenía un color de oros verdes.” (p. 161). Alfanhuí desciende hasta el río y ve en el agua el reflejo del Sol. Quedan unidos en

⁹ Para muchas culturas el agua tiene un valor de purificación, de ahí que forme parte fundamental del bautismo. Para Campbell el agua del bautismo tiene una interpretación secundaria y es la que le otorga un valor de renacimiento. Cfr.: Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 229.

¹⁰ Jean Le Galliot, *Op. cit.*, p. 117.

¹¹ Carl, G. Jung, *Psicología y... Op. cit.*, p. 174.

esta frase los opuestos, el fuego y el agua. Alfanhuí está indudablemente en la tierra maravillosa; en ella, el agua le indica la proximidad del Sol.

“Vio Alfanhuí una isla grande en medio del río, donde nacían mimbres y tamujos. Lloviznaba.” (p. 161). Alfanhuí desea llegar a esa isla, no sabe exactamente lo que hallará; pero, un impulso lo lleva al centro del río. Por su parte, la llovizna es la señal para que Alfanhuí continúe y se interne en el agua. Esta llovizna es muy distinta de aquélla de la meseta rasa, esa llovizna que recogió en las sábanas era carmín, ésta es clara como el cielo del que procede.

“Alfanhuí se descalzó y se puso a vadear el río ... En el medio, la corriente apretaba mucho y empujaba cantos rodados contra sus pies.” (p. 161). Luego de recibir una señal en la llovizna, Alfanhuí se descalza; es éste a su vez un acto simbólico: al descalzarse Alfanhuí, deja las ruinas, se deshace de ellas y entra al río. El agua, dice Mircea Eliade es purificadora y regeneradora¹². Paso importante en esa completa purificación debe ser deshacerse del pasado.

Alfanhuí atraviesa el río y aunque la corriente aprieta ya no requiere de cuerdas que lo auxilién, como en el pozo de Guadalajara. Alfanhuí ha superado todas las pruebas y ya no necesita de guías en la oscuridad. Vuelve a sentir bajo sus pies elementos que amenazan sus pasos, así como en el agua profunda del pozo¹³, la diferencia es que ahora Alfanhuí camina seguro: “Alfanhuí vadeaba despacio, bajo la lluvia fina. La isla tenía una playa de cantos y

¹² Mircea Eliade, *Imágenes...* Op. cit., p. 166.

¹³ Vid. supra, p. 174.

luego un pequeño terraplén donde empezaba la tierra firme.” (p. 162). Alfanhuí atraviesa despacio, quiere llegar hasta la isla que le ofrece el encuentro con el *sí-mismo*. Alfanhuí está dentro del agua purificadora y además recibe una lluvia fina y bautismal.

Alfanhuí se acerca al centro de la tierra maravillosa, la playa es el anticipo de la tierra firme. El final del viaje está literalmente a un paso. La fuente de los reflejos vistos a lo largo de las andanzas está en tierra firme, el pequeño Prometeo sabe cuál es el lugar que busca y no duda en avanzar: “Alfanhuí puso un pie arriba.” (p. 162). Decide llegar a la isla, el tesoro duerme, espera la sola mirada del buscador de tesoros para despertar y desplegar uno a uno sus reflejos.

Las aves extienden sus alas, la liberación ha concluido, la felicidad también levantará el vuelo: “Una bandada de pájaros levantó el vuelo poco a poco y se puso a volar por la isla al ras de tierra, con un grito dulce y repetido.” (p. 162). Las aves esperaban quizá la llegada de Alfanhuí. Tantas aves rodearon a Alfanhuí en Guadalajara, pero ninguna de ellas tuvo un canto “dulce y repetido”; unas estaban disecadas, las otras, eran “pájaros vegetales”.

¿Qué dirán esas aves en su canto dulce y repetido?: “Eran los alcaravanes. Ahora volaban en torno de Alfanhuí, como a cinco metros de él, rodeándole la cintura:

‘Al-fan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí.’(p.162).

El canto dulce y repetido es el canto amarillo de los alcaravanes. La memoria del maestro reaparece en el centro de la isla. La identidad de Alfanhuí se halla en el canto de

esas aves, “Al-fan-huí, al-fan-huí” lo llaman. Alfanhuí ha recuperado la parte de sí mismo, representada en el maestro, la cual había sido devorada y purificada también por las llamas.

