

---

# *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez: el bosque de todos los mitos

*El bosque animado* by Wenceslao Fernández Flórez: the Forest of All Myths

PHILIPPE MERLO MORAT  
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON II

## 1. Introducción

Partiré de una cita que abre el relato del libro de Wenceslao Fernández Flórez por el que me interesaré, *El bosque animado*, y que invita al lector a ahondar en el texto e ir a buscar en las entrañas de las palabras y de la letra, del idioma:

y lo que en nosotros hay de Primitivo, de ligado a una vida ancestral olvidada, lo que hay de animal encorvado, lo que hay de raíz de árbol, lo que hay de rana y de flor y de fruto, y de araña que acecha y de insecto que escapa del monstruoso enemigo tropezando en la tierra, lo que hay de tierra misma, tan viejo, tan oculto, se remueve y se asoma porque oye un idioma que él habló alguna vez y siente que es la llamada de lo fraterno, de una esencia común a todas las vidas. (Fernández Flórez, 2010, 40)

Esta cita relaciona el ser con la identidad de cada uno y más aún con el mito definido aquí bajo la expresión “una esencia común a todas las vidas”, lo que nos une a todos, lo que es el más pequeño denominador común en el sentido laudatorio de la expresión, es decir el sustrato mitológico de nuestro mundo, de nuestro ser, de nuestra civilización.

El objetivo de mi trabajo es ir a buscar en lo más hondo del texto de Wenceslao Fernández Flórez, en particular a través de una de sus obras fano, *El bosque animado* (1943), que, bajo unos aspectos sencillos, anodinos y aparentemente infantiles, propone unas reflexiones a varios niveles. Por mi parte, buscaré este sustrato mitológico de la obra de Wenceslao Fernández Flórez y veré cómo está presente el mito, bajo qué formas y de qué es revelador.

### Resumen

A pesar de su aspecto aparentemente infantil, *El bosque animado* revela un mundo que remite a los cuentos de hadas, pero, a su vez, también a un sustrato mitológico. No cabe duda de que la fraga de Cecebre recrea un mundo animado -habitado por “ánimas”- y extraordinario. En el bosque, ese espacio en el que conviven Eros y Thanatos, se relacionan personajes con características propias de los seres mitológicos. En su argumentación, el texto aborda un análisis fílmico del largometraje de Cuerda, haciendo hincapié en las comentadas reminiscencias mitológicas. A fin de cuentas, mito no es otra cosa que un mundo extraordinario cuyos relatos vuelan de boca en boca.

**Palabras clave:** Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, José Luis Cuerda, cine español, mitología.

### Abstract

In spite of its seemingly childish appearance, *El bosque animado* reveals a world reminiscent of fairy tales, but, at the same time, of a mythologic substratum. No doubt Cecebre's heather recreates an animated -inhabited by “animas”- and extraordinary world. In the forest, the space where Eros and Thanatos coexist, characters with mythological beings' features interact with each other. In its argumentation, the text addresses a filmical analysis of Cuerda's feature film, emphasizing the mythological reminiscences remarked beforehand. At the end of the day, a myth is nothing but an

extraordinary world with stories that fly from mouth to mouth.

**Keywords:** Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, José Luis Cuerda, Spanish cinema, mythology.

Por eso, mostraré primero que el bosque que aparece en la obra es revelador de un mundo animado y extraordinario que remite al de los cuentos, y los cuentos de hadas en particular y su ambiente mítico. Luego me interesaré por los aspectos míticos que aparecen en la obra y en particular en el relato que, de por sí, es mito, como lo explicaré para poner de realce la estructura de la obra de Wenceslao Fernández Flórez que juega con lo especular y lo mítico a la vez. Mi estudio quiere también mostrar que los aspectos mitológicos pasan de la obra literaria a su adaptación cinematográfica. Para un mejor entendimiento, me centraré en una escena clave de la película (adaptación de Rafael Azcona, director José Luis Cuerda), aunque de apariencia anodina, la de la lección de retórica y de la figura estilística de la metonimia (que va de los 05:43 a los 09:00 minutos). Mostraré cómo, a partir de esta escena, los mitos van y vienen entre una obra y otra relacionándolas.

## **2. Un bosque, un mundo animado y extraordinario**

### 2.1. “EL AMOR A LO EXTRAORDINARIO”

La obra, cuyo género es difícil definir (¿se trata de una novela, de un cuento, de una novela Poética?), nos hunde de buenas a primeras en un mundo animado y extraordinario. Mundo animado en el sentido concreto y en el sentido figurado puesto que tanto los humanos como la fauna o la flora, o incluso las “ánimas”, “animan” este mundo “animado”. Desde el principio el narrador quiere definir lo que es este mundo, este bosque, esta fraga: “La fraga es un ser hecho de muchos seres” (Fernández Flórez, 2010, 39).

En la que la presencia humana es muy relativa: “La fraga es ella misma un ser compuesto de muchos seres y en la fraga el hombre resulta apenas un detalle del que se puede prescindir” (Fernández Flórez, 2010, 41).

Como lo afirma José-Carlos Mainer en su introducción a la obra: “el escritor buscará el lenitivo del ánimo que supone el regreso a un mundo infantil y mágico bajo el que sobreviven las formas y los temas de su primera manera narrativa” (Fernández Flórez, 2010, 11).

El libro es un canto de “amor a lo extraordinario”, expresión directamente sacada del relato:

Gente honesta que no desdeña ni el vino nuevo ni las costumbres antiguas, y cuyo vano amor a lo extraordinario les impele a buscar en el Santoral los nombres que juzgan más infrecuentes o más bellos al bautizar a sus hijos. (Fernández Flórez, 2010, 42)  
*El bosque animado* es también un mundo de lo maravilloso. (Fernández Flórez, 2010, 47)

El bosque era entonces como un palacio fantástico, de mágica fastuosidad. (Fernández Flórez, 2010, 177)

Citas que sugieren varios comentarios. El bosque es, de por sí, un mundo, un microcosmos totalmente autónomo en el que el amor, pero también la muerte –Eros y Thanatos– reinan por todas partes y por todos tiempos. Por encima de todo, es decir también por encima de la muerte y del amor, está lo extraordinario con el que los personajes toman muchas precauciones, como cuando una mujer afirma que

el suceso parecería extraordinario a sus oyentes, pero que era auténtico, sin que pudiera aclarar cómo llegó a saberse con tantos detalles, porque tampoco se lo habían explicado a ella y las tres mujeres se inclinaron para oír mejor. (Fernández Flórez, 2010, 213)

El bosque es un mundo donde reina la fe o, mejor dicho, las creencias con todas sus posibles paradojas.

