

01067



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNA LECTURA EXISTENCIAL DE LA
NARRATIVA DE IGNACIO ALDECOA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:
CARLOS JAVIER VADILLO BUENFIL



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIRECTOR DE TESIS:
DR. ARTURO SOUTO ALABARCE



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Personal Académico apoyado por la Universidad Autónoma de Campeche

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. IGNACIO ALDECOA: SU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO	9
I.1. IGNACIO ALDECOA: SU CIRCUNSTANCIA Y SU TIEMPO.....	9
I.2. LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO	22
II. EXISTENCIALISMO Y LITERATURA	30
II.1. EL EXISTENCIALISMO FILOSÓFICO	30
II.2. EL EXISTENCIALISMO EN LA LITERATURA.....	41
III. LA NARRATIVA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA	45
III.1. EL EXISTENCIALISMO EN ESPAÑA.....	45
III.2. LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA.....	53
III.3. <i>CON LA MUERTE AL HOMBRO</i>	60
III.4. <i>SIN CAMINO</i>	80
III.5. <i>LÁZARO CALLA</i>	86

III.6. <i>LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA</i>	100
III.7. <i>LOLA, ESPEJO OSCURO</i>	113
III.8. <i>JUEGOS DE MANOS</i>	120
III.9. <i>TIEMPO DE SILENCIO</i>	129
IV. LAS «SITUACIONES LÍMITES» EN <i>EL FULGOR Y LA SANGRE</i> ...	138
IV.1. LA ABSURDIDAD DE UNAS VIDAS DENTRO DEL CASTILLO.....	143
IV.2. EL CASTILLO CUARTEL: ESPACIO DE SUFRIMIENTO Y SOLEDAD.....	147
IV.3. LA ELECCIÓN EXISTENCIAL.....	165
IV.4. CONSIDERACIONES EN TORNO A LA EXISTENCIA COMO PRISIONERA DEL MUNDO.....	168
V. LA «CONVERSIÓN EXISTENCIAL» DEL GITANO VÁZQUEZ EN <i>CON EL VIENTO SOLANO</i>	172
V.1. LA HISTORIA Y LA CONSTRUCCIÓN NOVELESCA.....	174
V.2. MERSAULT Y SEBASTIÁN VÁZQUEZ EN LA ENCRUCIJADA DEL DISPARO.....	178
V.3. LA SOLEDAD, EL MIEDO Y LA ANGUSTIA EN SEBASTIÁN.....	182
V.4. LA TEMPORALIDAD EXISTENCIAL DE SEBASTIÁN.....	191
V.5. LA <i>RESOLUCIÓN</i> DE SEBASTIÁN.....	194
V.6. LA ANGUSTIA DEL SER-PARA-LA-MUERTE.....	197

VI. NATURALEZA, BÚSQUEDA, SOLEDAD, ABSURDO Y MUERTE: EJE TEMÁTICO EXISTENCIAL EN PARTE DE UNA HISTORIA	206
VI.1. PARALELISMOS TEMÁTICOS E IDEOLÓGICOS ENTRE ALDECOA Y CAMUS.....	212
VI.2. LA NATURALEZA Y LOS PERSONAJES DE CAMUS Y ALDECOA	214
VI.3. LA <i>BÚSQUEDA</i>	218
VI.4. DE LA SOLEDAD A LA SOLEDAD ONTOLÓGICA.....	224
VI.5. ABSURDIDAD Y MUERTE: LA LEY DEL LABERINTO.....	231
VII. DE LA LIBERTAD EXISTENCIAL Y OTROS EXILIOS Y REINOS EN LOS CUENTOS DE ALDECOA	242
VII.1. LA LIBERTAD COMO EXISTENCIA.....	243
VII.2. DE EXILIOS Y DE REINOS EN LOS CUENTOS DE IGNACIO ALDECOA Y EN LA LITERATURA DE ALBERT CAMUS	249
CONCLUSIONES	271
BIBLIOGRAFÍA	278
HEMEROGRAFÍA	286

INTRODUCCIÓN

La obra narrativa de Ignacio Aldecoa (1925-1969) ha sido leída y analizada, principalmente, bajo los presupuestos de unas temáticas sociales, ya sea por situar a sus personajes dentro de un contexto histórico-social determinado —la España franquista—, o ya por configurar una literatura testimonial sobre la realidad de los que más sufren las consecuencias de condiciones de vida injustas, impuestas por las circunstancias políticas, sociales y económicas. Sin embargo, dentro de su cosmovisión narrativa es posible advertir también el planteamiento de una realidad problemática que acontece a todo ser de “carne y hueso”, la realidad que vive el ser humano, no como una abstracción o una metáfora, sino como un ser concreto que por el hecho de existir en el mundo padece incertidumbre, desamparo, soledad, enajenación y angustia. Lo que viven la mayoría de los personajes del autor vasco son auténticas representaciones del sufrimiento de la condición humana. Coincidimos plenamente con lo que escribe Lasagabaster sobre la narrativa de Aldecoa: «Se ha sentenciado, tal vez apresuradamente y sin matizaciones, la novela de los años 50 como social; sin negar la predominancia de este aspecto, la preocupación existencial es, en más de un autor, más importante de lo que a primera vista puede parecer. Aldecoa es, tal vez, el ejemplo más patente».¹

Una interpretación existencial de la narrativa de Aldecoa supone reconocer, en principio, que de una obra literaria se puedan realizar diversas lecturas, y que de cada una

¹ Jesús Ma. Lasagabaster, *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978, p. 171.

de ellas se puedan obtener distintos aspectos y enfoques, de acuerdo a los métodos de análisis que se hayan aplicado con el fin de desentrañar y valorar su expresión artística. En nuestro caso, la lectura que proponemos enlaza el universo literario de este escritor español con unas coincidencias temáticas-argumentales e ideológicas propuestas por una de las tendencias de la filosofía del siglo XX: el existencialismo. Es decir, el objetivo que orienta nuestro estudio será identificar y reconocer los ecos existenciales que resuenan en su obra narrativa.

En esta corriente del pensamiento se pueden apreciar los vasos comunicantes que se entablan entre la filosofía y la literatura; ejemplos de estas interdependencias son las obras literarias de Jean Paul Sartre, Gabriel Marcel, Albert Camus o Simone de Beauvoir, ficciones que derivaron directamente de una postura filosófica que se preguntó por la existencia y condición del ser existente, y que encontró en el drama y en la novela unos medios de expresión propicios para manifestar y ejemplificar sus preocupaciones metafísicas. En los personajes de estos autores se encarnan las preguntas por esa realidad problemática que es el ser concreto, el ser en su propia existencia, con sus angustias y con el sentido siempre trágico de la muerte como un evento personal e intransferible.

La narrativa de la posguerra española reveló complejos temáticos e historias que entroncaron con algunos de los postulados de la filosofía existencialista, pero, cabe aclarar, no devinieron directamente de un sistema filosófico desarrollado en España, pues un tanto lejanas en el tiempo quedaron las voces de Ortega y Gasset y del auténtico creador de la novela existencial europea, Miguel de Unamuno. Se trata de un existencialismo presentido, intuitivo, vivido dentro de un inconsciente colectivo, más que producto de la reflexión filosófica. Como escribiera Roberts: «... la novela española no es existencialista en sentido estricto, pero sí que ha recibido el influjo de las ideas filosóficas de nuestro tiempo, más o menos directamente, a través de temas y motivos novelísticos, dándoles expresión propia

dentro de las peculiaridades del modo de ser español».² También Martín Gaité, compañera de generación literaria de Aldecoa, elucubró sobre la influencia de esta corriente en la vida intelectual de los españoles: «... por muy de espaldas que pretendiéramos estar a lo que sucedía al otro lado de la frontera, la moral de derrota y de catástrofe que sirvió de caldo de cultivo al existencialismo no podía por menos de hallar eco en las conciencias insumisas donde se incubaba el virus del preguntismo [...] Esta toma de contacto con la noción de muerte también había dejado una secuela de miedo y angustia en nuestra experiencia infantil [...] Pero volviendo al existencialismo francés, conviene destacar la virulencia y escándalo con que fue recibido en España ya desde los años cuarenta. Jean Paul Sartre era una de las bestias negras del franquismo».³

Conceptos como el de «situaciones límites», “conversión” y “resolución” existenciales, angustia, absurdo y finitud son temas que ocuparon las reflexiones del pensamiento existencialista y que se perciben en la obra novelística y en algunos de los cuentos de Aldecoa; así, en su narrativa flota ese estar abocado a la muerte, el inevitable destino trágico de ese ser-para-la-muerte postulado por Heidegger; el ser-para-la-nada, enunciado por Sartre, la absurdidad de la existencia, proclamada por Camus, autor con el que Aldecoa compartiría, a través de su visión literaria, una misma mirada de solidaridad y humanidad por los semejantes que viven en el desamparo social y en la derrota individual, dejados de la mano de Dios; en suma, en ambos autores existe una común expresión artística frente a la desolación existencial. Estos motivos literarios se trenzan con el existencialismo sartreano, en cuanto a la concepción del hombre como una pasión inútil, como un dios fracasado.

