

María-Paz Yáñez

Dos novelas paralelas de Ignacio Aldecoa

En 1954 obtiene el Premio Planeta Ignacio Aldecoa (1925-1969) por su primera novela *El fulgor y la sangre, y*, dos años después, ve la luz la segunda, *Con el viento solano* (a partir de ahora *F* y *V*). Ambas cuentan el mismo suceso, la muerte de un guardia civil a manos de un gitano. En la primera, los dos civiles de guardia, sus familias y las de los ausentes esperan en el castillo-cuartel durante toda una tarde la llegada del cadáver, sin saber de quién se trata. Al final resultará ser el cabo, el único soltero. La segunda sigue los pasos y los pensamientos de Sebastián Vázquez, el gitano autor del delito, que corre en busca de ayuda de un lugar a otro durante seis días, hasta que, fracasado, decide entregarse en otro cuartel de la Guardia Civil.

A primera vista, parecen textos enfrentados que enfocan dos discursos opuestos, a través de opuestas situaciones, estática la una (espera), la otra dinámica (huida). En ambos casos se trata de situaciones límite de un estado habitual. Los habitantes del castillo viven una existencia monótona, siempre en espera de un traslado que cambie sus vidas. El gitano Sebastián, en cambio, lleva una vida itinerante, sin rumbo determinado. Al final, no habrá transformación en el castillo. El cabo será reemplazado por otro y los que han sufrido la espera continuarán su vida monótona, esperando todavía el casi utópico traslado. No así Sebastián, que, tras una lenta y progresiva toma de conciencia, decidirá empeñar su libertad y, muy probablemente, su vida. Los estudiosos que han tratado el tema insisten en esta diferencia esencial (/no transformación/ *vs* /transformación/). Sin embargo, analizando de cerca los dos textos a la luz de sus múltiples paralelismos, el sentido último de ambos resulta más homogéneo de lo que puede apreciarse en una primera lectura. Vamos a ver, pues, estos paralelismos en los diferentes niveles textuales.

Plano de la expresión

Ya en el plano de la expresión llaman la atención los títulos: /El fulg[ó]r y la s[á]ngre/, /Con el v[ié]nto sol[á]no/, formados ambos por un heptasílabo acentuado en las sílabas tercera y sexta. A este paralelismo rítmico, se suma otro semántico: ambos remiten a elementos: /fuego/ y /aire/. Porque /fulgor/ y /sangre/ aluden en *F* respectivamente a la percepción visual de las situaciones solares /mediodía/ y /crepúsculo/, títulos de los capítulos primero y último, en los que los términos aparecen explícitos con este valor

metafórico¹. La figura solar permanece además en el adjetivo /solano/, que modifica al /viento/ en *V*.

También los respectivos capítulos aparecen titulados, en ambos casos a partir de datos temporales: en *F*, horas («Mediodía», «Dos de la tarde», «Tres de la tarde», «Cuatro y media de la tarde», «Seis de la tarde», «Siete de la tarde» y «Crepúsculo»); en *V*, días de la semana («Lunes, Santa María Magdalena»; «Martes, San Apolinar»; «Miércoles, Santa Cristina»; «Jueves, Santiago Apóstol»; «Viernes, Santa Ana» y «Sábado»). El paralelismo aquí es a la vez semántico y estructural, aunque en ambos casos se produce una matización. En el semántico, el dato se amplía en *V* con una referencia cultural, el santo del día. En la tradición católica, los santos son figuras de la protección, a las que encomendarse en situaciones límite. Dado lo infructuoso de la búsqueda de protección de Sebastián entre sus amigos y parientes, esta omnipresencia en los subtítulos se revela irónica, teniendo además en cuenta que el capítulo «Sábado», en el que decide entregarse, carece ya de referencia santoral. En lo que atañe al paralelismo estructural, a pesar de que *F* tiene un capítulo más (7 vs 6), el número siete aparece implícito en el recorrido semanal de *V*, cuya frase final indica la incursión en el día siguiente: «Por la ventana, ascendía un rumor de domingo» (273)². Por otra parte, en *F* el último capítulo comienza con la llegada del cadáver, que despeja la incógnita, y continúa con una larga analepsis, que sigue al cabo desde su salida matinal hasta su muerte. De modo que la historia principal –la espera– ocupa igualmente seis capítulos.