“Le llamaban. Ya no se veía más que la isla ... seguía lloviznando. Era una lluvia tibia y ligera que apenas parecía mojar.” (p. 162). Los alcaravanes llaman a Alfanhuí, gritan su nombre, un nombre amarillo que se funde con la lluvia tibia y ligera que purifica a Alfanhuí y lo prepara para recibir la gracia última, al Sol.

Alfanhuí se acordó de su maestro: “Tú tienes los ojos amarillos como los alcaravanes”. Alfanhuí lloraba ... Todo era silencio; no sonaba más que:

“Al-fan-huí, al-fan-huí, al-fan-huí.” (p. 162).

Alfanhuí llora por segunda vez en su vida y esta vez también es su maestro la causa. El recuerdo de las noches de Guadalajara, del laberinto recorrido y de las industrias en compañía del maestro se refleja en el vuelo de los alcaravanes; Alfanhuí está encontrando al *sí-mismo*. Había olvidado temporalmente la parte de la luna, de la noche; pero, aquí regresa para unirse con la del sol y el día. Ambas se entrelazarán, una será la rígida columna y la otra la ondulante enredadera.

La parte brillante, la del oro está también a punto de surgir, el llamado a la unión ha sido escuchado: “Comenzó a abrirse el nublado. La llovizna se teñía de sol y se irisaba.” (p. 162). El nublado se abre y da paso al gran padre. La llovizna que mojó a Alfanhuí y a los alcaravanes se une con el sol.

El sol que Alfanhuí ha estado persiguiendo lo recibe en esta isla: “El cielo abría cada vez más. Alfanhuí vio perderse a los alcaravanes y su nombre también se perdía y se quedaba, silencioso, en el aire. Las nubes se rajaron y por la brecha salió el sol.” (p. 162). Esta vez el Sol no se va con sus nubes de brillo metálico, rastros de los corceles de fuego, esta vez el Sol sale al encuentro y se quedará en el interior de Alfanhuí iluminando permanentemente.

La fuente del fuego místico está ahí, la fuerza del fuego celeste rompe la frágil materia de las nubes, la luz tan anhelada desde el inicio del viaje aparece completa. El viaje ha terminado, la tierra maravillosa muestra su faz completa. El Sol baña al iniciado y, como cosa natural que no conoce escisión¹⁴, une las dos partes, la de Guadalajara y la de Morelia; Alfanhuí ha obtenido un único tesoro con todas las piezas que había adquirido en sus andanzas: el *sí-mismo*.

Alfanhuí ve perderse a los alcaravanes mientras el aire juega con su nombre, enredándolo y desenredándolo entre hilos invisibles. Los cuatro elementos quedan relacionados: la tierra de la isla en la que Alfanhuí encuentra los alcaravanes, habitantes del viento y la lluvia que se une con el sol .

Las tormentas nocturnas han terminado: en su lugar se da un maravilloso encuentro, la llovizna y la luz. El resultado de esa unión es lo que sigue: “Alfanhuí vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores.” (p. 162). La tormenta ha pasado y la tierra es firme, el

¹⁴ C.G. Jung, *Símbolos...Op. cit.*, p. 134.

pacto entre el padre y el hijo resplandece en el cielo. Alfanhuí ha encontrado al padre y se ha reconciliado con él.

El arco iris inunda con sus colores el alma de Alfanhuí. La promesa del padre se advierte en un horizonte lleno de luz y esperanza. El gran viaje de Alfanhuí ha concluido. El sol del poniente que lo animó a las mágicas industrias y las singulares andanzas lo recibe al final del camino como un padre amoroso que recibe al hijo que regresa a casa, el padre que recibe al hijo que partió con la infancia en la pupilas y que vuelve con un fuego viril encendido en la mirada.

CONCLUSIONES

Rafael Sánchez Ferlosio, el autor de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, crea una novela en la que los símbolos tienen un papel primordial. La abundancia de símbolos en la novela exige, en consecuencia, un acercamiento a la obra a través del análisis e interpretación de los mismos.

Descubrimos que los símbolos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* nos revelan una realidad detrás de aquélla obvia y directa. Dicha realidad también involucra al artista. El proceso creador es una liberación del deseo, diría Galliot. Nosotros diríamos que el artista se libera con cada una de sus obras a través de diversos medios. Sánchez Ferlosio eligió a los símbolos para su liberación.

