

Fragmentos sobre *Parte de una historia* de Aldecoa

El proyecto de Ignacio Aldecoa consistía en concretar en un monumento verbal la epopeya de los oficios de España, en enaltecer no sólo el trabajo, las regiones y los pueblos, sino también en enriquecer el lenguaje literario mediante la expansión de su léxico por medio de las palabras instrumentales, las que utiliza quien vive debatiéndose a brazo partido con la realidad cotidiana¹. Aunque su actividad coincide con la de los escritores que se han identificado según la categoría de realismo social suele no incluirse en este grupo debido a la carencia de crítica aguda y abierta a las condiciones políticas y sociales que se nota en su obra, y por el refinamiento estilístico de su escritura². Esta exclusión, no obstante, parece superficial. Bajo la cuidadosa y detallada descripción de un día en un cuartel de guardias civiles (*El fulgor y la sangre*, 1954), de la huida de un gitano que ha cometido un atentado criminal (*Con el viento solano*, 1956), de la expedición de un buque de pesca en alta mar (*Gran Sol*, 1957), y en la multitud de brillantes cuentos de vidas mínimas y dolidas (apaleadas, diría Vallejo), late la denuncia más simple y efectiva: la presentación de la intolerable realidad del trabajo, sin aspavientos ni retóricas de desabrimiento. Si Aldecoa escribe con mayor refinamiento que casi todos los otros escritores de su época, esto debe considerarse más una limitación de ellos que una razón para marginar a Aldecoa de las preocupaciones de la década del 50. Especialmente si se observa que su retórica no es alambicamiento, depuración excluyente, sino exceso de realidad, sobrecarga de experiencia. Su muerte temprana (1925-1969 son las fechas de su vida) le impidió, al parecer, acabar lo que se había propuesto. En realidad, como

¹ Declaraciones de diciembre de 1955 y citadas por J. L. ALBORG, *Hora actual de la novela española* (Madrid, Taurus, 1958), I, 261-264. E. de Nora considera que pueden parecer por este afán documental «equivocadas desde su punto de arranque (y por tanto inútil o infructuoso el esfuerzo derrochado)», en *La novela española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1973), III, 302.

² Pablo Gil Casado califica *Gran Sol* y *El fulgor y la sangre* como novelas-reportaje y no las considera sociales, en la página 59 de *La novela social española* (Barcelona, Seix-Barral, 1968).

espero demostrar en este trabajo, Aldecoa sufre la misma crisis de sus compañeros de generación y ha visto socavadas las bases de su actividad. Acusa el impacto que tuvo *Tiempo de silencio* (1962), la novela latinoamericana del llamado *boom*, y las transformaciones de la sociedad española que en conjunto habían quebrantado la confianza que se había puesto en la capacidad descriptiva del intelectual y del lenguaje para reproducir objetivamente una precisa realidad histórica. La nueva percepción ha quedado inscrita en su última novela, una obra maestra (escribo este juicio en la esperanza de que quien lo dude lo recuerde al leer el libro), *Parte de una historia*, publicada en 1967³.

El título es ambiguo, con dos lecturas posibles. Hay una historia, la de España, la de todos los hombres, de la cual los episodios que se narran son sólo una parte que tiene lugar en una pequeña isla del archipiélago de las Canarias. Aquí el énfasis cae sobre *una* historia. Antes, en *El fulgor y la sangre*, el aislamiento de las mujeres en el castillo era sólo aparente: estaban vitalmente relacionadas con lo que ocurría afuera, en la feria, en el campo, y pesaba sobre ellas la red de sus recuerdos que las ataba a una historia común. Podría decirse algo semejante de los pescadores de *Parte de una historia*. Pero, por otra parte, hay que sugerir la tesis de que se trata de una historia fragmentada, incompleta. Aquí se subraya *Parte* de una historia. De hecho la primera visión que ofrece el texto es de fragmentos tratados con violencia, de cuerpos mutilados: «las cabezas de los cazones y sus entrañas yacían en las rocas cercanas al muelle, arrojadas al creciente de la marea» (7). Desentrañar parece ser la función del relato, que se presenta en constante movimiento de exploración como la marea, en un proceso de formación y disgregación inexorable. Donde antes daba la impresión de que los acontecimientos se detenían para que Aldecoa los pintara desde su caballete, ahora el narrador se encuentra arrojado al acontecer, sumergido en una interioridad íntima cuyos bordes no acierta a entrever y que parecen desplazarse. Anota: «Este es el latido de su vida: aparecer y desaparecer, y estar ausente-presente» (30). El latido es violento, contiene la tempestad, el temporal, que disgrega. A «la serpiente descabezada» (84) que se enrosca en el largo pie tallado de la copa en que bebe el narrador y que acaricia pensativamente con la yema del pulgar, co-responde el temor a la propia decapitación y descuartizamiento. Al nadar, lo asalta este temor:

De vez en cuando me encojo aprensivo de miedo a la profundidad.