## 2.2. ¿UN MUNDO DE PARADOJA?

Son numerosos los momentos en que el relato deja transparentar paradojas. Tomemos el ejemplo de la definición que se da del sustantivo “fraga” en la estancia primera:

En el idioma de Castilla, fraga quiere decir breñal, lugar escabroso poblado de maleza y de peñas. Pero tal interpretación os desorientaría, porque fraga, en la lengua gallega, significa bosque inculto, entregado a sí mismo, en el que se mezclan variadas especies de árboles. Si fuese sólo de pinos o sólo de castaños o sólo de robles, sería un bosque, pero ya no sería una fraga. (Fernández Flórez, 2010, 42)

La primera paradoja estriba en la doble interpretación de la palabra o en castellano o en gallego. La segunda paradoja reside, en parte, en el empleo de ciertos verbos o formas sintácticas que juegan con la idea de confusión, de polisemia –“desorientaría”, “se mezclan”, “Si fuese pero ya no”– que es una de las características fundamentales del mito como lo definieron los mitólogos como Dumézil, Mircea Eliade o Levi Strauss.

Las paradojas se aplican también a los personajes de la obra que combinan diferentes facetas (como los dioses de las mitologías clásicas) que el autor supo sintetizar en una sola frase al definir al personaje entrañable de la niña Pilara, “doce años apenas”: “Trabaja como un hombre, llora como una mujer, pero duerme como una niña” (Fernández Flórez, 2010, 55).

Sin ser diosa, Pilara –lo demostraré– tiene todas las características de la heroína en el sentido clásico de la palabra, o sea mitad humana –en este caso por su madre, una campesina gallega–, mitad divina –por su padre del que el lector no conoce nada, pero que bien puede relacionarse, de manera paródica, con el mismísimo dios cristiano–: una como virgen.





La escena que he elegido explicar pone de realce a una virgen con una doble faceta: la primera cara es la que nos enseña la prima que aparece primero en la cocina (fotograma de izquierda) enmarcada doblemente por dos puertas sucesivas. Lo que llama la atención es cuando, después de un corte neto, vuelve a aparecer frente a su primo y al señor cura, bajo la tutela del padre-dueño del lugar (fotograma de derecha). Entre los dos fotogramas, el tiempo de cruzar la cocina, la prima está embarazada, como por encanto o por intervención divina, como lo podemos notar por su blusa.

La otra cara de la Virgen es la que presenta la niña Pilara que aparece en la misma escena. De la misma manera, llama la atención la irrupción en primer término de la chica que cruza toda la escena de izquierda a derecha (fotograma de izquierda) justo en el momento en que la prima saluda al cura con un “Ave María Purísima” al que el párroco contesta “Sin pecado concebida”. Las dos chicas de la escena son, cada una a su manera, una virgen. Sea lo que fuere, esta escena recuerda la que reúne a Marta y a María de Betania, hermanas de Lázaro, con Jesús, en la cocina de las dos hermanas.

### 3. El mundo de los cuentos

Todas las condiciones están reunidas para favorecer la aparición de los cuentos. Como lo he explicado en otros momentos en un libro sobre la literatura infantil (Morat, 2013, 222) y en particular los escritos de Carmen Martín Gaité (2008, 122), son obligatorios algunos invariantes para que exista el cuento y, en especial, el cuento de hadas. Primero, un tiempo muy peculiar, la noche, cuando las personas regresan del trabajo y se cuentan lo que les pasó a lo largo del día: “Las noches así parecen creadas para narrar historias” (Fernández Flórez, 2010, 198).

El espacio privilegiado es el que reúne a la gente como cuando todos los personajes están alrededor de una mesa, de la lumbre o, como lo podemos observar, al final de la obra, alrededor del cuerpo muerto de la niña Pilara: “Los dos hombres, sentados en un rincón, hablaban de bueyes y de vacas, y las mujeres se contaban historias para sostenerse despiertas” (Fernández Flórez, 2010, 211).

Es justo en este momento cuando empiezan las diferentes historias que se vuelven cuentos. Primero el de la vieja Eduvigis (Fernández Flórez, 2010, 211) o, aún más complejo, cuando las mismas mujeres, alrededor del cuerpo muerto de Pilara, empiezan a narrar un cuento que la narradora –una de las mujeres– dice que su propia madre se lo contó a ella (Fernández Flórez, 2010, 211): una estructura especular que analizaré más adelante.

Además, esta presencia de las historias de la infancia, así como los cuentos de hadas, los experimentaron los propios personajes que no vacilan en admitir que el lugar les recuerda su infancia: “Por la tarde se aventuraron por el bosque, y Amalia, la menor, dijo que le recordaba los cuentos de hadas, y Gloria, la mayor, corroboró que la impresión era exactamente ésa” (Fernández Flórez, 2010, 92).

El tercer invariante que caracteriza los cuentos es la presencia de unos narradores con un estatuto particular. Todos los personajes pueden ser, y en general son, narradores de una historia que les haya ocurrido o que les hayan contado y que ellos repiten. Por eso, entran todos en la larga tradición de la transmisión oral de los cuentos, otra característica fundamental de este tipo de relato. Pero lo llamativo es que todos los seres animados, y no sólo los humanos, sino también toda la fauna y la lora, sin olvidar

las ánimas, son narradores potenciales, como el búho o el cuervo: “El búho es un filósofo y el cuervo es, más bien, un historiador. Tiene memoria de historiador y recuerda no sólo los grandes sucesos, sino también las pequeñas anécdotas” (Fernández Flórez, 2010, 217).