Esta liberación sigue, en términos generales, el mismo proceso que las iniciaciones en la sociedad. Ambas, la liberación y la iniciación tienen un fin común: la conformación del *sí-mismo*, proceso que lleva como nombre individuación. Tanto el personaje Alfanhuí como el artista atraviesan por una iniciación. Los dos realizan al mismo tiempo el camino hacia el *sí-mismo*.

En la novela de Ferlosio encontramos símbolos tanto colectivos como personales, entre los primeros sobresalen: el sol, la luna, el agua, la tierra, el fuego y las aves. El sentido oculto de un símbolo se dispara hacia diferentes direcciones; así identificamos al fuego, a la vez, como un símbolo personal. Lo anterior se aprecia con la lectura del capítulo 2. El

fuego del hogar. En éste analizamos al fuego como representación del carácter de los personajes y su vínculo con la comunicación.

Para muchos críticos *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es un libro raro y excepcional. Creemos que la rareza de la novela se debe, en gran parte, a la preponderancia de los símbolos y a su rareza debe, asimismo, su belleza artística. El lenguaje simbólico domina al denotativo. La realidad misteriosa en Alfanhuí tiene una y mil formas de ser interpretada; no obstante, intentamos aproximarnos lo mejor posible al verdadero sentido de la obra. Descubrimos que el ser humano no puede deshacerse de los símbolos, pues ellos son los mediadores entre el ser y lo desconocido. Los símbolos son capaces de unir los opuestos, de transmitir las verdades más complejas y simples. El hombre tiene en los símbolos, indudablemente, una forma de conocimiento, porque antes que las palabras los símbolos iluminaron el interior del hombre.

Un símbolo es el medio por el cual el hombre expresa una realidad desconocida, ésta sólo es presentida. El símbolo puede ser una imagen o una palabra y está constituido por dos sentidos, uno obvio –podríamos decir visible y tangible- y otro, oculto y ambiguo. Por ejemplo, la imagen del sol en un templo conduce, en primer lugar, a la idea del mismo astro; sin embargo, otro significado se esconde detrás de esa imagen y es presentido; el primer significado es sustituido repentinamente, entonces, ya no se ve al sol sino a la imagen de un padre creador.

Debido a ese significado desconocido, el símbolo posee un carácter subjetivo, contrario al de la alegoría. El sentido oculto hace que la interpretación de un símbolo sea múltiple y

en ocasiones hasta contradictoria. La interpretación de los símbolos parece no terminar de manera definitiva, siempre aparecen nuevas posibilidades; no obstante, también es posible una aproximación al verdadero sentido del símbolo y esto lo otorga la reiterada aparición del mismo y las circunstancias en que se presenta.

El análisis de los símbolos revela la naturaleza de su procedencia, habrá símbolos que nos hagan saber la naturaleza de todo un grupo o de un individuo. Dicho análisis puede hacerse desde diferentes perspectivas, la psicología, la filosofía o la historia del arte pueden llegar al sentido oculto de un símbolo por diversos caminos. O bien podemos tomar diversos elementos de cada una de ellas, convertir esos elementos en complementos y formar un todo que se traduce en una metodología. Si el símbolo es polivalente, los instrumentos para llegar a él también pueden ser diversos.

Para realizar el análisis de los símbolos en *Industrias y andanzas de Alfanhú* decidimos conformar una metodología que no estuviera restringida a una sola disciplina; elegimos aquellas que complementaban la información entre sí. Así nos sirvió la psicología de Jung para descubrir aquellos símbolos que denominó naturales, es decir, los símbolos que no han sido modificados por las culturas; el sentido o los sentidos de un símbolo en la historia del hombre con los textos de Mircea Eliade; la importancia del símbolo como expresión de la imaginación, según la filosofía de Bachelard, así como los modelos de interpretación del símbolo literario en el texto de Jean Le Galliot.

Por otra lado, no podemos decir que al encontrar un significado lo hemos interpretado totalmente, pues el símbolo es polivalente y puede reunir significados contrarios, por

ejemplo en *Alfanhuí* el fuego puede representar al mismo tiempo, muerte y el renacimiento, pero si en un texto literario hallamos al menos un significado de tres habremos enriquecido la lectura de la obra.

Los símbolos se encuentran en todos los lugares: en las ruinas de una ciudad edificada hace siglos, en los anuncios espectaculares o en la intimidad del hogar. El arte, por tal motivo, no está exento de símbolos. En la pintura un color puede volverse simbólico, en cambio en la literatura pueden ser simbólicos: una palabra, una acción, una frase, un personaje, etcétera.