De las cuatro novelas publicadas por Aldecoa, tres nos servirán para ejemplificar nuestra propuesta de estudio: *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956) y

² Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española*. Gredos, Madrid, 1978, p. 54.

³ Carmen Martín Gaité, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Ed. Siruela, Madrid, 1994, pp. 49-50.

Parte de una historia (1967), primera, segunda y cuarta novela, respectivamente. No dedicaremos un capítulo especial para su tercera obra, *Gran Sol* (1957), por considerarla como una crónica novelada de un viaje de trabajo pesquero por alta mar, y por ser la que menos elementos existenciales exhibe, aunque se comentarán algunos aspectos de ella en el cuerpo de este trabajo. En la cuentística de Aldecoa estudiamos otros puntos concomitantes que también presentan coincidencias con la concepción existencial: el asunto de la libertad y la inmersión en los paisajes de la naturaleza capaces de detonar en los personajes nostalgias por unos reinos que ya no están en el tiempo o en la vida de los distintos protagonistas, como acontece en los relatos de Camus, contenidos en *El exilio y el reino*.

Tanto por sus ejes temáticos y situaciones límites (soledad, dolor, frustración, angustia, incomunicación, evasión de la realidad, muerte), como por sus desvalidos personajes (gitanos, guardias civiles, artistas itinerantes, pescadores y marineros, ancianos, vagabundos, niños), además de sus imágenes y metáforas (el castillo-cuartel, el viento solano, la isla, el naufragio, la libertad), presentes como una constante en su cuentística y novelística, consideramos que la obra narrativa de Ignacio Aldecoa se puede incardinar dentro de esa corriente de la prosa española de posguerra denominada como «realismo existencial», tendencia de narrar influida directamente por el neorrealismo italiano, ya que introdujo en España y en la generación de los Cincuenta, el deseo por narrar historias antiheroicas con protagonistas que viven realidades adversas, siempre indefensos y en permanente lucha contra la hostilidad del entorno, sumidos en el marasmo de la existencia humana y cercados por esa “posibilidad insuperable, segura, cierta, absoluta y extrema”, como denominó Heidegger a la finitud.

I

IGNACIO ALDECOA: SU CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

«El creador auténtico está solo, total y definitivamente solo, es animal de fondo al que no lleva la corriente. Y ésa es su grandeza y su aventura».

Ignacio Aldecoa
(Notas escritas)

I. 1. IGNACIO ALDECOA: SU CIRCUNSTANCIA Y SU TIEMPO

Referirse al escritor José Ignacio Aldecoa Isasi (Vitoria, Alava, País Vasco, 24 de julio de 1925 - Madrid, 15 de noviembre de 1969), plantea ubicarnos en la etapa histórica de España que se ha denominado, comúnmente, como de posguerra, periodo que significó un cambio en todos los órdenes de la vida de los españoles. Este nuevo segmento de la historia estuvo regido desde las perspectivas políticas y culturales impuestas por los triunfadores de la contienda civil, de la guerra de 1936 a 1939: los nacionalistas, encabezados por el General Francisco Franco, y que un 18 de julio de 1936 iniciaron «la gran cruzada de liberación», como bautizaron a la sublevación en contra de «los republicanos rojos» y de su gobierno

«comunista y ateo». Como escribe Barrero: «El cambio de régimen va a propiciar una transformación radical de los presupuestos ideológicos y culturales que había sustentando la República en años anteriores». ⁴

En la década inmediata a la conclusión de la guerra civil, la de los cuarenta, España permaneció “neutral” durante la Segunda Guerra (su participación consistió en mandar un batallón de apoyo para luchar del lado de los alemanes, en el frente ruso); al finalizar la contienda mundial, sufrió el aislamiento del espectro mundial, ya que las potencias aliadas vieron a España como un país simpatizante del fascismo, en Italia, y del nacional-socialismo hitleriano, en Alemania, los perdedores de la gran lucha. Una visión del estado de las cosas en España, por aquella época, es la que describe Josefina Rofríguez, esposa de Aldecoa, refiriéndose a la penuria material y espiritual por la que pasaron:

a la escasez y el racionamiento se unía la privación intelectual. No había libros, no había revistas, no había cine ni teatro que valiese la pena. La prensa era de un marcado matiz oficial. El aislamiento era total. El mundo estaba en guerra y del extranjero no llegaba nada. Vivíamos encerrados en nuestros propios problemas nacionales: el miedo, el desconcierto, la desesperación de la posguerra. La Universidad, reprimida, mezquina, anémica, acobardada, reflejaba la situación del país. ⁵

Una ilustrativa recreación de la vida cotidiana del Madrid de los primeros años de posguerra es la que aportó Camilo José Cela en su célebre novela *La colmena* (1951), pues presenta algunas parcelas, nada gratificantes, de la vida pública y privada de los sobrevivientes de la contienda, en la capital. Las penurias del hambre y del espíritu hacen mella en la moral y en los principios de una sociedad recientemente fustigada por los odios fratricidas, y a la que sólo importa atender a sus necesidades elementales para su sobrevivencia. Esta inmediata etapa posterior a la guerra tuvo sus propios signos de identidad.

⁴ Oscar Barrero Pérez, *La novela existencial española de posguerra*. Gredos, Madrid, 1987, p. 13.

⁵ Josefina Rodríguez, Pról. a *Cuentos, de Ignacio Aldecoa*. Cátedra, Madrid, 1977, pp. 17-18.

El período 1939-1949 se caracteriza [...] por la cerrazón ante el exterior —aumentada por la guerra mundial, que tampoco propició las relaciones normales con América latina, nueva patria, además, del exilio español—, ultranacionalismo, rígido dirigismo e intransigencia tanto política como religiosa. El período 1949-1959 presenta iguales signos, aun cuando ya acomodados más cotidianamente, esto es, menos exaltados, siempre que no se tratara de cuestiones de principio.⁶

Todo lo que oliera al régimen político anterior era prohibido, censurado. Los escritores relacionados con ideas libertinas eran retirados de las librerías y bibliotecas: proscritas sus lecturas por atentar contra las buenas costumbres. Desde Clarín, por su amoral novela *La Regenta*, hasta Unamuno y Baroja, eran autores que chocaban con el espíritu catolicista del momento. Según los criterios de los censores los libros de Baroja «van contra la familia, la Iglesia y el Estado [...] y al propio tiempo es literatura disolvente en máximo grado, prohibida en España». De la generación del 98 se expresarían los voceros del nuevo régimen como de «hombres sombríos y estrafalarios», y en cuyas obras conviven «muchos errores religiosos, verdaderas y claras herejías [y que] encierran, además, no pocas indecencias, reprobadas por la moral católica [...] basta con abrir una obra de Unamuno o Baroja para convencerse de ello».⁷ Los censores oficialistas condicionaban la publicación de las obras, y si sus contenidos no les parecían apropiados, “sugerían” hacer transformaciones, como testimoniara uno de los autores víctimas de esas decisiones:

Quando, ya en la década del 60, quiso la editorial Aguilar de Madrid publicar un tomo con mis obras narrativas por entonces completas tropezó con la censura española, que no las autorizaba a menos que el autor transigiera y se prestara a hacer ciertos cambios o a sufrir ciertas mutilaciones, cosa por principio inaceptable.⁸

Es a fines de los años cincuenta y a partir de la década de los sesenta, cuando España iniciaría una serie de cambios significativos que la conducirán por nuevos derroteros. Atrás

⁶ José Ramón Marra-López, «Dos grupos generacionales de posguerra», en *Historia y Crítica de la Literatura Española, Época Contemporánea: 1939-1980*. Edit. Crítica, Barcelona, 1981, p. 24.