Otra característica de los cuentos es que el destinatario tiene que haber conservado cierta ingenuidad para poder entrar en el relato: “Éste es el libro de la fraga de Cecebre. Si alguno de esos hombres llega a hojearlo, ¿podrá encontrar la ternura un poco infantil necesaria para gustar sus historias” (Fernández Flórez, 2010, 43).

Todo lo que acabo de demostrar, es decir la presencia de un mundo extraordinario, hecho de paradoja, fuente de una historia que pasa de boca en boca, es la propia definición del mito. Además el texto alude a menudo al mito que se cuele por entre los renglones del texto, como cuando el poste de electricidad, al hablar con el pino, opina que cantar como lo hacen los árboles es una verdadera “mistificación” (Fernández Flórez, 2010, 47).

#### 4. El mito es relato

No tenemos que olvidar que el sustantivo mito viene del griego *muthos* que significa fábula, relato fabuloso, relato oral. Como lo indica la primera Estancia, de XVI que tiene todo el libro, titulada «La fraga de Cecebre»: “éste es el libro de la fraga de Cecebre” (Fernández Flórez, 2010, 41) y, como lo voy a demostrar, los libros cobran gran importancia en estos relatos, tanto más cuanto que son muy pocos y por lo tanto muy llamativos, sobre todo cuando se trata de libros que no se leen sino que sirven sólo de base a un relato oral y fabuloso, como el de la brujería.

##### 4.1. UN SINFÍN DE HISTORIAS, RELATOS Y CUENTOS... EL REINO DE LA IMAGINACIÓN

La obra propone de manera regular unas historias que estructuran todo el conjunto de relatos y de Estancias. Así, sobre el modelo de las fábulas de La Fontaine que a su vez se inspiraba de los fabulistas de la Antigüedad, Esopo y Fedro, Wenceslao Fernández Flórez sugiere que cada una de sus fábulas esté dirigida hacia una moral final, puesta en escena, y en la que actúan personajes que son animales que hablan, discuten, reflexionan, como es el caso de las

abejas, los zorros, los cuervos, las moscas, los gatos, los perros, los ratones o las ranas y los topos. En este último caso:

Cuentan [los aldeanos] de él [el topo] que se dejó engañar por la rana, en los tiempos en que la rana poseía rabo y se dio maña a cambiárselo al topo por los ojos. Bien envuelto en su rico abrigo de piel, tiene todo el aire de ser un pequeño señor que ha roto la solidaridad con cuanto vive y ocurre sobre la superficie de la tierra, y se retiró a ese mundo subterráneo donde se refugiaron también los entes mágicos, desplazados por la creciente incredulidad de los hombres. El topo es el rey de cuantos seres moran en las entrañas del mundo, o acaso por eso, viste con tanta riqueza. (Fernández Flórez, 2010, 79)

Todos estos personajes de la fauna gallega aparecen con características humanas, como el orgullo o la misantropía, en el caso del topo, o con reflexiones filosóficas como es el caso de Metralla, uno de los perros del pozo:

Apareció inesperadamente un domingo a la puerta de la iglesia y mordió a cuatro personas que conversaban en el atrio en espera del tercer toque. Sólo yo me fijé en que eran los cuatro primeros contribuyentes del Concejo. Se trataba claramente de un atentado. La gente dijo que el perro estaba rabioso y lo mató. Pero no estaba rabioso. Había meditado y había encontrado, sencillamente, el comunismo. (Fernández Flórez, 2010, 96)

La situación descrita, que desemboca en una conclusión estrafalaria que corresponde al sistema de pensamiento del “doctorando-poeta” y que se asimila perfectamente al ambiente de todo el libro, pone de realce el humor siempre muy soslayado y discreto de Wenceslao Fernández Flórez que, de esta manera, ridiculiza más al humano que al animal.

Como en las fábulas, la moraleja aparece al final de la historia como en la Estancia IX dedicada a la reunión y gran manifestación de las moscas llevada momentáneamente por la oradora Hu-Hu que anima a la muchedumbre de sus compañeras:

Y como el sacrificio individual está facilitado entre nosotras por nuestra inconsciencia magnífica, y

como somos un número infinito, y como por cada mosca que muere nace un millón, alcanzaremos el triunfo. Compañeras: ¡Tres uuhs por la igualdad.  
-¡Uuuh! ¡Uuuh! ¡Uuuh! --zumbó el enjambre.  
-¡Tres uuhs por la fraternidad!  
-¡Uuuh! ¡Uuuh! ¡Uuuh!  
-¡Tres uuhs por el terror! (Fernández Flórez, 2010, 150)

Aquí, la divisa de la Republicana francesa –«libertad, igualdad, fraternidad»– se ve trasvertida con el intercambio de libertad por terror que puede remitir al período epónimo en torno a la Revolución francesa, pero que, sobre todo, consiste en parodiar un discurso para que resalte paradójicamente el contraste entre la inconsciencia y la solidaridad de las moscas.

La imaginación está siempre muy presente y en particular en el personaje de Geraldo que fue pescador y conoció el océano donde perdió una de sus piernas, antes de ser, durante muy poco tiempo, labrador, y sobre todo terminando cavando pozos:

Su imaginación le representaba vívidamente aquella boca con largos colmillos romos y estriados, como los del cachalote, y algas verdes prendidas, y el vaho agrio y tibio del monstruo, con olor a pescado, y el agua salobre chorreando al emerger la inmensa testa cubierta de piel recia, rugosa, de protuberancias parduscas. (Fernández Flórez, 2010, 37)

Me paro un momento en el análisis de esta cita que, como bien se sabe, el estilo de un autor estriba en particular en el uso de los adjetivos que modulan su frase. En este caso, la simple mención de los adjetivos nos proporciona los contornos del monstruo y de la situación en que varios de los sentidos están convocados: «largos, romos, estriados, verdes, agrio, tibio, salobre, inmensa, recia, rugosa, parduscas». Algo similar encontraremos al final de la obra en la Estancia XVI cuando, el mismo Geraldo, está cavando un pozo de más de diez metros de profundidad en el que va a encontrar en la cueva la muerte.