Si los símbolos están en todas partes, ¿cómo los identificamos? Primero, por la repetición y luego, cuando las imágenes o los términos nos dicen algo más, oculto tras el significado aparente. De este modo, en una novela podemos encontrar, por ejemplo, un gran número de palabras que se repiten; pero, sólo aquellas de las que se intuye un significado oculto son símbolos. Para llegar al verdadero sentido de un símbolo, debemos acercarnos a su fondo arquetípico y, en segundo lugar, analizar las circunstancias en que aparece, su relación con las partes de la obra y, si hay otros símbolos, su relación con ellos.

El universo de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* está dividido en dos principios: el femenino y el masculino. Los opuestos parecen pugnar: el día y la noche, la Luna y el Sol, el padre y la madre; sin embargo, al final de novela se descubre que los opuestos son en realidad una forma, que son complemento el uno del otro y que tras el Sol radiante se oculta la luz de la Luna.

Alfanhuí es una novela en la que las formas arquetípicas desempeñan una función importante, de tal modo que las significaciones de diversos elementos, en la novela, son universales, por ejemplo, para muchas culturas, la Luna y el Sol son representaciones de lo femenino y masculino, respectivamente y tienen asociaciones con la plata y el oro. Asimismo, para el pequeño Alfanhuí, la luna está asociada con la plata y el sol con el oro además. el ladronzuelo de historias sabe que la plata y el oro son “como cosas casadas”. Todas estas coincidencias en las significaciones nos revelan los contenidos del inconsciente colectivo no sólo de Sánchez Ferlosio sino de la humanidad.

El hombre moderno se preguntará cómo un símbolo puede tener el mismo sentido en el continente americano y en el asiático, ahora y cientos de años atrás. La respuesta está en el común que identifica a los seres humanos, un elemento que une a las culturas más dispares y que nunca han tenido contacto; culturas tan lejanas en el tiempo y en el territorio están o estuvieron conectadas por una invisible red de pensamiento: el inconsciente colectivo.

El inconsciente colectivo es lo que hace que una imagen tenga el mismo significado aquí o en otra parte del mundo, ¿qué hay en el inconsciente colectivo para que aparezcan dichas coincidencias?: arquetipos. El arquetipo es un contenido sin forma; pero, un arquetipo es un símbolo en potencia porque es justo el símbolo el que hace que podamos ver el contenido de un arquetipo. Por ejemplo, el arquetipo del padre ha encontrado una vía para hacerse visible a través de la imagen del sol, este último es, por tanto, símbolo del padre.

Los contenidos del inconsciente colectivo parecen ser los mismos en diferentes individuos. Nos atreveríamos a decir que lo anterior es así porque en la naturaleza está el gran banco de datos del inconsciente colectivo. Los cuatro elementos están presentes en cualquier lugar del mundo. El hombre primitivo observó el mismo Sol o la misma Luna que un hombre del siglo XII, o bien, en el siglo XXI, un habitante de una enorme ciudad americana observa el mismo sol que un habitante de las montañas en Nepal. Las lenguas y las costumbres quizá cambien en los países y con el tiempo; sin embargo, el hombre siempre estará rodeado por las mismas cosas, y estas cosas, a su vez, pueden variar en su aspecto, pero en el fondo son iguales porque están regidas por dos principios fundamentales: el femenino y el masculino.

Hallamos diversos símbolos en *Alfanhuí*, entre los cuales resalta el fuego por presentarse con mayor frecuencia. Indica el avance en el camino de la individuación y el fin de ese trayecto es el sol, el fuego celeste: Alfanhuí persigue al Sol, por ese motivo, inicia sus andanzas, y al alcanzarlo encuentra no sólo un fuego permanente sino al *sí-mismo*, al padre y a la divinidad. Las andanzas e industrias son simbólicas representan el camino de sombra que hay que recorrer para llegar a la luz; representan el proceso de individuación o lo que es lo mismo una iniciación.

El hombre es un ser de lenguajes simbólicos, la capacidad de crear y entender los símbolos es universal. A lo largo de la historia del hombre, los símbolos han ocupado en menor o mayor medida un lugar primordial. La presencia de los símbolos se advierte tanto en la vida cotidiana como en la vida espiritual de los diversos pueblos. Los templos dedicados a adorar a los dioses dan muestra de ello, así como la escena retratada en una

vasija. El hombre ha creado símbolos quizá desde sus inicios. Antes que con cualquier lengua, el hombre se comunicó con símbolos y a través de ellos transmitió, en un principio, el conocimiento.