⁷ Citado por Barrero, op. cit., pp. 45-46.

⁸ Francisco Ayala, Advertencia preliminar a *La cabeza del cordero*. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 7.

quedarían esos años de reconstrucción de ciudades devastadas por las balas y las bombas, las tarjetas de racionamiento y las ingentes fortunas obtenidas del estraperlo: «los años cuarenta, tiempo de la autarquía económica, de la represión más feroz, de generalizada penuria económica y de mayor combatividad ideológica de los grupos en el poder».⁹

La caprichosa y férrea censura ejercida desde las cúpulas del poder público y eclesiástico se fueron diluyendo, paulatinamente, hasta la década de los sesenta. Recurramos nuevamente al testimonio de Rodríguez:

En los años sesenta se iniciaron transformaciones importantes en la vida del país. El comienzo del turismo y la salida de los trabajadores españoles a Europa, aparte de originar una corriente de divisas, fueron responsables de un cambio progresivo en nuestra sociedad. La economía se desliza por la senda de un tímido bienestar. Los primeros coches, los primeros síntomas de confort. Es posible remontar la escasez y la tristeza derivada de la escasez [...] En los sesenta el país parece tomar rumbos nuevos. La posibilidad de tocar con la mano una Europa que poco a poco va introduciéndose en España, las primeras revueltas serias, los documentos de protesta, refuerzan la esperanza de un porvenir si no brillante, no tan negro.¹⁰

También el panorama cultural empezó a cambiar en la segunda década de posguerra, pues

la segunda parte de la década de los cincuenta [...] fue decisiva. En ella nacieron los esfuerzos editoriales —Seix Barral y Ariel en Barcelona, Taurus en Madrid— que [...] renovaron el instrumental intelectual con selectas traducciones de un momento muy rico del pensamiento y la cultura universales. Por otro lado, corrientes de pensamiento claramente hostiles a cuanto el régimen representaba fueron ganando terreno: el pensamiento progresista católico, las nuevas tendencias analíticas, el pensamiento psiquiátrico existencial, indicios de reflexión marxista, todo en forma dispersa que, a veces, encontró acogida en lugares tan insólitos como la revista *Índice*, dirigida por el falangista Fernández Figuerola. El año de 1963, en virtud de la restrictiva Ley de Prensa dictada por Fraga Iribarne, parece un hito fundamental. En torno a él, se sitúa por ejemplo, la masiva recepción de la obra intelectual del exilio que, desde 1948, había tenido acogida en la revista *Insula*, legítimamente convertida en el boletín internacional del hispanismo. El mismo año 63 vieron la luz la nueva época de la *Revista de Occidente*, que reanudó el talante liberal de la antigua [...] En rigor, las nuevas ciencias humanísticas nacen entonces: modernas tendencias en filosofía (lógica analítica, sobre todo), historia económica y social, estudios de economía, sociología, y, por lo que toca

⁹ José-Carlos Mainer, «La vida cultural (1939-1980)», en *Hist. y Crítica de la Literatura Española, Época Contemporánea: 1939-1980*. Edit. Crítica, Barcelona, 1981, p. 9.

¹⁰ Josefina Rodríguez, Pról. a *Aldecoa, Cuentos Completos*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 25.

al mundo más próximo a lo literario, la recepción de las nuevas corrientes estructuralistas en la lingüística y los primeros análisis formales, no sólo estilísticos, en literatura». ¹¹

En un sentido parecido se expresó el escritor Miguel Delibes cuando hace un diagnóstico del periodo en que se desarrolla la 'generación del medio siglo':

El bloqueo intelectual ha perdido su virulencia en este tiempo: las fronteras se han ido haciendo cada vez más permeables. En el país penetran vientos renovadores, impulsados casi en su totalidad por la 'generación perdida' norteamericana, Sartre, Camus, y Kafka. Los novelistas que ahora inician su carrera en España no pueden sustraerse a tan fuertes influencias. ¹²

Martínez Menchén también escribió sobre esos años grises de subdesarrollo literario y cultural, en los que las publicaciones de la década de los cincuenta tergiversaban y atacaban los contenidos de novelas de más allá de las fronteras españolas:

Las revistas especializadas pecaban del mismo defecto; y yo recuerdo una serie de artículos en una de las más conocidas revistas españolas, en los que con toda seriedad se trataba de demostrar que Faulkner y Kafka eran oscuros porque *no sabían lo que decían*, porque intrínsecamente eran confusos. Y esto ya bien avanzada la década del cincuenta y en una de las revistas más inquietas y válidas de nuestra generación. ¹³

Dentro de estos límites trazados se desarrolló Ignacio Aldecoa, quien vivió en su ciudad natal, Vitoria, hasta los diecisiete años. De la influencia de esta ciudad del norte de España sobre su carácter y su obra literaria escribió su esposa: «Solía afirmar que su vocación de escritor, tempranísima, nació en él como una rebeldía frente al medio burgués, limitadísimo, de su ciudad en aquellos tiempos». ¹⁴ Con el bachillerato concluido se marchó para Salamanca, en cuya Universidad se matriculó en los primeros cursos de la Facultad de

¹¹ José-Carlos Mainer, art. cit., pp. 11-12.

¹² Cit. por Roberts, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Cit. por Barrero, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴ Josefina Rodríguez, Pról. a *Cuentos, de Ignacio Aldecoa...* p. 13.

Letras. Al poco tiempo, a mediados de los años cuarenta, coincidiría en Madrid, en la Facultad de Letras, (pretendía seguir la especialidad de Historia de América) con varios de sus compañeros de generación literaria: Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Alfonso Paso, y con Josefina Rodríguez. Fernández Santos recuerda esos años universitarios:

La Facultad, para muchos de nosotros, consistió en asistir a algunas clases, aprobar dos o tres cursos, tertulias en el bar y amistad con unos cuantos amigos. Lo que para nosotros supuso el paso por ella es difícil de calcular, mas la verdad es que allí nacimos a la literatura, si no en nuestras obras que por entonces comenzábamos a escribir, sí al menos en nuestro afán por conseguir un puesto en la vida del país, algo que tan lejano aparecía.¹⁵

El desencanto comienza a hacerse patente entre la juventud universitaria que contempla y vive una realidad desfasada, en relación con los centros educativos del resto de Europa:

En la década 1950-1960 comienza a llegar una nueva generación a las aulas universitarias y acude en un estado de irritación contra el medio ambiente que le rodea [...] La universidad le defrauda, por el mediocre panorama cultural (mucho más si se trata de facultades humanísticas, por su estrechez de miras y su pudibunda ortodoxia religiosa, que "desprecia cuanto ignora"); los libros que tienen interés en leer no están autorizados. El panorama profesional, una vez acabada la carrera, se le presenta muy incierto. Se encuentra rodeado de prohibiciones, advertencias, admoniciones (culturales, políticas, sociales, sexuales y familiares), cuando lo que desea es enterarse de lo que pasa en el país y en el mundo, saber y aplicarlo, liberarse él y liberar a los demás españoles de una extraña y angustiada incomodidad que le atenaza, que la siente aunque no sepa a qué atribuirlo.¹⁶

Recordando también esos años de Universidad, Carmen Martín Gaité escribió sobre la penuria cultural de los entonces jóvenes escritores españoles.

Yo misma, aun cuando me considerase informada de bastantes cosas, no tenía ni idea de lo que pasaba con la novela contemporánea y los futuros prosistas, aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ver incorporada a mi llegada a

¹⁵ Jesús Fernández Santos, Pról. a *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, de José Luis Martín Nogales. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 13-14.

¹⁶ José Ramón Marra-López, art. cit., p. 23.

Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero, hechos un puro tanteo, sin atreverse todavía a pasar del cuento —aun cuando ya Ignacio supiese muy bien por dónde se andaba en tal género— descubriendo por libre, por separado y las más de las veces, por casualidad a narradores acreditados en otros países. De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y a sus amigos le fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese... autores poco frecuentes en las librerías de entonces, hallazgos que alentaban y enviaban desde lejos inesperadas sugerencias.¹⁷

Con otros incipientes escritores, Aldecoa participó activamente en algunas empresas culturales, aquellas que les permitía el régimen franquista, y por las que dieron rienda suelta a sus inquietudes artísticas. Es así como colabora y publica sus primeros relatos en revistas como *La Hora*, *Alcalá*, *Juventud*, *Correo Literario*, *Bengala*, *Guía*, *Revista de Pedagogía*, *El Español*, *Índice*, *Clavileño*, *Haz* y la *Revista Española*, entre otras. «Esta última había sido fundada por Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre y el mismo Aldecoa, bajo el patrocinio de Antonio Rodríguez Moñino; y aunque su vida fue efímera (sólo vieron la luz unos pocos números), sirvió para reunir una serie de escritores dispares de gran valía que conjuntamente lucharon por superar los estrechos límites de aquel ambiente de regresión espiritual que les había deparado el destino».¹⁸

Y aunque Aldecoa no llegó a concluir con sus estudios universitarios, como tampoco Fernández Santos ni Ferlosio, era un escritor sumamente culto. De sus lecturas preferidas da cuenta García Viñó: «Conocía bien a los clásicos españoles, entre los cuales sus preferencias se encaminaban hacia Cervantes y Quevedo. De los modernos, el Valle-Inclán de *El ruedo ibérico* y su paisano Baroja, sin desdeñar a Galdós y otros narradores. Y la novela hispanoamericana —Ciro Alegría, Rómulo Gallegos— y la francesa... Pero quizá la que más fascinación ejerció en él fue la norteamericana, desde Jack London y Mark Twain, Truman Capote y los cuentistas más recientes».¹⁹

¹⁷ Carmen Martín Gaité, en *La Estafeta Literaria*, núm. 433, 1 de diciembre de 1969.

¹⁸ Irene Andrés-Suárez, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Gredos, Madrid, 1986, pp. 14-15.

¹⁹ M. García Viñó, *Ignacio Aldecoa*, E.P.E.S.A., Madrid, 1972, pp. 48-49.

La producción literaria de Aldecoa queda distribuída de la siguiente forma: en la década de los cuarenta publicó sus dos únicos libros de poesía, obras de primera juventud, a los veintidós y veinticuatro años, respectivamente: *Todavía la vida* (1947) y el *Libro de las algas* (1949), costeados ambos de su propio peculio. En su poesía « se comprueba una cierta lucha sostenida entre una sujeción al formalismo preceptivo y un ansia de libertad expresiva. Desde la perspectiva del contenido poético se comprueba un proceso de vaivén continuado entre esperanzas de búsqueda y postraciones de fracasos. Estas fluctuaciones responderían a un anhelo consciente de encontrar un pronunciamiento literario propio».²⁰ También en este periodo daría a conocer algunos cuentos en las revistas ya citadas.

En la década de los cincuenta publicó tres, de sus cuatro novelas: *El fulgor y la sangre* (1954), finalista del premio Planeta en el mismo año; *Con el viento solano* (1956) y un año después *Gran Sol*, Premio Virgen del Carmen para novelas del mar y Premio de la Crítica en 1958; también vieron la luz pública sus libros de cuentos: *Espera de tercera clase* (1955), *Vísperas del silencio* (1955) y *El corazón y otros frutos amargos* (1959). En 1953 recibió su primer premio literario, del semanario *Juventud*, por el cuento «Seguir de pobres»; en 1954 fue finalista de “La novela del sábado”, con «El mercado». Esta novela la había escrito antes de *El fulgor y la sangre*, y se la «envió al señor Lara, director-propietario de la Editorial Planeta, y éste se la rechazó. Cuando, más adelante, ya hubiese podido publicarla, a él ya tampoco le gustaba. Sólo aprovechó un resumen de ella que, con el mismo título, publicó en “La novela del sábado”».²¹

En los sesenta publicó solamente una novela: *Parte de una historia* (1967), y los volúmenes de cuentos: *Arqueología* (1961), *Caballo de pica* (1961), *Pájaros y espantapájaros* (1963), *Los pájaros de Baden-Baden* (1965) y *Santa Olaja de Acero* (1968); también circuló en 1961, un libro suyo de viajes: *Cuaderno de godo*.

²⁰ Angel Martínez Salazar, *Ignacio Aldecoa*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1996, p. 53.

²¹ M. García Viñó, *op. cit.*, p. 51.

Su proyecto novelístico consistió en armar tres trilogías en las que abordaría los temas del mar, el trabajo de las minas y la vida de los guardias civiles, los toreros y los gitanos. Al tratar a estos personajes pertenecientes a los estratos más ninguneados en la posguerra española, Aldecoa les devuelve su dimensión humana: «Estos tres grupos, aunque forman parte de la sociedad española, se quedan al margen de ella... La presentación acostumbrada de estos grupos desde una sola perspectiva impidió un enfoque más profundo. De ellos hemos recibido una idea preconcebida y nos hemos quedado solo con la impresión del aspecto negativo».²²

De la primera temática escribió *Gran sol*, pues la novela *Viejas anclas* no la pudo llevar a cabo; de la tercera *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano*. Paralelamente a las trilogías publicó *Parte de una historia*. Su labor novelística fue producto de la meditación, de la sistematización. Si como persona gustaba de vagabundear, de viajar sin itinerarios trazados, como escritor asumía una actitud diametralmente opuesta: «Planeaba sus libros con minucia de científico o de historiador. Y no sólo cada libro; toda su obra la planeó casi desde el principio».²³ En una entrevista a una revista dijo: «Me parece esencial en el novelista el deseo de programar para largo... Por eso, la programación de mi obra novelística es para mí una cuestión de ética profesional o, mejor, vocacional. Digo, esto quiero hacer, esto necesito hacer. Y en lo que dependa de mí, lo haré».²⁴

Todas sus pensadas trilogías quedaron inconclusas; con su desaparición física los proyectos novelísticos no pudieron tener fin, como aquella obra de pretensiones extensas en la que pensaba novelar los caminos que siguieron sus compañeros de generación: «Sobre *Años de crisálida* te diré que era sólo un proyecto a más largo plazo. Sería la novela de su generación —la generación capullar— que, por las circunstancias, se había quedado en crisálida, sin poder salir y desarrollarse. Ignacio quería hacer una novela de nuestra

²² Drosoula Lytra, *Soledad y Convivencia en la obra de Aldecoa*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 32-33.

²³ García Viñó, *op. cit.*, p. 62.

²⁴ En *Destino*, núm. 956, Barcelona, 3 de diciembre de 1955.

generación, empezando con los que teníamos diez años cuando la guerra civil e ir siguiéndola no sé hasta cuándo. Era otro tipo de novela distinto a las trilogías programadas». ²⁵

Como parte de su profesionalismo como escritor a Ignacio Aldecoa le fascinaba conocer a las personas, los sitios y lugares que más tarde recrearía en su narrativa: «A él le interesaba palpar en su raíz el latido de la vida que quería trasladar a sus libros. Por eso convivió tantas horas con marineros, con boxeadores, con toreros...». ²⁶ En el día de su muerte (de un ataque al corazón) estaba próximo a acudir a una tienda de toros, «tal vez para documentarse con vistas a la novela sobre el mundo de los toros que desde hacía años proyectaba». ²⁷ En la misma línea de este pensamiento, de la conjugación entre el aspecto cultural y el vital, Lytra escribió que «Aldecoa adquirió durante su breve vida una preparación intelectual sólida, pero por inclinación propia prefería tener experiencia directa de la vida y de lo que iba a ser materia novelable de la misma». ²⁸

Ignacio Aldecoa siempre se consideró un hombre de izquierdas, escritor realista y social, en la medida de que él mismo reconocía tener preocupaciones de carácter social, pero no estaba de acuerdo en que el escritor otorgara sentido político y dirigido a la literatura.