Pero ¡ojo!, los cuentos no son cuentos, o los cuentos, cuentos son y encierran en sí mismos verdades como lo sugiere la réplica tajante y con reproche de la bruja Moucha al cortar a Marica:

-También le sucedió lo mismo a una vaca –inter vino Marica–. Las serpientes tienen locura por la

leche y se dice que saben mamar tan dulcemente como un recién nacido. Sé yo el cuento de una vaca –Éstos no son cuentos –reprendió la Moucha, y Marica se calló, cohibida. (Fernández Flórez, 2010, 129)

El imaginario de cada uno está solicitado, vivero de imágenes, y gracias al medio que representa la imaginación brota a la superficie de la vida por medio de las imágenes y de la boca.

#### 4.2. LAS VOCES, UN CORO, UNA SINFONÍA... UN MUNDO LÍRICO

¿Qué entiendo por lírico? Sencillamente remonto a los orígenes de la palabra cuando todo poema estaba acompañado por el sonido de la lira y la lira es uno por no decir el instrumento por antonomasia de lo gálico.

Las voces no son sólo las de los hombres sino también las voces de la fauna y la flora que pueden manifestarse bajo diferentes formas, como por ejemplo los cantos de los árboles que funcionan en coro, el canto del mar que pasa de un árbol a otro para llegar al centro de la tierra, la “voz-silbido” del viento, verdadera partitura sinfónica que acompañan los instrumentos de cuerda y los de viento:

Los árboles ejercitan distracciones, tan inocentes como ellos mismos, que no conocen el mal. Especialmente les gusta cantar, y cantan en coro las pocas canciones que han logrado componer. (Fernández Flórez, 2010, 44)

Juraríais que el océano abre sus llanuras poco más allá de la floresta, y, sin embargo, os separan de él muchos kilómetros; pero los pinos rodenos que viven en los acantilados han aprendido su canción y se la enseñaron a los demás árboles. Tan bien lo saben que no falta ni el silbido del viento en las cuerdas de los navíos ni el correr del agua por la playa, que evoca el rasgarse de una tela sedosa. (Fernández Flórez, 2010, 45)

Como en las grandes obras operísticas, emerge una voz aislada, un solo, la del tenor o del barítono, al menos que sea la del bajo que cobra la figura del pino, cantando piano, o mejor dicho soto voce:

El pino, cantando en sordina entre los largos dientes de sus hojas, tenía un papel principal en el

coro del bosque y merecía la fama de dominar la le movió a decirle al poste:

–¿No quiere usted cantar con nosotros? (Fernández Flórez, 2010, 47)

Bien vemos que este coro de voces en armonía con los “instrumentos-naturaleza” proporciona, de manera metafórica, la definición de la tradición y de la transmisión oral, la de los cuentos, cuentos populares, cuentos de hadas –que pasan de boca en boca, de voz en voz, de coro en coro– hasta fijarse, a veces, en un libro por medio de la escritura.

#### 4.3. EL LIBRO DE SAN CEBRIÁN: LA BIBLIA DE CECEBRE

“El libro de San Cebrián”: es el título que el autor le da a su Estancia VII con una nota a pie de página que indica: “Libro de conjuros y artes mágicas que ha sido muy popular en el ámbito gallego-portugués. Todavía circulan ediciones brasileñas recientes” (Fernández Flórez, 2010, 119).

Y en efecto, esta precisión viene fortalecida por el Diccionario de los seres míticos gallegos de Xoán R. Cuba, Antonio Reigosa y Xosé Miranda (2006). Lo llamativo de este libro es que aparece en un momento clave de la obra, justo cuando el narrador se refiere a las únicas imágenes con soporte descritas en todo el libro. Estas imágenes están en la habitación de la bruja La Moucha que conserva el famoso libro de San Cibrián. Son figuras, dibujos, estampitas que van a provocar la imaginación para que vaya a buscar en el más hondo del imaginario las imágenes como lo diría Henri Bergson en *Matière et Mémoire*. En palabras de Wenceslao Fernández Flórez, todo está dicho en la última proposición de la cita siguiente. «Idealizar» se tiene que entender aquí como «hacerse idea» o sea el eidolon-imagen de los griegos:

[...] los tabiques de tabla de castaño, estaban casi totalmente cubiertos de estampitas de santos, policromadas o en una sola tinta, pequeñas como sellos de Correos o como tarjetas de visita, y sólo tres eran cromos de este tamaño que corrientemente ofrece el comercio a la devoción de los que tienen poco dinero, suponiendo razonablemente que son los que mejor idealizan por cuenta propia las imágenes. (Fernández Flórez, 2010, 119)

En este ambiente propicio a la emergencia de imágenes mentales, similar a un santuario donde están las imágenes sobre soporte –cuadro o estatua de los santos–, es cuando aparece el Libro:

Sobre la mesa había una baraja, muy manoseada ya, y un viejo libro en cuarto menor, de bordes roídos y hojas pajizas, que la polilla había atravesado varias veces. Todo el texto estaba en latín. Si conservase la primera página podría leerse en ella: C. Julii Caesaris, Comentariorum de bello gallico. Mas para todo el mundo era el famoso “Libro de San Ciprián”, que interviene siempre en los conjuros. (Fernández Flórez, 2010, 119)

La intervención del narrador y el uso del imperfecto de subjuntivo con el condicional introducen humor, y hasta burla, e inducen que se trata tan solo del Comentario de las guerras de las Gallas por Julio César que no tiene nada que ver con un libro de brujería. Pero lo que tengo que subrayar es el hecho aparentemente anodino de la presencia de la polilla. En efecto, conociendo a Wenceslao Fernández Flórez y la importancia que les da a los animales, cómo no detenerse en esta precisión. En este caso, la polilla, animal ciego, bien se puede comparar con todas las ideas-*eidolon*-imágenes que atravesaron el libro a lo largo de su existencia sin conocer su verdadero contenido.