³ Cito por la edición de Noguera, Barcelona-Madrid, 1973.

Un gran animal puede, en estas aguas libres, ascender desde los fondos claustrales hasta donde me ofrezco, partirme en dos en muerte súbita, y la estela de mi vida y de mi muerte no será otra cosa que unos cuantos metros cúbicos de Atlántico tintados por mi sangre, donde pasarán durante un rato cardúmenes de peces pequeños (101).

La estela, rastro y monumento, se reduce a tinta que absorben los peces pequeños. La escritura reveladora en que el autor se ofrece se ve amenazada por el desmembramiento en las mandíbulas aserradas de ese claustro de origen y ceniza. La inquietud no permite nadar, escribir, con el gozo de antes. Ha sucedido algo de importancia.

De hecho, el narrador ha llegado a la isla huyendo de un problema que no se precisa y acaba yéndose sin mayor motivación. Presencia un naufragio, noches de fiesta, la venta de un camello, una tempestad, y la muerte de un hombre arrebatado por el mar. Pero mientras que la integridad del cuerpo de los cazones ha sido violada y sus despojos sirven de alimento a las gaviotas (p. 7), el narrador desconoce qué provecho puedan tener los retazos, despojos, y fragmentos que constituyen su narración. Se dice que regresa a la isla, pero claramente pertenece a otra clase social (no puede caminar descalzo sobre las piedras) y es, como los indios de Pavese, un melancólico entrometido, que anhela una comunión que sólo puede realizar cuando la suplanta por la incorporación de sus recuerdos en escritura. Una indicación de ello puede verse en una imagen repetida como un icono que emblematiza la distancia a la que se encuentran los hombres y las mujeres que trabajan con sus manos de la mirada interrogante del narrador, menesterosa de comunidad. Al comienzo del texto, el narrador ve a una mujer que extiende un cardumen estático de pejeverdes en el secadero, pero «el ala baja y ancha de su sombrero de pleita [le] impidió verle el rostro» (7). Más adelante se repite el caso, refiriéndose a un pescador, y esta reiteración modulada no puede considerarse casual en un escritor tan cuidadoso como Aldecoa: «no se le ve la cara bajo el sombrero de pleita, hundido en la faena» (68). Podría suponerse que Aldecoa sólo está tomando conciencia de la distancia que media entre el intelectual y el trabajador manual, zanja o brecha que inquieta a sus compañeros de generación. Ciertamente hay aquí paralelismos con *Tormenta de verano* (1962) de García Hortelano, donde también hay un pueblo de pescadores a quienes intenta aproximarse un arquitecto que consigue únicamente afianzarse en el «don» que lo distancia. La continua fiesta de pescadores corrompidos por la presencia de americanos e ingleses recuerda *La isla* (1961). Pero la crisis es más honda en *Parte de una historia*. Como en las películas de Antonioni, donde la mujer no se encuentra, el crimen no se resuelve, el amor no cobra forma ni persistencia,

el narrador y el texto de Aldecoa trabajan en torno a la irritación de su propia ignorancia. El narrador escucha «una conversación borrosa» (15), ve «matas cuyos nombres ignoro» (10). «Tal que un mosaico que tuviera lagunas de teselas perdidas se me ofrece el monólogo, que yo reconstruyo» (74). El narrador confiesa no saber con certeza lo que ocurre en la subjetividad de otras personas y que sólo hace deducciones a partir de vislumbres entrevistos en un instante de coincidencias: «Estoy lleno de sospechas y no poseo ni una sola certidumbre fuera de los datos objetivos del anochecer y de la noche del naufragio y de los naufragos» (76). Pero los naufragos mismos se presentan desprendidos de su pasado, sin origen, resaca humana sin antecedentes.