Es así que el primer conocimiento adquirido por el hombre tiene sus bases, tal vez, en los símbolos. Los símbolos llegan antes que las palabras. La infancia es la etapa en la que un universo simbólico subordina a un universo de lenguaje denotativo. De la misma forma, las épocas históricas en el uso de los símbolos se acercan más a ellos o los destruyen. En algunas culturas el conocimiento fue transmitido a través de la revelación de símbolos.

Alfanhuí representa una lucha constante entre la conciencia y el inconsciente. Al final de la novela, los contrarios se unen; ésta es la finalidad de las industrias y las andanzas. A través de nuestro análisis pudimos apreciar el cambio paulatino del protagonista. En las primeras líneas *Alfanhuí* se nos presenta como un niño instalado en la fantasía, encerrado en sí mismo, solitario y callado. Sus amigos son: un gallo de veleta que habla, un disecador, una criada sordomuda y dos ladrones, ocultos en un pajar, éstos llevan años sin ningún nexo con el exterior.

En la tercera parte de la obra, *Alfanhuí* ya no sólo escucha historias sino también las relata; adopta un papel activo en la comunicación, por ejemplo, cuenta sus industrias y sus andanzas tanto a los serranos de la caseta como al hombre del bosque rojo. Existe, del mismo modo, un cambio evidente en los personajes que rodean a *Alfanhuí*; advertimos una gran diferencia entre el gallo de la veleta y Don Diego Marcos, un herborista de la ciudad de Palencia. Al final de la novela el protagonista se transforma casi completamente; alejado

de la fantasía, ya no le interesan las industrias extraordinarias, deja de ser un mago o un alquimista para ser un boyero o un ayudante en una herboristería.

El interior de Alfanhú se refleja en su entorno, de tal manera que la oscuridad y la luz nos muestran el cambio en la psicología del niño. La primera parte de la novela se concentra en Guadalajara y la casa materna de Alfanhú. Los rasgos en estos dos lugares son: el aislamiento y la oscuridad. La madre de Alfanhú castiga al niño y lo encierra en “el cuarto más feo” y en Guadalajara, Alfanhú vive en un pasillo de bóveda sin ventanas, ahí dentro, el niño conversa exclusivamente con su maestro y los dos ladrones ocultos en el pajar, los habitantes de Guadalajara quedan fuera del interés del ladronzuelo de historias. Alfanhú prefiere, en un principio, la oscuridad y la fantasía, rechaza el enfrentamiento con la realidad y la luz.

La segunda y tercera partes de la novela demuestran el cambio psicológico de Alfanhú. Al morir el maestro, Alfanhú debe enfrentarse con el mundo exterior. Los espacios comienzan a cambiar poco a poco, el pequeño Alfanhú abandona la oscuridad de Guadalajara y se enfrenta a un paisaje de luces y de sombras en Madrid. Dicha ciudad es el puente entre Guadalajara y Moreleja, el pueblo del sol.

Alfanhú abandona Madrid en la oscuridad y con una ceguera temporal; al llegar la madrugada, Alfanhú recupera la visión y el campo abierto lo recibe junto con la luz del día. Moreleja es el destino de Alfanhú. Las calles en este pueblo están inundadas por la luz. La gente sale a tomar el sol y conversa. El mismo Alfanhú dialoga con los habitantes de Moreleja; aquí mismo encuentra un empleo de verdad: se olvida de ser oficial disecador

–oficio desarrollado en la oscuridad de Guadalajara- y comienza a ser boyero –oficio en el que la mayor parte del tiempo la pasa en el exterior.

De este modo, Guadalajara y Moraleja nos sirvieron para advertir el cambio en la personalidad de Alfanhuí. La fantasía y la negación del mundo externo quedan representadas en la oscuridad de Guadalajara, en tanto que en Moraleja, Alfanhuí acepta su importancia como miembro de la sociedad y su función en ella, lo anterior queda representado en el oficio “real” de boyero y en la luz de las calles y el campo de Moraleja.

La abuela y el maestro de Alfanhuí son símbolos de lo masculino y lo femenino, respectivamente; ambos constituyen la psicología de Alfanhuí. Los dos personajes simbolizan los opuestos: la luz y la sombra, la conciencia y el inconsciente, lo activo y lo pasivo. El maestro, el cual vive en la oscuridad de Guadalajara, representa la fantasía; la abuela, vive en la luz de Moraleja, representa la realidad.