Si el Libro de San Ciprián se presenta a los personajes como un libro religioso sin serlo, es más llamativo aún la presencia indirecta de la Biblia en la obra, y en particular de un episodio del Nuevo Testamento con el nacimiento de Jesús narrado de manera muy paródica en la Estancia XII cuando la vaca del cura da a luz en “el establo” (palabra repetida cuatro veces en dos páginas 194-196), rodeada por:

- Josefa, la criada del cura,
- “el buen hombre”, nombre habitualmente otorgado a san José pero que, en este caso se le da a Fendetesta, el ladrón,
- y expresiones tales como “¡Lo que hace Dios!” (dos veces), “¡Ay, Señor!” (dos veces) o “La verdad es que nadie lo esperaba tan pronto»” presentes en la Biblia.



Inversión de los valores más sagrados que le puede dar vértigo al lector, una sensación que se debe en gran parte a la estructura profunda del relato.

Es llamativo que el cura de la película haga reparar al niño los tropos y no la Biblia. En este caso, como bien lo vemos gracias a estos dos fotogramas sucesivos, el libro contiene saberes que no todo el mundo tiene que conocer y que se tienen que aprender de memoria. Al meter el libro debajo de la mesa, como se lo pide el cura, el chico de la casa oculta el saber que sólo unos cuantos tienen que adquirir.

## 5. Una estructura especular mitológica

Como el bosque está lleno de hojas, de igual manera, el libro. Y, como lo propone la estancia II “el bosque, en su ayuda a todo lo que le es propio, disimula y ampara la guarida” (Fernández Flórez, 2010, 52-53), del mismo modo, el libro disimula y ampara el mensaje más profundo de la obra. Le toca al lector atento descubrir en qué consiste la guarida.

### 5.1. UN RELATO CON CLAVES: LAS FÓRMULAS INVOCATORIAS

Son numerosas las fórmulas invocatorias que nos permiten entrar en los relatos secundarios o terceros, sobre el modelo de las fórmulas que podemos oír en los cuentos de hada o en los conjuros de las brujas, como este “veréis”: “Pero también hubo en la fragua un personaje solemne, con alma desdeñosa y seca. Veréis: Los árboles tienen sus luchas” (Fernández Flórez, 2010, 43).

Existen también guiños con segundas dirigidos al lector atento e inteligente que sabrá descifrar entre la letra el segundo o el tercer sentido, al igual que en los cuentos de hadas para niños, un nivel supuestamente anecdótico que ayuda para la formación, pero que bien pueden ser utilizados y entendidos a otros muchos niveles e interpretados sin cesar por los adultos. Varios ejemplos:

–El de Morriña, el gato del pazo, que decide fugarse en la Estancia VI. El texto propone unas claves de lectura para mejor entrar en la obra: “[Morriña] está siempre soñando novelerías y en cualquier ocasión intenta realizarlas” (Fernández Flórez, 2010, 109).

– otro ejemplo, sacado de la misma historia de la fuga de la gata Morriña, cuando uno de los padres de los gatos da la definición de lo que es un ovillo a los otros gatos que viven en el campo y que no conocen el objeto pelota de la lana, hecha de hilos: “–Un ovillo –dijo su padre– es un animalito escondido redondo que anida en el regazo de las mujeres. Cuando corre, adelgaza y se le estira el rabo. No es comestible –terminó con desprecio” (Fernández Flórez, 2010, 111).

Cómo no ver en este ovillo, caracterizado por lo que esconde y que no es comestible (o quizás por el espíritu), el hilo del relato de cada una de las Estancias que componen el libro de *El bosque animado*.

### 5.2. HILOS, HILOS, ARAÑAS... POR FAVOR, INDÍQUENME EL CAMINO HACIA EL MITO!

Pasaje entre un espacio y otro, entre un interior y un exterior, entre bondad y maldad, es el humo del hogar como lo precisa el inicio de la Estancia VII (Fernández Flórez, 2010, 120) que es el hilo entre todos los mundos que viven y conviven en la obra.

Dentro de los pasajes posibles están los fantasmas que permiten pasar de la vida a la muerte o de la muerte a la vida como es el caso del fantasma, o



del alma de Fiz Cotobelo, el de Cecebre, que aparece a Xan de Malvís, más conocido por Fendetestas, el bandido del bosque. Alma y fantasma son sinónimos en la obra así como en la mitología gallega como lo especifican Xoán R. Cuba, Antonio Reigosa y Xosé Miranda.

Otro pasaje, otra entrada, otro hilo es el de la Santa Compañía que aparece por primera vez al final de la Estancia III y que nos muestra claramente la función de intermediario, de pasaje de un mundo a otro, tanto geográfico como imaginario y podemos decir, en cuanto a lo que nos concierne, al nivel literario, en la letra del texto, del mundo de la realidad del lector al mundo de la ficción de la obra:

¿Es cierto que no hay obstáculo para ella, que sigue siempre en derechura, sobre los montes y sobre los barrancos y sobre el agua?

–Sí.

–¿Y hasta podrá dar la vuelta al mundo?

El fantasma alzó los hombros con desdén.

–Claro que puede.

–Pues si éstos van hacia el mar –siguió intencionadamente Fendetestas–, todo por ahí, siguiendo en línea recta, a donde llegará no es otro sitio que las Américas. Por allí se van también los vapores. (Fernández Flórez, 2010, 74)

En esta cita, casi todo puede ilustrar una idea de movimiento, de viaje, de pasaje de un mundo a otro.

Otra figura del pasaje que puedo mencionar, por supuesto, son las brujas:

Dicen algunos –añadió– que la vida de las brujas es tremenda. Les refieren cosas horribles y saben los secretos más espantosos, los sucedidos más estremecedores; lo que no se cuenta ni al cura en la confesión. Todo lo que los espíritus malos inventan contra la ley de Dios, las tentaciones obedecidas y las monstruosidades de la carne y del alma desfilan por allí, porque las víctimas se las dicen en voz baja para que les procure remedio. ¿Sabe lo que pasó con la meiga de Oza? (Fernández Flórez, 2010, 125)

Y las brujas, ¿qué relación tienen con el hilo? ¿y con las arañas? Todo está en la mitología. En cuanto a la araña es: “una deidad monstruosa, enamorada del mal, que te nutres del sufrimiento y de la muerte de sus propias criaturas y otorgas más a los feroces!