Por una parte, esta distancia, esta resistencia a dejarse penetrar por la sonda del escritor, parece ser pura reserva personal: «Laurel vive en ausencia, y en su sonrisa, casi grabada en el rostro, hay una declinación a compartir su vida con lo que le rodea» (70). Situación parecida a la que evidencia el farero, en la visita que, como en *Al faro* de Virginia Woolf, resulta para el narrador simbólica de todo vivir: faro, islote, isla, península, son demarcaciones sucesivas que no superan la alienación del narrador. Piensa durante su visita al faro: «Yo, el forastero que llega a huronear, a opinar secretamente, a desvelar misterios del vivir con juicios nacidos de la más absoluta incomprensión» (84). Este pensamiento —que por cierto no es nuevo, pues ya Valera, por ejemplo, escribía en *Pepita Jiménez* acerca de sus dudas sobre las «investigaciones psicológicas que no tengo derecho a hacer»⁴ hubiera bastado para mostrar la debilidad de gran parte de la literatura social. Pero el asunto se complica. El texto se presenta como unas notas insuficientes para reproducir la música de la vida y el quehacer cotidiano, que sólo se recoge como huella o impacto, como monumento de algo ido:

La felicidad suele ser palabra vana, pero aquí, en estos momentos; en este trabajo, en esta isla del Atlántico, cubre musgosamente las rocas, en las que la gente del pueblo la siente bienvenida. El tiempo, el trabajo, la compañía y el dinero compartidos, las dificultades dadas de lado a esta hora, la suerte que corre para todos, son la felicidad, *su felicidad*, que demuestran en un apagado coro salmodiando una canción cuya letra es inadivisible (69).

Como en el romance del conde Arnaldos, no le dicen su canción sino a quien con ellos va, y el texto se recoge en una respetuosa oquedad, renunciando a la adivinación, a la impostura, a la ventriloquía.

⁴ (Madrid, Espasa Calpe, 1927), p. 13. Aunque aquí D. Luis de Vargas se refiere al hecho de que todavía no conoce a Pepita, la conciencia de lo artificioso de la narración y de lo vano de pretender un total conocimiento de otra conciencia —o de la propia— es sumamente aguda en Valera.

La conciencia del artista de serlo, la costra de su propio artificio le distancia a uno del pulso de la Creación, le congela el fervor de la vida, y se le presenta como un juego de manos, una superchería, para ocultar la radical ignorancia: «Pero estas son apreciaciones, probablemente, de mi capricho y dependen del que distanciado observa, intuye, enmascara, inventa o recrea» (72). La máscara del arte recubre la inmediatez de la experiencia: «Voy por este perfilado arenalejo hacia la tienda de Roque, caminando dentro de un documental cinematográfico» (137). La duplicidad es mayor: el presente (caminar) es suplantado por el arte (el documental), pero luego el arte (el texto mismo que se escribe), se quiere suplantar por un presente de acción (el caminar —camino, voy— a la tienda de Roque), que se sabe pasado de la escritura. «Miro al cielo y contemplo unos minutos las estrellas, intentando ordenarlas por constelaciones. Pasatiempo inútil, dada mi torpeza y confusión» (146). El orden sería una reproducción disminuida, una etiqueta, una suplantación de la plenitud de la noche. Pues el gesto más hondo y radical de esta última novela de Aldecoa es la soterrada afirmación de que el lenguaje es sólo parte de una historia, que la historia supera cualquier intento de escribirla. Casi al final del texto aparece esta declaración: «Las palabras están corroídas e invalidadas» (150).

El tiempo, la densidad de la materia, la resistencia del espíritu ajeno, la amplitud del universo, todo conspira para hacer sentir al escritor que sus instrumentos son mínimos, rudimentarios e insuficientes, que su deseo de saber es una serpiente descabezada. El proceso de descomposición de todo lo material acaba por descomponer el mecanismo de la escritura: las barcas que se describen, acabarán «destablandose, pudriéndose en el gran vacío de la arena» (16). El tiempo lo muele todo: «El molino de gofio, sin velas, como un gigantesco esqueleto de reloj, alzaba sus engranajes y estructura hexagonal por cima del caserío» (7). La riqueza de la vida es innominable, el proceso temporal inagotable y corrosivo de la supuesta monumentalidad de la escritura: «Creación y descreación de formas en un calidoscopio enloquecido. Contemplarlo es acercarse al caos. Variación permanente, metamorfosis infinita, continua construcción destruida. Interrumpo con la mano la luz de la vorágine» (37-38). Aunque se trata únicamente del polvo arremolinado en un rayo de sol, es creación, caos, variación permanente, vorágine que la mano que escribe sólo puede interrumpir. Una vez transido por esta intuición de la radical insuficiencia del lenguaje, el antiguo proyecto de un monumento a los oficios de España tenía por fuerza que quedar interrumpido, como una escultura trunca o una barca destablada. Irónicamente, y sin aspavientos, Aldecoa dejó aquí constancia del enorme trabajo del escritor. *Parte de una historia* es

construcción destruida, noticia —parte— de los esfuerzos del escritor, magníficos restos de un proyecto abandonado al descubrir que los cimientos estaban corroídos e invalidados.

RANDOLPH D. POPE

Washington University in St. Louis, Missouri