Estos dos modos de comportamiento, aunque opuestos, conforman la psicología de Alfanhuí, durante sus andanzas se debate entre ambos. Al estar en Guadalajara prefiere el lado de la sombra y opta por una actitud pasiva y se halla en conflicto con el mundo externo. Al llegar a Moraleja, deja atrás la sombra, suprime los recuerdos de Guadalajara y las vivencias junto a los habitantes y el sol del pueblo de su abuela llenan su vida.

La gran finalidad de las industrias y las andanzas, los hemos dicho, es unir esas dos partes. Al llegar al término de sus andanzas reconcilia los opuestos: Moraleja y Guadalajara, la luz y la sombra, lo masculino y lo femenino. En un día de sol y de lluvia se

unen las experiencias vividas –recientemente en Moraleja- junto a su abuela y los recuerdos de Guadalajara, junto al maestro.

En función de dichos principios fundamentales, el día y la oscuridad, elaboramos el contenido de los tres capítulos de análisis. Asimismo el fuego y el Sol indican el avance en el camino de la noche al día. Alfanhú realiza un viaje simbólico; un viaje solitario de autoconocimiento, su hora de partida es en plena oscuridad y su hora de llegada está marcada por el sol de mediodía. Este viaje es muy semejante al que realizan los héroes en diversos relatos o algunos miembros en ciertas sociedades: durante este período, el héroe se enfrenta a tormentos físicos y psicológicos, experimenta una muerte simbólica y luego renace. Dicho proceso es lo que conocemos como iniciación. El iniciado es aquel individuo que después de haberse enfrentado con sus propios fantasmas se ha hecho dueño de sí mismo.

Las andanzas de Alfanhú son un viaje simbólico; desafía en la oscuridad a los fantasmas de su interior y los vence; logra hacerse dueño de sí mismo al conciliar a los contrarios: al Sol y la Luna, el día y la noche, su conciencia y su inconsciente. Alfanhú realiza una iniciación; sufre, muere simbólicamente y resucita.

Los beneficios de la iniciación no sólo quedan en Alfanhú. El creador de Alfanhú, también realizó un viaje de autoconocimiento; Sánchez Ferlosio eligió al personaje para liberar su deseo. Alfanhú es un vehículo para experimentar una iniciación, pues durante el proceso creador Sánchez Ferlosio se enfrentó a sus propios fantasmas, al terminar su novela, fue más dueño de sí mismo. Probablemente, por esta última razón podemos explicar

el cambio radical en su obra: ya no había tantos fantasmas en cuartos oscuros para que Alfanhú los aniquilara.

Tanto en el interior de Alfanhú como en el de Sánchez Ferlosio únicamente quedaron ecos de las batallas ganadas, recuerdos de las figuras que parecían aterradoras y de las que ahora se conocía bien su naturaleza; ésta es la razón por la que en la obra posterior de Ferlosio sólo hallemos ecos de *Alfanhú*.

Por otra parte, el fuego es el símbolo más importante en el análisis de la obra, en los recuerdos infantiles de Sánchez Ferlosio, dicho elemento, ocupa un lugar preponderante. Pudimos encontrar más de una presentación del fuego, es decir, en la fragua, la chimenea o en las lámparas y también, diversas significaciones: el fuego como motor de las industrias, capaz de crear; el fuego de la ira, capaz de destruir; el fuego como símbolo de autoridad al cual Alfanhú no tiene acceso y, finalmente, el fuego controlado de las lámparas con el que Alfanhú hace patentes sus miedos infantiles, por ejemplo, su miedo a la oscuridad. Con este último fuego, el personaje demuestra también el dominio de sí mismo a lo largo de su viaje, pues al final ya no necesita de lámparas en la oscuridad.

El símbolo, dice Jung, tiene una parte tanto consciente como inconsciente; la primera es aquella que aporta el significado concreto de una imagen, la segunda, el significado oculto que se intuye. Así el artista incluye símbolos en su obra consciente e inconscientemente, elige una figura o un término de manera consciente para representar una realidad; pero es inconsciente del significado oculto que arrastrará consigo la imagen o el término.