Toda literatura es social, pero hay una literatura social con minúsculas, que tiene marcado carácter político-partidista. De esta última literatura, que crea zonas de confusión en la opinión pública lectora respecto al autor, es la que yo creo debe huir el escritor independiente y generoso, porque esta fácil limitación presupondría mezquindad. ²⁹

Un rasgo que ayuda a entender su solidaridad con los oprimidos es el de una carta que firmó, en 1963, dirigida al ministro de Información, en donde un grupo de intelectuales protestaba contra la represión en contra de unos mineros en Asturias. La misiva la encabezaba Vicente Aleixandre, y entre otros escritores también firmaban Juan Goytisolo y Gabriel

²⁵ «Ignacio Aldecoa: Una historia partida», Josefina Rodríguez entrevistada por Miguel de Santiago, en *La Estafeta Literaria*, núm. 578, 15 de diciembre de 1975.

²⁶ García Viñó, *op. cit.*, p. 56.

²⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁸ Drosoula Lytra, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

Celaya.³⁰ Aldecoa se pronunció siempre en contra de todo aquello que obstaculizase la libertad que por naturaleza pertenece al escritor. Sus palabras tronaron contra la injusticia y la censura. A la pregunta de que si en sus novelas había tenido la suficiente libertad para expresarse contestó: «—No. He tenido, como todos los escritores, el problema de mi propia autocensura, ya que escribimos pensando en que la obra sea publicable». En otra ocasión afirmó para una revista: «No me he sentido jamás libre para expresarme y me siento coartado con la idea de la censura».³¹

Como parte de su quehacer literario Aldecoa dio conferencias en Universidades de Estados Unidos, Francia y Polonia. Su obra se tradujo al alemán, inglés, italiano, japonés, sueco, polaco y checo.

Al cine se llevaron tres de sus obras: el cuento *Young Sánchez* (1963) y su segunda novela *Con el viento solano* (1965), dirigidas ambas por Mario Carnus; su tercera novela, *Gran Sol*, fue adaptada y dirigida por el cineasta catalán Ferran Llagostera; de varios de sus cuentos se hicieron series televisivas: *El silbo de la lechuza*, *Fuera de juego* y *Caballo de pica*.

La crítica literaria coincide en valorar la obra del narrador vasco y en darle su lugar dentro de las letras nacionales españolas. Para tener un panorama de lo que representó la obra de Aldecoa para la literatura española, presentaremos una significativa muestra de algunos juicios estimativos de estudiosos de la narrativa peninsular de posguerra. En el *Diccionario de Escritores Célebres* se dice que «es uno de los principales exponentes de la narrativa española de los años cincuenta, [...] pero destacó, sobre todo, como narrador adscrito a la tendencia realista propia de aquel momento [...] En sus narraciones destacan una intensa carga testimonial y la tendencia hacia una ajustada técnica objetivista, así como la fuerza de los acontecimientos cotidianos y su repercusión en la forma de ser de las personas. Su variada temática (los oficios, la clase media, el éxodo rural a la ciudad, etc) permite

³⁰ Angel Martínez Salazar, *op. cit.*, p. 94.

³¹ Josefina Rodríguez, Pról. a *Cuentos, de Ignacio Aldecoa...* p. 37.

configurar un amplio cuadro de la posguerra española».³² Para García Viñó la desaparición física de Aldecoa fue resentida por la literatura española: «las letras españolas han perdido no sólo a uno de sus más señeros representantes contemporáneos, sino también a uno de los poquísimos novelistas que, en pleno predominio de un tipo de narrativa cuyos cultivadores —la mayoría de los existentes —consideraban la voluntad de arte como una especie de traición y estimaban el testimonio —en su burdo sentido de fotógrafo de las apariencias— como un valor absoluto, superior a cualquier intento de profundización en la condición humana; en un momento así, iba a decir, se mantuvo en sus trece de escritor preocupado por el hombre en su dimensión personal, es decir, integral -no meramente política-, y por el instrumento que manejaba, en sus aspectos artístico, artesano e intelectual».³³ Sobre el complejo temático de su obra narrativa escribió Bleiberg: «Y este conflicto (el conflicto de ser hombre hoy), es el tema central de toda la obra de Aldecoa, tratado unas veces con piedad, otras con ternura, con ironía, con rabia o con melancolía, pero nunca con indiferencia. La capacidad de comprender al hombre, de simpatizar con su grandeza y con su pequeñez es una cualidad que destaca en toda la obra de Aldecoa y la hace imperecedera. Como dice Ana María Matute en su prólogo a un libro de relatos de Aldecoa, publicado poco después de su muerte, “a través de los días y los años, en alguna parte habrá un hombre que, leyéndole, sienta dignificada su soledad o su miseria”».³⁴ Sobre su estilo opinaron otros tres críticos: «La “realidad realista”, valga la redundancia, a que Ignacio Aldecoa nos asoma, queda siempre absorbida por la realidad poética a cuya inspiración tanto contribuye el lenguaje del autor, impregnado de un muy penetrante lirismo, suave y fuerte a la vez, por uno de esos secretos del estilo en que consiste la maestría».³⁵ Antonio Valencia afirmó en 1973: «Estimamos que Aldecoa, escritor de una pieza, era novelista y cuentista por separado y mucho más maduro y redondo en la narración breve, en la que hallaba materia más apta para

³² *Diccionario de Escritores Célebres*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

³³ García Viñó, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ Alicia Bleiberg, Pról. a *Cuentos completos de Ignacio Aldecoa*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

³⁵ Cit. por Josefina Aldecoa en el Pról. a *Cuentos de Ignacio Aldecoa...* p. 46.

expresar su proceso de depuración del realismo desde el estilo».³⁶ Por su parte, en 1960, Pablo Corbalán también se refirió al estilo literario de Aldecoa que «se caracteriza por su precisión y por su rigor. También por su manera objetiva de presentarnos los hechos y los tipos. Ahora bien, esas secas palabras —precisión, rigor, objetivo— no indican, en su caso, esquematismo ni ausencia de calidades amables. Pocos escritores como él, entre los jóvenes, de tan denso empastado literario, de tanto poder de plasticidad poética, de tanto sentido estético».³⁷

Refiriéndose a la actitud ética que debe asumir el escritor, pero sin descuidar los aspectos estéticos de la escritura escribió Lasagabaster: «Porque difícilmente se encontrará en la literatura española contemporánea un escritor tan sensible y tan leal a la rotunda dimensión ética de la tarea de escribir; pero sin convertir la escritura en una militancia partisana, y viendo en la voluntad estética un espacio real del compromiso histórico —de la ética consigo mismo y con su tiempo— del escritor».³⁸

Ángel del Río y García Viñó advierten paralelismos, vasos comunicantes entre la obra literarias de Baroja y Aldecoa, ambos autores de procedencia vasca; el primero escribe: «Con Baroja tiene Aldecoa puntos de contacto: preocupación social; predilección por los humildes, los golfos y los vagabundos a quienes hace deambular por caminos y ciudades, y el gusto por las trilogías».³⁹ García escribió que: «En los relatos de Ignacio Aldecoa se refleja la trashumancia barojiana de sus recorridos nocturnos».⁴⁰

No es que se pretenda ver en Aldecoa a un filósofo existencialista, pero sí que tenía algunas convicciones sobre la vida y unos rasgos de carácter coincidentes con algunas de las orientaciones de este pensamiento, como testimonia Josefina Rodríguez, su compañera de la vida, al recordarlo: «Tenía Ignacio un sentimiento clarísimo de la brevedad de la existencia y

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ *Ibid.*, pp. 48-49.

³⁸ Jesús Ma. Lasagabaster, *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978, p. 47.

³⁹ Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española* 2. Edic. B, Barcelona, 1990, p. 547.