La estructura interna se corresponde asimismo en ambos textos. Los capítulos se articulan en secuencias de número variable, separadas por puntos, y cabe diferenciar los centrales de los dos que los encuadran. En *F*, seguimos en cada uno de los cinco capítulos centrales a una de las cinco mujeres del castillo, cuyo pasado vamos conociendo, mientras viven la angustia de su espera. Pasado y presente se alternan en las secuencias, siempre pares, correspondiendo la primera al pasado y la última al presente, hasta desembocar en el momento en que la mujer que protagoniza el capítulo recibe la noticia, que se va difundiendo paulatinamente. En *V*, la distribución en secuencias corresponde a los desplazamientos espaciales del fugitivo, ya que pasado y presente, claramente separados en la disposición textual de *F*, pierden aquí sus límites. A lo largo del recorrido, van surgiendo en la mente del gitano recuerdos de la guerra, de su familia, de su compañera, etc. Pero estos recuerdos aparecen integrados en su situación presente. No así los de las mujeres de *F*, incisos independientes de la historia lineal, divididos en bloques que abarcan meses y hasta años de vida pasada. Es decir, que la integración del

¹ «Mediodía»: «[...] frente al sol, [...] un *fulgor* que era el principio de no ver para siempre.» (p. 55); «Crepúsculo»: «Vaca desollada llamaban los campesinos al horizonte *sangrante*» (p. 251, énfasis mío), en Ignacio Aldecoa, *El fulgor y la sangre*, Barcelona, Planeta Popular, 1988.

² Ignacio Aldecoa, *Con el viento solano*, Barcelona, Planeta, 1956.

pasado corresponde a la situación de cada historia: períodos largos y continuados en la espera; instantáneas fugaces en la huida.

Los capítulos primero y último guardan también relaciones. En *F*, el protagonismo recae en los hombres del castillo. En el primero, los dos números de guardia reciben la noticia de la muerte o herida grave de un compañero ausente y ambos reflexionan sobre su propia vida. En el último, el cabo cuenta la suya a su compañero, antes de que asistamos a su muerte. Ambos capítulos presentan así un paralelismo semántico en quiasmo (muerte-vida / vida-muerte). En *V*, seguimos en el primero durante toda una noche a Sebastián Vázquez, bebiendo sin tino de bar en bar, hasta la mañana en que mata al guardia, y en su posterior huida durante el resto del día. En el último, lo seguimos en su último día de peregrinación y en otra noche de beber desordenado, que culmina en su entrega a la Guardia Civil. El paralelismo (noche-día / día-noche) se presenta otra vez en forma de quiasmo. En ambos casos topamos con conceptos que relevan de la temporalidad (muerte-vida / día-noche), que generan a su vez un paralelismo quiásmico entre ambos textos, marcando su estructura circular. Y en quiasmo se sitúa de texto a texto el hecho que genera una y otra historia: la muerte del cabo, narrada en el último capítulo de *F* y en el primero de *V*, que, a su vez, ha aparecido resumido en la frase que pone punto final a *F*: «Un hombre caminaba en la noche, a través de los campos, sin dirección fija, azuzado por el miedo. Un miedo que le atería el cuerpo y que le hizo tirar la pistola al cruzar el olivar» (262).

Tiempo y espacio

El repaso al plano de la expresión nos ha revelado la importancia en el plano del contenido de los niveles temporal y espacial. En los subtítulos de *F*, hemos observado la estrecha medida del tiempo, omnipresente en cada capítulo. Son los lentos minutos de la espera, el tiempo subjetivo que parece interminable, casi estático, a pesar de los continuos datos. Un tiempo que llega a espacializarse en dos momentos significativos. Lo encontramos en una de las primeras imágenes: «Pesaba el mediodía de la meseta. Las doce, con las dos agujas, el fusil y el hombre, unidas, sin sombra» (6). Y al final del penúltimo, final de la espera y de la historia narrada, la imagen se repite, marcando el cambio de hora: «Del servicio, de las cosas del servicio, meditaba Ruipérez, mientras el fusil y el hombre formaban una larga sombra en el umbral de la puerta del castillo» (248).