La prosa de Rafael Sánchez Ferlosio en *Industrias y andanzas de Alfanhúí*, al igual que el personaje, se debate entre la luz y la sombra. Su prosa, en ocasiones, es rígida y objetiva, otras veces, la poesía envuelve a las frases y éstas se diluyen en metáforas y comparaciones. El autor encontró el equilibrio entre la sencillez y la complejidad. Sánchez Ferlosio creó una obra excepcional, irreplicable porque, dicen los críticos, en sus manos se le rompió el molde, Alfanhúí quedó olvidado en la carretera del norte, lugar de su última andanza, confundido entre la brillantez del horizonte y los luminosos hálitos de su felicidad, su forma se difuminó como la efímera luz de un rescoldo.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. "Dientes, pólvora, febrero", en: *Siete narradores de hoy*, 2ª. reimpr. Selección de Jesús Fernández Santos. Madrid, Taurus, 1975 (Temas de España, 24).

_____ "El escudo de Jotán", en: *Cuento español de Posguerra*, 2ª ed. Selección de Medardo Fraile. Madrid, Cátedra, 1988 (Letras Hispánicas, 252).

_____ "El huésped de las nieves". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, noviembre de 1963, 167, pp. 247-255.

_____ *El Jarama*, Barcelona, RBA Editores, 1993 (Narrativa actual, 33).

_____ *Ensayos y artículos*, v.I. Barcelona, Destino, 1992 (Ensayos/Destino, 8)

_____ *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Estella, Salvat Editores, 1970.

_____ "Personas y animales en una fiesta de bautizo". *Revista de Occidente*, Madrid, junio de 1966, 39, pp.364-389.

_____ "Y el corazón caliente", en: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 24ª ed. Barcelona, Destino, 2001 (Destinolibro, 47).

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

BENET, Juan y Eugenio G. de Nora. "Mocedades: Delibes, Sánchez Mazas, Sánchez Ferlosio", en: *Historia y crítica de la literatura española*, Época contemporánea: 1939-1980, Dirección de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 401-410.

CELA, Camilo José. "La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio", en: *La rueda de los ocios*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1972 (Hombres, hechos e ideas, 22), pp. 273-275.

FERNÁNDEZ ARIAS, Irma Isabel. "Industrias y andanzas de Alfanhuí. Apariencias de lo permanente", en: *Pascual Duarte y Alfanhuí*. Dos actitudes de posguerra, México, UNAM, 1980, pp.53-96.

FRAILE, Medardo. "El Henares, el Jarama y un bautizo". *Revista de Occidente*, Madrid, mayo de 1973, 122, pp. 125-142.

GARCIASOL, R. de. "Industrias y andanzas de Alfanhuí". *Ínsula*. Madrid, 15 agosto de 1951, 68, pp. 4-5.

ORTEGA, José. "Recursos estilísticos de Sánchez Ferlosio en *Alfanhuí*", en: *Ensayos de la novela española moderna*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.

RILEY, Edward C. y Darío Viallanueva. "Temas y formas de *El Jarama*", en: *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Dirección de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 427-435.

SALGADO, María A. "Fantasía y realidad en *Alfanhuí*". *Papeles de Son Armands*, Madrid-Palma de Mallorca, noviembre de 1965, 116, pp. 140-152.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958 (Persiles, 6).

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*, 1ª reimpr. Trad. de Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (Breviarios, 139).

_____ *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor, 1973.

_____ *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

_____ *La llama de una vela*, Trad. Hugo Gola. Caracas, Monte Avila Editores, 1975.

BEIGBEDER, Olivier. *La simbología*, Trad. Roberto Alcaraz. Barcelona, Oikos-tau, 1971 (Que sais-je?, 17).

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª .ed. México, Porrúa, 1998.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *et. al. Historia social de la literatura española*, v.III. Madrid, Castalia, 1979.

BOSCH, Rafael. *La novela del siglo XX*. V. II, Nueva York, Las Américas, 1971.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*, 4ª ed. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1985 (Punto Omega, 28).

BROUE, Pierre y Emile Termine. *La revolución y la guerra civil en España*, 2 v. México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

BRUGGER, Walter. *Diccionario de filosofía*, 8ª ed. Barcelona, Herder, 1975.

BUCKLEY, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*, 2ª ed. Barcelona, Península, 1973.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*, 8ª reimpr. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

CHURTON, Tobias. *Los gnósticos*, Madrid, Edaf, 1988.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

CORRALES EGEA, José. *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971.

Diccionario de símbolos, Dirección de Jean Chevalier. Versión de Arturo Rodríguez y Manuel Silver. Barcelona, Herder, 1988.

Diccionario del Cristianismo, 2ª ed. Barcelona, Herder, 1986 (Biblioteca Herder, 131).