⁴⁰ García Viñó, *op. cit.*, p. 56.

una constante obsesión con la muerte, una extraña lucidez en este sentido [...] Ignacio creía con Sartre que “el hombre es una pasión inútil” y lo repetía con frecuencia. Pero se sentía absolutamente solidario con ese hombre condenado a vivir sin sentido, abandonado y luchador».⁴¹

Al hacer un recuento de los libros de la biblioteca que compartían Josefina Rodríguez e Ignacio Aldecoa ella menciona de la «fascinación por el existencialismo» y de los «libros de Sartre, de Camus, Beauvoir, intercambiados y discutidos en el café o en las cuevas de Sésamo», por lo que Aldecoa, y por lo tanto su generación literaria, estaba familiarizado con esta corriente filosófica de moda, y con los postulados de sus distintos exponentes. Por los años cincuenta abundan «las tertulias literarias y, con ellas, las reuniones en que se leen y comentan las obras más representativas de los existencialismos germano y francés».⁴²

La prematura muerte de Ignacio Aldecoa (44 años) le impidió ver la transición del franquismo a la incipiente democracia española: Francisco Franco falleció en noviembre de 1975, llevándose consigo esa etapa de la vida política de España.

1.2. LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

La Guerra Civil Española marcó y dividió al país no sólo en sus estructuras políticas, económicas, sociales y religiosas, sino también en las culturales. Por lo tanto la literatura no podría ser ajena a este parteaguas que significó la contienda fratricida. Es así como los historiadores de la literatura española separan las distintas promociones literarias, tomando en consideración al conflicto bélico, y denominan a la literatura posterior a éste como de

⁴¹ Pról. a *Cuentos, de Ignacio Aldecoa...* p. 22.

⁴² Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 20.

«posguerra». Tomando en consideración esta “gran crisis histórica”, García Viñó distingue cuatro grupos diferentes:

Primero: la de los que ya eran hombres maduros y aun escritores consagrados con anterioridad a la guerra: Pío Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Concha Espina, Ricardo León y Benjamín Jarnés, quienes apenas añaden algo importante a su producción literaria; Wenceslao Fernández Flores, Ramón Gómez de la Serna y Juan Antonio Zunzunegui que dan a conocer lo mejor de su obra después de 1943.

Segundo: la promoción de los que hicieron la guerra, cuya obra empieza a ver la luz en la inmediata posguerra y hasta mil novecientos cincuenta y algo.

Tercero: La de los que no hicieron la guerra, pero asistieron a su acontecer, ya despiertos los ojos de la conciencia. Es decir, los que sufrieron las consecuencias de unos sucesos históricos en cuya génesis no habían tenido la menor participación.

Cuarto: La de los que no conservan recuerdos personales del conflicto.⁴³

El mismo autor citado ubica a Ignacio Aldecoa, por su edad, dentro del tercer apartado; sin embargo, por su incursión al mundo literario, a temprana edad, se le suele relacionar con el segundo grupo, al igual que a Matute, Sánchez Ferlosio y Fernández Santos.

Nota importante de la década de los cincuenta es la coexistencia de dos grupos generacionales de escritores, dedicados a la narrativa; los de la primera, integrada por Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Laforet y Juan Antonio Zunzunegui, entre otros, y que ya habían publicado obras desde los años cuarenta, por lo que en estos dos nuevos lustros verían confirmadas sus posibilidades literarias. La otra promoción, la de los más jóvenes, pertenece a la segunda generación de posguerra, y empezaron a publicar sus textos en ediciones periódicas, a fines de los cuarenta e inicios de

⁴³ García Viñó, *op. cit.*, p. 14.

los cincuenta; han sido llamados con distintas denominaciones, como la 'Generación del Medio Siglo' (la más empleada por la reciente crítica), 'Generación del 50' o 'Generación de los niños de la guerra', por mencionar un par de ellas, y arribaron al escenario literario con nuevas propuestas, rebasadas, de alguna forma, las penosas condiciones de la década anterior; es así como «algunas de las circunstancias que condicionaron la producción literaria española desde 1936, fueron modificándose lenta, pero visiblemente, a partir de 1945, es decir, a medida que el aislamiento consiguiente a la guerra española primero, y a la mundial después, fue, al menos parcialmente superado. Esta especie de deshielo progresivo, esta tentativa de incorporarse a los movimientos realmente vivos de la cultura [...] coinciden ahora, desde 1950 aproximadamente, con la formación de la personalidad y el acceso a la conciencia y a la expresión de nuevas promociones».⁴⁴

La nota común para agruparlos en una promoción es la fecha de nacimiento, que va de 1922 a 1936; entre otros, a esta Generación pertenecen: Antonio Ferres (1924), Luis Martín Santos (1924), **Ignacio Aldecoa** (1925), Medardo Fraile (1925), Armando López Salinas (1925), Carmen Martín Gaité (1925), Andrés Bosh (1926), José Caballero Bonald (1926), Jesús Fernández Santos (1926), Ana María Matute (1926), Juan Benet (1927), Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Alfonso Grosso (1928), Juan García Hortelano (1928), Manuel García Viño (1928), Jesús López Pacheco (1930), Juan Goytisolo (1931), Jorge Cela Trulock (1932), Juan Marsé (1933), Luis Goytisolo (1935), Francisco Umbral (1935), Isaac Montero (1936) y Esther Tusquets (1936), entre otros.

Sanz Villanueva ⁴⁵ y Angel Basanta ⁴⁶ han destacado varios rasgos biográficos y estéticos que dan sentido y unidad a la Generación del Medio Siglo:

1) La cronología de sus nacimientos, ya señalados, y que los llevó a participar en la guerra de una forma indirecta, como testigos de los hechos, desde sus perspectivas de niños

⁴⁴ Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea, T. II*, Gredos Madrid, 1962, p. 286.

⁴⁵ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la Literatura Española 6/2*, Edit., Ariel, Barcelona, 1994, pp. 33-41.

⁴⁶ Angel Basanta, *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Edit. Cincel, Madrid, 1992, pp. 23-40.

o adolescentes. Como escribiera Matute: «Entre la ruina de las viejas enseñanzas, entre bombardeados muros, los que fuimos escritores, difícilmente nos desprenderemos de ese recuerdo». En la última novela publicada por Aldecoa, *Parte de una historia*, hay un fragmento en el que el narrador compara la realidad de lo que se está viviendo en la isla con el espectro de la guerra, que aunque no vivida, si dejó su impronta indeleble en él y en su generación:

Al cabo del tiempo, como quien se acostumbra al fantasma de una guerra no vivida pero que impregna su ámbito, es posible que todo pase a ser una leyenda, borroneada la realidad por una cadena de versiones fugitivas.⁴⁷

2) Coincidencia de los años en que publican sus obras, pues en la década de los cincuenta son ya protagonistas de la narrativa española. En 1954 se editan *El fulgor y la sangre*, de Aldecoa, *Pequeño teatro*, de Matute, *Los bravos*, de Fernández Santos y *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo. En 1956, *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, y para 1958, *Cabeza rapada*, de Fernández, *La resaca*, de Juan Goytisolo, *Las afueras*, de Luis Goytisolo, *Central eléctrica*, de López Pacheco, *Entre visillos*, de Martín Gaité, y otras obras de escritores de la misma edad.

3) Adopción de una postura narrativa realista, testimonial y objetivista, para mostrar y describir la situación histórica y social de España. Sobre la puesta en práctica de la técnica objetivista Torrente Ballester precisa que «al novelista le está vedado el conocimiento de la vida interior del personaje (pensamiento, sentimientos, sensaciones), así como toda descripción de procesos mentales [...] debe evitar el uso de cualquier palabra que comporte una interpretación de la realidad. Mantener su personalidad apartada de los hechos y limitarse a su mera consignación objetiva».⁴⁸

⁴⁷ *Parte de una historia*. Alianza, Madrid, 1987, p. 85.

⁴⁸ Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la Literatura Española Contemporánea I*. Guadarrama, Madrid, 1961, pp. 457-458.

Estos escritores perseguían desarrollar una intencionalidad crítica o política, pero todos comprometidos, de alguna forma. Debido a esta toma de conciencia los personajes son, en su mayoría, trabajadores y personas de ínfima categoría social, quienes asumen los papeles protagónicos y son objeto de explotación por una burguesía insensible.

4) Formación cultural y literaria semejante. Muchos de estos escritores pertenecían a la clase media, y casi todos han pasado por la Universidad, aunque sin mucho interés por los estudios, por lo que más bien su formación fue autodidacta. Encontraron vedado el camino hacia la cultura occidental, pero de manera clandestina se las ingeniaron para intercambiar publicaciones 'prohibidas'.