Aunque no de forma tan llamativa, también abundan en *V* los datos temporales. Durante todo el peregrinaje de Sebastián, los relojes y sus horas exactas se repiten insistentemente. Ahora no se trata de la espera, sino de la huida, acción dinámica en la que el tiempo subjetivo se diría veloz. Y, sin embargo, las continuas recurrencias de datos temporales marcan el *tempo* lento de una huida desorientada, la de quien vuelve sobre sus pasos, sin meta fija. También al comienzo, en la descripción del primer espacio, hemos topa-

do con una espacialización del tiempo: «Sobre la puerta de la habitación había un reloj de péndulo y gran caja. Sus agujas marcaban las seis. Estaba parado» (7). Más adelante, recordando este reloj, Sebastián piensa: «El tiempo no pasa, es un reloj parado» (63). Los mismos subtítulos, con la añadidura del santo del día, prolongan en el nivel del lenguaje los datos temporales. Sólo el último, el más corto (algo menos de la mitad de los otros, que mantienen una proporción casi matemática) se titula simplemente «Sábado». Sebastián ha llegado a su destino: el cuartel de la Guardia Civil.

Abundan también en ambas novelas descripciones anafóricas, paralelismos que van evolucionando su sintaxis, marcando un *tempo* lento, donde el espacio parece extenderse sobre sí mismo y el tiempo no progresa:

La colina. El caserón. La mañana. La colina, el caserón y la mañana formaban un todo agrio y gris, dulce y fulgurante. Por *la colina*, hacia *el caserón* traqueteaba la tartana rompiendo la calma de *la mañana*. (F, 21, énfasis mío)

En V, estos períodos anafóricos, que ya forman rigurosos paralelismos sintácticos, se multiplican de modo llamativo, en un lento *crescendo*, que realza la tensión de las diferentes situaciones. En Madrid, por ejemplo, todo es un ir y venir sin rumbo, de barrio en barrio y de café en café. La descripción de uno de estos locales se articula en rápidas pinceladas, que enfocan la clientela variopinta, formando un cuadro en el que también los actores se espacializan. La anáfora contribuye a detener el tiempo:

Por las mesas del fondo, cafés cortados de las diez de la noche. *Por las mesas del fondo*, el pleito agresivo de las chicas de la vida. *Por las mesas del fondo*, la aburrida, terca, bisbiseante charla del andoba de visita. *Por las mesas del fondo*, la deuda al cerillero de un manojito de «bisontes». *Por las mesas del fondo*, el recuerdo de un niño comiendo pan de los Hermanos del Ave María. *Por las mesas del fondo*, la turbia alegría, la inconsciencia de diecinueve años, que no es edad legal, y un manoteo, colorado de servir de chica para todo en casa de sueldo demasiado bien administrado. *Por las mesas del fondo*, la perdición de los horteras. (104, énfasis mío)

Estas construcciones, que infieren a los textos signos poéticos³, contribuyen a alargar el tiempo de la espera en F y a convertir en V la huida en un rodar indefinido que no avanza y que no conduce a ninguna parte.

En lo que atañe al nivel espacial, dos figuras claves, llenas de connotaciones metafóricas, sirven de escenario a una y otra historia. En F, el castillo:

En el castillo, entre los cuatro paredones, el Gobierno había hecho levantar un pabellón de pisos, en forma de herradura [...]. Las ventanas posteriores del pabellón daban a las murallas. El horizonte se limitaba a unos metros por las grandes piedras grises [...]. Los castillos de la línea fronteriza con la morería cinco o seis siglos atrás, estaban medio en ruinas. Desde los castillos elevados sobre las colinas se

³ Las estructuras poéticas en la obra de Aldecoa han sido estudiadas por Charles R. Carlisle, *Ecos del viento, silencios del mar: La novelística de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Playor, 1976. José Manuel Marrero Henríquez habla incluso de «poemas en prosa» (*Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 100).

dominaba el campo, ocre y negro plateado; ocre de tierra de cereales, negro plateado de los olivares lejanos. (8)

El castillo se define a partir de diferentes categorías. La categoría /alto vs bajo/ («sobre las colinas», «dominaba») podría aludir en principio a la relación de dominio que la Guardia Civil mantiene tradicionalmente con el pueblo. Pero más significativo en nuestra historia es el aislamiento en que viven estas familias, metaforizado a través de las categorías /cerca vs lejos/ («los olivares lejanos») y, sobre todo, /cerrado vs abierto/, omnipresente en las referencias a espacios límite («murallas», «limitaba», «línea fronteriza», «paredones»). El paredón es la pared alta que queda de un edificio en ruinas, pero también el lugar donde se da muerte por fusilamiento, el lugar donde muy probablemente acabará su demencial carrera el protagonista de la segunda novela, pues no con menos se pagaba entonces la muerte de un guardia civil.