El camino del bien pasa muy lejos de tu pecho insensible”. (Fernández Flórez, 2010, 202).

La araña es pues una deidad, y los primeros hilos los hacen las arañas al tejer su telaraña, y las arañas, según la mitología gallega, son una de las representaciones de las brujas, meigas, como lo precisa *El diccionario de los seres míticos gallegos* Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, 41). Por otra parte, las arañas son, según la mitología clásica grecolatina, el resultado de una intervención divina:

Aracne, trasformada en araña, e indirectamente presente con sus protegidas, las hilanderas, en la Estancia XIV (Fernández Flórez, 2010, 205). Además, como por efecto de metonimia, las hilanderas son a su vez otras representaciones que pueden tener las meigas, mouras en este caso relacionadas con las Parcas.



Los pasajes están muy presentes y sólo en la escena de la metonimia, aparecen bajo la forma de un sinfín de puertas que hacen comunicar los relatos entre sí:

Gracias a estos dos fotogramas, bien vemos cómo el personaje pasa del exterior al interior de



la casa y no sólo aparecen dos puertas que dan a la cocina sino también una dentro de la otra por donde pasa el personaje del dueño del pazo vestido de claro. Una puesta en abismo que encontrará un como eco barroco con una referencia velazqueña a La familia de Felipe IV con la presencia de un triple enmarcado (dos puertas y una ventana) que remite al último término del cuadro de Las meninas y la presencia de un personaje en el marco de una puerta de la que emerge luz.

Además, la posición de la cruz arriba de la puerta no es anodina puesto que se trata de la entrada del padre, en todos los sentidos, dueño de la casa, que se dirige hacia su representante en la tierra el otro padre-sacerdote que está sentado en la mesa. Una ubicación que sólo la niña Pilara tendrá unos segundos después, otorgándole, por ende, la misma posición espacial y el mismo estatus que el señor de la casa. Pilara se vuelve divina, la intermediaria entre dos mundos: el exterior donde están esperando y el interior de la casa y su cocina, o entre el mundo profano exterior y el mundo interior donde reina una religiosidad muy presente.

Como ya lo dije, el propio texto proporciona las claves de su entendimiento como cuando explica que hay que romper las barreras entre los diferentes mundos, el de la supuesta realidad y el de la supuesta ficción, o como, en la frase que sigue, que bien la hubieran podido escribir Dumézil, Claude Lévi Strauss o Mircea Eliade, para definir el relato oral y por ende el mito: “Si lo que el cuerpo contó suscitó interés y regocijo y corrió de lengua en lengua, fue porque el hecho que motivó el episodio violaba precisamente la ley natural” (Fernández Flórez, 2010, 219).

### 5.3. UNA ESPECULARIDAD MITOLÓGICA: LA PUESTA EN ABISMO DEL MITO

En este caso, la expresión «puesta en abismo» es verdaderamente idónea ya que introduce no sólo las formas literarias sino también que se refiere a los diferentes mundos paralelos que he podido evidenciar. Toda la obra está hecha de mundos paralelos tanto formal como temáticamente. El principio del libro nos da una clave de sol:

Quando un hombre consigue llevar a la fraga un alma atenta, vertida hacia fuera, en estado –aunque transitorio– de novedad, se entera de muchas historias. Entonces se comprende que existe otra alma allí, infinitas almas; que está animado el bosque entero. (Fernández Flórez, 2010, 42)

Un alma, otra alma, infinitas almas. La obra propone varios mundos paralelos geográficamente que a su vez son sinónimos y metáforas de otros mundos paralelos. Así, el lugar que el primo Javier le propone descubrir a su prima Rosina (Fernández Flórez, 2010, 171), un lugar secreto que nadie debe saber dónde está, es un lugar que anuncia, con seis estancias de anticipación, la cueva final. Estamos en un mundo en el mundo, con la omnipresencia de un inframundo, bajo la forma de cuevas: “La fraga es un tapiz de vida apretado contra las arrugas de la tierra; en sus cuevas se hunde, en sus cerros se eleva, en sus llanos se iguala” (Fernández Flórez, 2010, 39).

Temática y espacialmente, la cueva es el doble inverso de lo que existe en la superficie de la tierra. Es un espejo inverso. Formal y estructuralmente, el libro se construye, de la misma manera, sobre el modelo de relatos especulares, como el de *Las mil*

y unas noches, o más hispánico, *El Quijote*, y en particular la primera parte con los dos relatos insertados del capitán cautivo y el curioso impertinente. Además, esta puesta en abismo está sugerida por el propio texto bajo la forma de una puesta en escena, dramaturgia en la novela, y sobre todo del decorado que propone Cecebre como lo sugiere la Estancia V:

“Luego toda la tierra se queda misteriosa, expectante y vacía, como un teatro donde ha terminado una representación y se espera a actores distintos, que traen otros trajes y otra voz y precisan otras decoraciones” (Fernández Flórez, 2010, 91).