DOMINGO, José. *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1973 (Nueva colección Labor, 149).

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*, 2ª ed. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*, 1ª reimpr. Trad. de Ricardo Anaya. Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

_____ *Herreros y alquimistas*, Madrid, Taurus, 1959 (Ser y Tiempo, 6).

_____ *Imágenes y símbolos*, 3ª ed. Madrid, Taurus, 1979 (Ensayistas. 1).

_____ *Iniciaciones místicas*, 2ª reimpr. Madrid, Taurus, 1986 (Ensayistas, 134).

_____ *Lo sagrado y lo profano*, 2ª ed. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973 (Punto Omega, 2).

_____ *Yoga. Inmortalidad y libertad*, Buenos Aires, La Pléyade, 1977.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992 (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 169).

FRAZER, George. *La rama dorada*, 5ª reimpr. Versión española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. "Educación y cultura". *Historia de España. Menéndez Pidal*, La época de Franco (1939-1975) v. II. Madrid, Espasa Calpe, 2001, t. XLI, pp. 425-492.

GALLIOT, Jean Le. *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Teoría y práctica, Versión castellana de Sara Vasallo y Eduardo Villamil. Argentina, Librería Hachette, 1977.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Ántropos, 1990 (Autores, textos y temas Hermeneusis, 7).

GARCÍA-VIÑÓ, M. *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967 (Punto omega, 4).

GOUDSBLOM, Johan. *Fuego y civilización*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1992.

HENDERSON, Joseph L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en: *El hombre y sus símbolos*, 7ª ed. Barcelona, Caralt, 2002, pp.103-156.

JACOBI, Jolande. *Complejo, arquetipo y símbolo: En la psicología de Jung*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

_____ *La psicología de C. G. Jung*, 2ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

_____ "Símbolos en un análisis individual", en: *El hombre y sus símbolos*, 7ª ed. Barcelona, Caralt, 2002, pp. 279-322.

JESI, Furio. *Literatura y mito*, Trad. Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona, Barral Editores, 1972.

JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, 6ª reimpr. Trad. Miguel Murmis.. Barcelona, Paidós, 1997 (Psicología Profunda, 14).

_____ "Acercamiento al inconsciente", en: *El hombre y sus símbolos*, 7ª ed. Barcelona, Caralt, 2002.

_____ *La psicología de la transferencia*, 4ª ed. Trad. J. Kogan Albert. Buenos Aires, Paidós, 1978 (Psicología Profunda, 6).

_____ *Psicología y simbólica del arquetipo*, Versión castellana de Miguel Murmis. Buenos Aires, Paidós, 1977 (Biblioteca de Psicología Profunda, 29).

_____ *Psychology and alchemy*, Trad. R.F.C. Hull. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953 (The collected works of C.G. Jung) v.12.

_____ *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

KOCH, Rudolf. *El libro de los símbolos*, México, Tomo II, 1994.

- LARRA, Mariano José de. *Artículos*, Barcelona, Planeta, 1964.
- LLERA, Luis de, Juan Velarde. *et. al. Historia de España*, Madrid, Gredos, 1989. T. 131.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. Ma. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985 (Literatura y Sociedad, 37).
- NORA, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea*, 2ª ed. Madrid, Gredos, 1970 (Estudios y ensayos, 41).
- OVIDIO. *Las metamorfosis*, 5ª ed. México, Porrúa, 1991 (“Sepan cuántos...”, 316).
- PAGELS, Elaine. *Los evangelios gnósticos*, 3ª ed. Trad. de Jordi Beltrán. Barcelona, Editorial Crítica, 1990 (Las ideas, 87).
- PIKE, E. Royston. *Diccionario de religiones*, 1ª reimpr. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Quién es quién en las letras españolas*, 2ª ed. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, Ediciones Castilla, 1973.
- ROMÁN, Ma. Teresa. *Diccionario de las religiones*, Madrid, Alderabán Ediciones, 1996.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la novela social española (1942-75)*. v. I, Madrid, Alambra, 1980.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- TAYLOR, Sherwood F. *Los alquimistas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (Breviarios, 130).
- THOMAS, Hugh. *La guerra civil española*, París, Francia, Ruedo ibérico, 1967.
- TUSELL, Javier. *Historia de España en el siglo XX*. III. La dictadura de Franco, Madrid, Taurus, 1998.
- URBAN, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad*, 1ª reimpr. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Claves Líricas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
- _____ *La lámpara maravillosa*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948 (Colección Austral, 811).