En *V*, cuyos capítulos se subdividen siguiendo el periplo del protagonista, la figura espacial dominante es el camino, en principio opuesto al castillo, en tanto que espacio abierto que siempre lleva a alguna parte, y, ya a nivel metafórico, en tanto que figura tradicional del desarrollo, de la esperanza y de la libertad. Pero en nuestro texto adquiere pronto rasgos laberínticos. Sebastián se desplaza, en tren, en camión o a pie, de una población a otra, cuando no deambula sin rumbo por los barrios de Madrid. Ya en el primer capítulo, cuando los guardias le persiguen, «[n]ecesitaba correr, llegar al olivar, pasar el olivar, perderse por el campo hacia la sierra» (44). Lo que, en principio parece tener una meta («llegar»), termina en desorientación («perderse»). Y es llamativo que, según avanza la huida que empezó en campo abierto, los espacios referenciales se vayan volviendo más reducidos -Madrid > Alcalá > Cogolludo- y más cerrados. En el último, son abundantes las descripciones de muros y de paredes derruidas, que culminan en un molino abandonado. Como bien ha notado Carmen Martín Gaité, «a cada momento se estrechan más los muros que encajonan al fugitivo, como el ratón de la fábula kafkiana»⁴. En efecto, al final, su meta será la cárcel, figura paralela al castillo, descrito también en términos de encierro.

La última figura espacial explícita en el texto es un cuartel de la Guardia Civil, paralelo al que da comienzo a la historia narrada en *F*. Si la estructura formaba quiasmo entre el final de *F* y el principio de *V*, el quiasmo se produce ahora a la inversa: el final de *V* nos lleva de nuevo al comienzo de *F*. Los dos textos quedan, pues, unidos en ambas direcciones, formando dos círculos concéntricos.

⁴ Carmen Martín Gaité, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 114.

Actores y actantes

También se diría a primera vista que ambos textos se oponen en el nivel actorial. Topamos, en principio, con el protagonismo de un actor, colectivo en *F*, individual en *V*. Cabría pensar, dadas las circunstancias (la espera común), que el valor más destacado en *F* es la /solidaridad/. Pero no hay nada de esto. La falta de comunicación es omnipresente entre los «cuatro paredones». Conocemos las vidas de las mujeres porque una voz anónima va alternando la historia principal con el pasado de cada una. Pero ninguna la cuenta a las otras y, si lo hacen, es escondiendo su personalidad, como la violada de joven que, durante la espera, cuenta su violación atribuida a una amiga. Ni un sentimiento, ni una frustración de las muchas que vamos descubriendo en los pensamientos se filtra en las conversaciones. El aislamiento de cada una es absoluto, así como el de los hombres, cuyo principal tema de conversación es el traslado. Y una orden de traslado llega en el penúltimo capítulo, irónicamente para el cabo, que ya no la necesita.

En cuanto al gitano Sebastián Vázquez, es rechazado por sus amigos, por sus parientes y, finalmente, por su madre. Sólo en dos tipos extraños con quienes tropieza en su camino encuentra un poco de calor humano, pero se trata de individuos casi excluidos de la sociedad: un viejo expresidiario y un estrambótico faquir, tan marginados como desorientados, pequeños refugios fugaces que se saben irrepetibles.

Estos actores aislados y desorientados –el colectivo de *F* y el individual de *V*– apenas rozan la función de actantes. Ambos tienen un objeto común: huir de su estado actual, pero, faltos de modalidades que les permitan salir de su angustiada situación, no pueden realizarse como sujetos. Es cierto que Sebastián, a diferencia del colectivo de *F*, toma al final una decisión, transformándose de sujeto de estado en sujeto de acción. Pero no hay que olvidar que sólo se entrega cuando ha comprendido que ya no tiene escapatoria, de modo que no puede hablarse con propiedad de decisión voluntaria. Los actores de ambos textos son, pues, claros casos de /no sujetos/, anclados en su circunstancia, en su tiempo y su espacio, tan patentes en los títulos. El diario periplo del sol, que hace interminable la espera, conduce, en definitiva, al final de la vida: el único que sale definitivamente del castillo es el cadáver del cabo. Así también el viento, que el gitano percibe constantemente a sus espaldas, funge a veces de vehículo que lo empuja en su carrera hacia el patíbulo.