La cueva es el lugar de todas las posibilidades, un inframundo, como la cueva de Salamanca, o, para recobrar la referencia cervantina, la cueva de Montesinos, una cueva que descubre Geraldo al cavar un pozo:

La cueva no era muy ancha ni muy alta; le permitía erguirse en toda su estatura y continuaba como una galería; el suelo parecía apelmazado y descendía en suave pendiente. (Fernández Flórez, 2010, 232)

El suelo se había ido convirtiendo, sin que se notase la transición, en una superficie pulida, lustrosa, en la que las imágenes se reproducían invertidas y un poco confusas, y el espacio se hizo después tan amplio que Geraldo y su acompañante hubieran resultado imperceptibles si no se les delatase su propia soledad. (Fernández Flórez, 2010, 234)

Cueva que es sinónima de pasaje –“continuaba”, “una galería”, “la transición”– y que remiten, por supuesto, a la cueva de Platón, con la mención a las imágenes que se reproducen invertidas y un poco confusas, lo que también recuerda las imágenes en un espejo. La cueva es cima, a la vez profundidad y altura:

Pensaba [Geraldo] que otros monstruos habría, mayores y más terribles, en aquellas misteriosas profundidades, y temía que en cualquier instante, en la irremediable soledad oceánica, un brazo escuadrado se ciñese al barco para afondarlo, o surgiese como un islote oscuro un engendro increíble y abriese para tragarlos unas mandíbulas desaforadas. (Fernández Flórez, 2010, 57)

Esta puesta en abismo, está aún presente en la Estancia V, cuando las hermanas Roade, Amelia

y Gloria, vienen de la ciudad a pasar unos días de descanso en el campo. Se encuentran con “el señor de la tesis” que está redactando una supuesta tesis doctoral y que, al mismo tiempo, escribe relatos. Antes de leerle sus relatos, los “cuentecillos” (Fernández Flórez, 2010, 95) que escribe, les habla de la historia del perro Metralla que es como una mise en bouche (puesta en boca, en abismo, otra galería, otra cueva), un verdadero entremés, que prepara a las dos hermanas al relato más importante que sigue:

En el fondo sentía el placer propio –tantas veces causa del aburrimiento ajeno– de declamar su retórica ante un auditorio. Quiso advertirles:

–La principal ventaja de mi cuento: es breve.

–¿Cómo se titula? –interrumpió Amelia.

–El hermano hombre. Es un cuento de Nochebuena. (Fernández Flórez, 2010, 98)

Y en la página siguiente empieza el “hombre de la tesis” la lectura de su cuento que inicia con unas acotaciones escénicas en bastardillas como se debe, puesto que se trata más bien de una pequeña obra de teatro de una sola escena con diferentes personajes que se llaman “el conejo gordo”, “el conejo flaco”, “el lobo”, “el oso”.

Pero llegamos a la cima de la especularidad cuando, en el libro, tenemos por lo menos tres niveles de narraciones que se imbrican y pasan de relatos insertados a relatos insertantes que, a su vez, se vuelven insertados con dos relatos secundarios paralelos. En efecto, en la Estancia X titulada “Primavera en el pazo”, están presentes los señores del pazo, la señora D’bondo, su cuñada, el hijo Javier y una prima Rosina. Irrumpe “el loco de Vos” y su locura recuerda en seguida a otro gran loco de la literatura:

El loco de Vos entró con una sonrisa en su cara llena de arrugas y cogió el borde del sombrero con su mano dura de labrador. Le perturbaba la manía de ser un gran señor y de tratar a grandes señores, y a los que tenía por tales los visitaba las pocas veces que conseguía burlar la vigilancia de la familia y apoderarse de algo que llevar como presente [...] (Fernández Flórez, 2010, 155)

La referencia a Don Quijote es evidente y fue subrayada por varios críticos (Fernández Flórez,

2010, 259-260). Pero donde más se nota la sutileza del relato de Wenceslao Fernández Flórez es cuando introduce otro relato en medio de las excentricidades del loco de Vos, cuando la prima Rosina pregunta:

–¿Qué fue lo del hechizo del tío abuelo?  
Era novelera [Rosina] y le gustaban especialmente las historias de amor y las de aparecidos.  
La señora D' bondo desdeñó:  
–¡Tonterías! (Fernández Flórez, 2010, 158)

La intervención del narrador es de subrayar con la utilización del término «novelera». Por otra parte, a lo largo de varias páginas, la tía recupera la voz narrativa –narradora segunda– y cuenta la historia del tío abuelo:

–De eso de tu tío abuelo se habló mucho y se habla aún –dijo–; ya es casi una leyenda. Él vivió por aquellos tiempos en que los señores permanecían la mayor parte del año en sus pazos, entre sus renteros, poco menos como señores feudales, con lo que a nadie le iba mal. (Fernández Flórez, 2010, 157)

Paralelamente, el primo de Rosina, Javier, está estudiando supuestamente en la pieza de al lado pero no es el caso ya que está detrás de la puerta entreabierta y escucha la historia sobre el tío abuelo. Además, el narrador primero, el de *El bosque animado*, precisa lo que está estudiando Javier:

Durante una hora se había inclinado sobre la Preceptiva Literaria. Estudiaba la página de los tropos, que por la noche había de repetir ante el cura, su preceptor. Leía que la metonimia era “la traslación del sentido recto al figurado en virtud de una relación de antecedente a consiguiente, de signo por lo significado, o sus contrarios”, y no lograba fijar ni una sola palabra de aquellas en su memoria. (Fernández Flórez, 2010, 159)

Y si le lector no hubiese entendido suficientemente el valor del relato insertado que da las claves para comprender mejor el funcionamiento del relato insertante, el narrador primero repite varias veces:

Dábase a leer aquellas palabras: “relación de antecedente a consiguiente” (Fernández Flórez, 2010, 159)

Javier miraba el libro y el libro recomenzaba: “en virtud de una relación de antecedente a consiguiente; de signo por lo significado...” (Fernández Flórez, 2010, 161)

Los relatos insertados son metonimias de los relatos insertantes y nos dan claves para entenderlos mejor como si el relato insertado fuese, en miniatura, la quintaesencia del relato que lo engloba, como lo dice Lucien Dällenbach. Además el lugar descrito sugiere fuertemente la idea de pasaje y de comunicación espacial que, en nuestro caso, bien se puede aplicar a los relatos: “Acercóse silenciosamente a la puerta que comunicaba su cuarto con el gabinete donde las damas cosían. Tía Emilia contaba una historia” (Fernández Flórez, 2010, 161).