5) Relaciones amistosas y afinidades ideológicas fomentadas en las tertulias y círculos, tan estrechas, que a veces desembocaron en uniones de parejas: Eva Forest y Alfonso Sastre; Josefina Rodríguez e Ignacio Aldecoa.

6) Constituyeron un marco de referencias (sugerencias y estímulos) constituido por la generación maldita norteamericana (Dos Passos, Hemingway, Faulkner), por la literatura y el cine del neorealismo italiano (Moravia, Pavese, Vittorini y en la cinematografía, Rossellini y Da Sica), por el objetivismo francés y el existencialismo (Sartre y Camus), por la *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Serrate), por la visión sartreana sobre el compromiso del escritor (*¿Qué es la literatura?*), y más tarde, por la teoría marxista de la literatura, aunque De Nora señala que las influencias del realismo socialista y la novela rusa no le parecen decisivos, salvo algunas excepciones, y que aún así dicha influencia es más ficticia que real.⁴⁹ Entre las influencias hispanas, Unamuno, Baroja, *Clarín* y Larra, sirvieron de estímulos.

7) Constantes debates en torno a la función social-política del arte y de la literatura, como un instrumento para transformar la sociedad y las condiciones injustas; discusiones más ideológicas y políticas que estéticas.

⁴⁹ Eugenio de Nora, *op. cit.*, pp. 287-288.

8) Patrocinio de diversos críticos y teóricos, como Sastre y Castellet, que en diversas publicaciones dieron a conocer los nuevos postulados del realismo testimonial y objetivista; apoyo de editoriales como Destino, Castalia y Seix Barral, que publican a la mayoría de los jóvenes autores, y la presencia de numerosas revistas como *Insula*, *Revista Española*, *Acento Cultural* y *La Hora*, donde publican sus primeros textos, como fue el caso particular de Aldecoa.

El ejercicio de la narrativa durante estos dos lustros significó unas muestras de renovación formal en la manera de novelar, pues se dejó a un lado la constante de la década anterior, consistente en utilizar a la literatura sólo como un vehículo propagandístico, favorable a los intereses políticos y morales del nuevo orden instaurado: «la actitud de esta promoción es creadora y ‘constructiva’, en la práctica [...] le es indispensable empezar por desligarse, rechazar y demoler cuanto heredado, siente como huero, falseado e inauténtico».⁵⁰

Ante una juventud universitaria politizada y con una clara conciencia crítica que externaron, en la medida en que el régimen franquista se lo permitió, los escritores de la Generación del Medio Siglo mostraron sus preocupaciones y practicaron un realismo de corte testimonial, con recursos de la técnica objetivista, es decir, la narración de los hechos tal y como suceden, sin la inclusión de los puntos de vista del narrador, y con una intención crítica, o bien, con sujeción a la denuncia política de ciertas injusticias que aquejaban a las clases sociales más desprotegidas, como los obreros o los campesinos. «De la novela norteamericana se adopta el procedimiento “behaviorista” a través del cual se llega a conocer al personaje por su conducta exterior prescindiendo de cualquier análisis de parte del escritor [...] La técnica de la cámara presenta lo exterior de los objetos y de las gentes. Se nos invita a participar en la acción por medio del testimonio y a conocer este mundo presentado por lo que

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 286-287.

se nos muestra exteriormente. Esta técnica de presentar la realidad es adoptada por la novela». ⁵¹

En cuanto al contenido, la narrativa española permaneció inalterable, pues su enfoque básico fue el realismo; Sobejano aporta su concepción sobre el realismo de la novela y explica la diferencia fundamental entre los novelistas antes de 1936 y los posteriores a 1939: «y es que casi todas sus novelas [los de antes del 36] aspiraban a una autonomía artística absoluta, arraigada desde luego en la esencia humana universal, pero sin conexión suficiente con la existencia histórica y comunitaria de los españoles. Esta conexión es precisamente lo que buscan los más y los mejores novelistas después de la guerra civil, y a esto es a lo que podemos llamar realismo, entendiendo por tal la atención primaria a la realidad actual concreta, a las circunstancias reales del tiempo y del lugar en que se vive. Ser realistas significa tomar esa realidad como fin de la obra de arte y no como medio para llegar a ésta: sentirla, comprenderla, interpretarla con exactitud, elevarla a la imaginación sin desintegrar ni paralizar su verdad, y expresarla verídicamente a sabiendas de lo que ha sido, de lo que está siendo y de lo que puede ser [...] Ningún novelista de los mencionados hace un momento, (Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Miró, Gómez de la Serna, Sender) ni siquiera Pío Baroja, había testimoniado el existir de la colectividad española, fechado y situado en su presente, con tanta concreción y veracidad como lo han hecho los autores de *La colmena*, *Los bravos*, *El Jarama*, *Las afueras*, *Tiempo de silencio*, *Cinco horas con Mario* y *Señas de identidad*. No toda la novela de posguerra es realista en el sentido que acabo de apuntar, pero a mi juicio han seguido ese camino —repito— los más y los mejores, y creo que los críticos más sagaces no dejan de admitirlo». ⁵²

A *La colmena*, de Camilo José Cela, se le ha señalado como una novela que ejerció influencia en las tendencias novelescas de este periodo, «tanto por su contenido como por su

⁵¹ Drosoula Lytra, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁵² Gonzalo Sobejano, «Direcciones de la novela española de posguerra», en *Novelistas Españoles de Postguerra*, Taurus Ediciones, Madrid, 1976, p. 48.

elaboración formal, es una novela clave, un hito indiscutible en la narrativa española de la postguerra. Por su testimonio de amarga realidad del momento contribuyó al apogeo posterior del neorrealismo y del realismo social, a cuya renovación se anticipó en aspectos como la reducción espacial y temporal, el objetivismo y el protagonismo múltiple». ⁵³

A la prosa de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio e Ignacio Aldecoa, se le denominó como neorrealista, así como a la de los otros de las misma promoción se le tildó de realista social. En una entrevista realizada en 1968, preguntaron a Aldecoa si se consideraba un escritor social, y contestó que: «—Sí. Es la base fundamental de mis obras, pero pretendo que tengan también calidad literaria, hálito poético y expresivo adobo». ⁵⁴ Una de las características de la prosa neorrealista que la distingue de la tendencia social es su deseo de trabajar estéticamente el lenguaje, como medio de expresión, dándole igual importancia tanto a lo que se cuenta, como a la manera de contarlo, de ahí que los neorrealistas mostraran una prosa más elaborada, más límpida, y en ocasiones con párrafos escritos en tonos líricos o con pretensiones de poetizar la realidad contada, sin que esto implique que se hayan olvidado del compromiso social, pues estos narradores se preocuparon por el ser humano y su individualidad, por su problemática y su psicología personal (soledad, incomunicación, enajenación, humillación, frustración, impotencia), antes que de los personajes colectivos o de grupos de obreros o campesinos. «Las obras de Ignacio Aldecoa, como la de sus compañeros de grupo, transfiguran la realidad; arrancan de una observación, incluso minuciosa, del entorno vital y palpitante, pero son, y quieren serlo, obras de arte». ⁵⁵ Las prioridades de los neorrealistas fueron más artísticas que éticas. Como señala Sanz Villanueva «el testimonio de estos escritores es solidario con el sufrimiento humano y se realiza desde concepciones más humanitarias —sin implicaciones religiosas, sin ninguna clase de mesianismo cristiano— que políticas». ⁵⁶

⁵³ Angel Basanta, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ Josefina Rodríguez, Pról. a *Cuentos, de Ignacio Aldecoa...* p. 38.

⁵⁵ M. García Viñó, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 107.

II

EXISTENCIALISMO Y LITERATURA

«Soy por naturaleza nihilista, pero creo en el futuro, aunque no resuelva nada».