Enunciación

A esta marginación actorial contribuyen los procesos enunciativos. Si el lector enunciatario percibe la omnipresencia de tiempo y espacio y no consigue identificarse con los actores es por la distancia con que los contempla la voz que narra. El pasado de las mujeres no parece recordado por ellas, sino añadido sin enlace de continuidad, a modo de ilustración sobre sus diferentes

orígenes. Aunque, por lo general, tanto las secuencias impares como las pares continúan en el punto que quedaron, formando dos historias lineales entrecruzadas, apenas se relaciona pasado con presente. No se trata de recuerdos que generen reflexiones. Por otra parte, el narrador focaliza sus pensamientos sólo en situaciones banales:

Felisa sudaba. A veces se sentía impotente. Se le escapaban las fuerzas en un suspiro. No, no podía mover aquella cómoda de madera recia. Era preferible dejarlo hasta que él llegara. Le dolía la cintura. Hacía un nuevo esfuerzo. Tenía que rescatar algo tan pequeño, tan poco importante como un pañuelo. Además, un pañuelo barato, de los que venden los buhoneros que van por los pueblos, liquidaciones de las tiendas de las ciudades. (F, 54)

En *V*, a pesar de la diferente integración del pasado y de la evolución, de los pensamientos del sujeto virtual, no hay rastro de fluir de la conciencia, de monólogo interior, ni siquiera de discurso indirecto libre. Un verbo cognoscitivo en tercera persona precede o sigue a cada recuerdo y a cada reflexión:

Pensó Sebastián en su falta de valor, en su miedo a la vida y a la muerte. Miedo a la vida cuando era libre, miedo a la muerte ahora que la sentía acercarse, lentamente, desde la lejanía. (211, énfasis mío)

Los narradores de ambos textos presentan, pues, un comportamiento similar. No se identifican, asimilándose a los pensamientos de los actores; los enuncian simplemente. Tampoco se identifica la última instancia de la enunciación, que articula, a través de lo banal de diálogos y pensamientos, el vacío de sus existencias, revelando el sentido profundo del texto en las continuas reiteraciones, que subrayan la monotonía de las historias vividas en el plano del contenido, a la vez que proyectan un discurso poético en el plano de la expresión.

Conclusiones

La abundancia de paralelismos entre ambos textos refuerza la aludida imagen de los círculos concéntricos, que proyectan a la vez un discurso ontológico y otro poetológico. Por un lado, el ciclo monótono de la existencia, ya sea entre los muros de un espacio sin salida, ya a lo largo de un camino que no conduce a ninguna parte, no ofrece más salida que la muerte⁵. Por otro, la relación quiásmica de sus estructuras parece situarlos frente a frente. En uno

⁵ Un análisis del discurso existencialista desarrollado en ambas novelas, rebasaría con mucho, a poco que ahondásemos en el tema, los límites de esta contribución. Por otra parte, el tema ha sido estudiado en diferentes ensayos. Véase, entre otros, Pablo Borau, *El existencialismo en la novela de Ignacio Aldecoa*, Zaragoza, La Editorial, 1974; Drosoula Lytra, «La suerte del hombre en las novelas de Aldecoa», en *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, Madrid, Insula, 1977, pp. 227-237; Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela de postguerra*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 99-128; Jesús María Lasagabáster, *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Madrid, Temas, 1978.

de los estudios más serios de que disponemos, Jesús María Lasagabáster los ha considerado como «el anverso y reverso, las dos caras de una misma hoja»⁶. Yo añadiría que su doble circularidad y sus correspondencias, también quiásmicas entre principios y finales, los presenta como mirándose el uno en el otro. Es evidente que cada una de estas novelas tiene mucho de espejo stendhaliano «qui se promène sur une grande route», en tanto que pueden reflejar también, a través del discurso existencial, la angustia y los límites de la España de postguerra. Pero no hay que olvidar que lo que una y otra reflejan es su propia imagen. La imagen de un texto ficcional construido con regla y compás, que se comporta como un poema, con un lenguaje rico en imágenes y metáforas, con unos llamativos recursos rítmicos y, como bien escribía García Viñó, con una «armonía musical que sería destrozada por el simple cambio de una sílaba»⁷. Los paralelismos del plano de la expresión generan, pues, un discurso poetológico, que, eliminando las barreras entre los géneros literarios, aspira a una totalidad artística de significados universales.

⁶ Lasagabáster, *La novela de Ignacio Aldecoa*, op. cit., p. 178.

⁷ Manuel García Viñó, *Novela española actual*, Madrid, Heliodoro Ediciones, 1986, p. 148.