Y de esta manera se regresa a la voz de la narradora segunda –la tía contando la historia del tío abuelo llamado Pedro que se enamora de Gudelia–. A lo largo de este relato segundo, la tía narradora deja a su vez la palabra a otros narradores que están en un molino, de noche, y el propio tío Pedro recupera a su vez la voz narrativa –narrador tercero– para contar la historia en la que aparece la Santa Compañía: el tío que aparecía descrito como un verdadero don Juan se enamora de verdad de Gudelia y la Santa Compañía es la figura traspuesta del Comendador de El burlador de Sevilla que convierte a don Pedro en un alma que tiene que vagar largo tiempo en la cola de la Santa Compañía. Una referencia dramática que encontrará un eco en la última estancia cuando Geraldo muerto, sin saber que lo es –ni el lector tampoco– está invitado a comer en la mesa de un hombre alto que aparece bajo la forma de una sombra, otra vez el Comendador: “Así llegaron a un lugar con las mismas características del anterior, en el que había dos sillones y una mesa preparada para servir una comida” (Fernández Flórez, 2010, 234).

El relato tercero se concluye, como por casualidad, con “una visita al Infierno” (Fernández Flórez, 2010, 167). Dos páginas después se termina el relato segundo de la tía con este intercambio:

–¡Historias de tu tía! –desdeñó la señora D'bondó.  
–¿Historias? –saltó Emilia, irritada siempre contra la sequedad de su Cuñada–. (Fernández Flórez, 2010, 169)

Y de nuevo, como clave de todas las historias, y no sólo de esta Estancia, aparece la definición de

la metonimia: “Y se inclinó [Javier] sobre el libro “Metonimia es la traslación del sentido recto al figurado en virtud de...” (Fernández Flórez, 2010, 169).

Todo es metonimia. Y la metonimia con la metáfora son los dos tropos que caracterizan al mito según los mitólogos.

## **6. Conclusión: relato, relato, ¿qué nos cuentas de verdad?**

Como lo he podido mostrar, el libro de Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, propone al lector un bosque que es un mundo animado y extraordinario, un mundo de paradoja que es lo propio de los cuentos. La obra es un relato mítico que presenta un sinfín de historias en el que el reino de la imaginación domina y donde las voces se multiplican para dar lugar a un coro, una verdadera sinfonía donde el libro se vuelve Libro tanto por la presencia de algunos de éstos como la estructura especular mitológica omnipresente. Los relatos, tanto literario como cinematográfico, con sus fórmulas encantatorias, por la mención repetida a los hilos, a las arañas y a todos los parajes como las puertas o las ventanas dan paso al mito y nos permiten acceder a la esencia de lo que somos, al ser de cada uno de nosotros.

Varias son las lecciones que podemos sacar de los relatos. Primero, la solidaridad que se observa en la Estancia V y que explica que el que siga la ley de solidaridad tendrá quizá una recompensa. Como ejemplo: los animales del bosque salvan de la muerte cierta al naturalista enfermo que les ayudó. La segunda lección es que todo es muy relativo:

Ninguna autoridad, en fin; sólo la masa inmensa, sólo el pueblo. (Fernández Flórez, 2010, 149)

Y es ridículo que el hombre --que se atreve a manejar esos argumentos-- se llame el rey del mundo cuando en esta comarca, sólo en esta comarca cuyo diámetro puede recorrer en un día cualquiera de nosotras, somos más que todos los individuos de la raza humana esparcidos sobre la costra terrena. (Fernández Flórez, 2010,149)

El mar enseña más que la tierra y es más diverso. (Fernández Flórez, 2010, 237)

La vida puede ser muerte, la muerte contiene la vida, como en un ciclo en el que estamos todos

y del que no hay que tener miedo. Al contrario, el bienestar se encuentra en la muerte, en la cueva (Fernández Flórez, 2010, 236), la creación de otro mundo aparte, como si se tratara de un mundo nuevo, el de después del diluvio que aparece claramente mencionado en la obra (Fernández Flórez, 2010, 77).

Tanto la literatura como el cine tratan de la mitología en el sentido amplio de la palabra que abarca no sólo la mitología clásica de la antigüedad griega y latina o incluso egipcia sino también la mitología cristiana que encuentra aquí un receptáculo sincrético con la mitología gálica gallega:

Y allí están con sus luchas y sus amores, con sus tristezas y sus alegrías, que cada cual cree inéditas y como creadas para él, pero que son siempre las mismas, porque la vida nació de un solo grito del Señor y cada vez que se repite no es una nueva Voz la que la ordena, sino el eco que va y vuelve desde el infinito al infinito. (Fernández Flórez, 2010, 249)

Bucear hacia lo más hondo del ser, y no sólo del ser humano sino de todos los seres vivos, animados, como lo diría Wenceslao Fernández Flórez, fórmula retomada por José-Carlos Mainer quien afirma que “la verdadera vida no está en sus entrañas secas, sino en la alegre inocencia con la que los otros pobladores de la fraga aceptan ser simplemente lo que son” (2010,16). Si bien se puede hablar de fatalismo con las primeras obras del autor, ésta forma parte de otra faceta del novelista y, por lo tanto, al contrario de José-Carlos Mainer que habla de fatalismo (2010, 30) en la obra de Wenceslao Fernández Flórez, por la utilización de formas cíclicas repetitivas en la obra, yo opino, por todo lo que acabo de demostrar que se trata más bien de la voluntad de regreso a los orígenes, como lo diría Mircea Eliade, para revelar, dar a luz lo más profundo del ser, su quintaesencia. Yo compararía más bien a Wenceslao Fernández Flórez con este alfiler lorquiano en “Asesinato” de Poeta en Nueva York que ahonda su búsqueda hasta lo más profundo de la cueva, del ser, para encontrar el grito, este “solo grito del Señor”, lo que queda de la voz humana o inhumana, el ser:

Un alfiler que bucea

hasta encontrar las raicillas del grito.

“Asesinato” (Poeta en Nueva York de Federico García Lorca)

## **BIBLIOGRAFÍA**

CUBA, X, REIGOSA, A y MIRANDA, X. (2006). *El diccionario de los seres míticos gallegos*. Vigo: Xerais.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (2010). *El bosque animado*. Madrid: Espasa.  
MARTÍN GAITE, C. (2008). *La reina de las nieves*. Navarra: Berriozar.

MERLO-MORAT, P. (2013). *Littérature espagnole contemporaine*. París: PUF.