Ignacio Aldecoa

II. 1. EL EXISTENCIALISMO FILOSÓFICO

Según el *Diccionario de Filosofía* el Existencialismo «es una corriente filosófica contemporánea que se centra en la defensa de la concreción de la existencia humana. Para los pensadores de esta corriente, el hombre real no es el hombre genérico, fruto de una abstracción, sino cada hombre concreto tal como vive su existencia en una sociedad concreta, en un momento histórico y en una cultura determinadas. Sus orígenes pueden precisarse en el danés Sören Kierkegaard, considerado padre de esta corriente, en una toma de postura contraria al sistema racionalista-dialéctico de Hegel».⁵⁷ Tomando en consideración a la

⁵⁷ Diego Sánchez Meca, *Diccionario de Filosofía*. Alderabán Ediciones, Madrid, 1996, p. 178.

existencia concreta del ser que es libre porque sólo se tiene a sí mismo, Jolivet elabora una definición del existencialismo: «el conjunto de doctrinas según las cuales la filosofía tiene por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse y no tiene otro origen u otro fundamento que esta afirmación de sí misma».⁵⁸

Al existencialismo hay que ubicarlo, históricamente, en el periodo de entreguerras, cuando cobra su mayor auge, ya que el panorama de muerte, desolación y destrucción en el continente europeo es caldo de cultivo para una crisis profunda del espíritu humano, y temas como el de absurdidad de la existencia, la finitud humana, la libertad y la muerte del hombre se ponen en el primer plano de la discusión filosófica. Las doctrinas existencialistas fueron así una respuesta filosófica para ese desalentador, apocalíptico y angustiante cuadro histórico:

el retorno a la subjetividad, que caracteriza por una parte al existencialismo, se ha visto prodigiosamente reforzado por el hecho de los trágicos acontecimientos de estos últimos años. El espantoso cataclismo de la guerra mundial, con los horrores sin número que ha traído consigo, el clima de inseguridad radical en que la Humanidad ha vivido, la sensación de una especie de desmoronamiento de todos los valores hasta entonces respetados, la angustia que ha oprimido los corazones durante los años más sombríos que el mundo haya conocido, todo esto ha contribuido poderosamente a separar al hombre de las especulaciones abstractas en que los siglos felices pueden complacerse y a conducirlo a sí mismo, preocupado por descubrir una doctrina más cercana a la vida y que penetre, por decirlo así, la realidad dramática y cotidiana de la existencia.⁵⁹

Los postulados existencialistas significaron un parteaguas dentro del mundo tradicional de la filosofía occidental, por un doble motivo: tanto por la forma de llamar a los fenómenos como por la metodología empleada; apunta Jolivet que «las especulaciones existencialistas, que no son ciertamente oscuras, al menos en general, pero que son seguramente difíciles, tanto por la novedad de su vocabulario como por una manera de pensar que rompe brutalmente con las formas clásicas de la filosofía».⁶⁰

⁵⁸ Régis Jolivet, *Las doctrinas existencialistas*, Edit. Gredos, Madrid, 1976, p. 26.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

El existencialismo puede ser entendido también como una reacción en contra de la despersonalización, de la disolución de la persona humana, que se venía gestando desde distintas corrientes del siglo XIX: en el plano filosófico contra el materialismo mecanicista y el idealismo hegeliano; en el primero el hombre es considerado producto de las fuerzas de la materia, predecible matemáticamente y determinado en su conducta por reacciones fisicoquímicas; en el segundo el hombre es solo una materia de la historia para que el Espíritu Absoluto logre su autoconciencia plena y con ello, su consumación. En el plano sociopolítico la individualidad del ser humano es aniquilada por la maquinaria del Estado, dueña y señora de las voluntades; el individuo es un engranaje más, carente de libertades, dominado por las dictaduras, sean de corte fascista o comunista. En el terreno económico el individuo se despersonaliza para servir a la sociedad de consumo, a la sociedad industrial del régimen democrático capitalista, donde la deshumanización es una realidad que anula la voluntad del individuo, quien se ve sometido a un proceso de "cosificación", carente de posibilidades y libertades. Contra todos estos procesos desindividualizadores protesta el existencialismo, que no cree en los hombres abstractos, ni en las esencias, ni en las verdades universales, ni en la razón conceptual ni en la lógica dialéctica, sino en el hombre concreto que tiene su verdad individual y que vive en la constante paradoja y contradicción de su existencia que a cada momento se ve en el dilema de la elección, ese hombre descrito por Unamuno: «El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere -sobre todo muere-, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere [...] Y este hombre concreto de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía».⁶¹

Kierkegaard afirmaba que la filosofía de Hegel se preocupaba por «dirigirse a seres fantásticos en un lenguaje fantástico», mientras que el filósofo existencial se dirige al ser humano comprometido en su propio existir, donde la vida individual se pone en juego, y dedica sus energías sobre el hecho de ser un ser existente, un ser que en el transcurso de su

⁶¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Edit. Porrúa, Tercera edic., México, 1999, p. 3.

vida se ve enfrentado a una disyuntiva, la que da título a uno de sus tratados: *O lo uno / o lo otro*.⁶² Unamuno tampoco estaría de acuerdo con Hegel en su axioma de que «todo lo real es racional, todo lo racional es real», y lo contrapone con «lo realmente real es irracional [...] Hegel, gran definidor, pretendió reconstruir el Universo con definiciones».⁶³

Ante la definición de la filosofía hegeliana en el sentido de que era “la ciencia de la idea que se piensa a sí misma”, Kierkegaard escribe distintas comparaciones para descalificarla. Una de ellas es la de equiparar la actitud del ermitaño con la del pensador puro: el ermitaño se retira del mundo para olvidarse de todo, menos de sí mismo; el pensador abstracto pretende hasta olvidarse de su propia existencia. Al primer caso lo calificó como de una trágica irrealidad; al segundo como de una cómica irrealidad. Otro símil es ante el confesionario. Dice el danés que el hegeliano diría: “No sé si soy un hombre; pero he comprendido el sistema. Yo sin embargo, prefiero decir: Sé que soy un hombre y sé que no he comprendido el sistema”. Según el mismo Kierkegaard, la existencia es para el pensador puro como un bastón que deja a un lado antes de subir a dictar la cátedra.⁶⁴ Kierkegaard siempre renegó de los sistemas filosóficos, a tal grado de pensar en una filosofía práctica, y no abstracta, en una filosofía que no enseñara a buscar el saber filosófico, sino que enseñara al ser a ser un “Individuo”. Contra los filósofos idealistas-esencialistas arremete en el irónico prólogo de una de sus obras, firmada con el seudónimo de Johannes de Silentio: «El presente autor no es de ningún modo un filósofo; no ha comprendido el sistema, si es que hay uno, y si está acabado; su débil cerebro se asusta ya bastante al pensar en la prodigiosa inteligencia que es necesaria a cada uno [...] El presente autor de ningún modo es un filósofo; es, *poetice et eleganter*, un escritor aficionado, que no escribe sistemas ni promesas de sistema; no ha caído en el exceso de sistema ni se ha consagrado al sistema».⁶⁵

62 Roberts, *op. cit.*, pp. 13-14.

63 Unamuno, *op. cit.*, p. 5.

64 Vicente Fatone, *Introducción al existencialismo*, Edit. Columba, Buenos Aires, 1962, pp. 12-13.

65 Søren Kierkegaard, *Temor y Temblor*, Sexta edic. Trad. de Jaime Grinberg, Edit. Losada, Buenos Aires, 1991, pp. 9-10.

Desde sus orígenes el existencialismo puso la acentuación en la existencia real del ser humano antes que cualquier esencia. Sartre esgrimía el primer principio del existencialismo: «El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace [...] El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor; nada existe previamente a este proyecto; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser».⁶⁶ Heidegger escribiría en su *Ser y Tiempo* que la esencia del Dasein es su existencia, que el ser existente construye y actualiza su esencia viviéndola.

Sartre establecería el punto de partida de la filosofía de la existencia: la existencia es anterior a la esencia: «¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada».⁶⁷

Sören Kierkegaard es un filósofo de la existencia, un preexistencialista, pero no un filósofo existencialista, ya que no emplea en sus disquisiciones un método filosófico, como más tarde lo hicieron Heidegger y Sartre, al utilizar la fenomenología para realizar sus análisis descriptivos de la existencia. Kierkegaard escribió obras teológicas, morales, religiosas, pero no de orden filosóficas; sin embargo, sienta las bases de la futura corriente, ya que el pensador danés «ejercerá una profunda influencia sobre los pensadores existencialistas posteriores. Todos los filósofos existencialistas conservarán del pensamiento de Kierkegaard la idea de angustia, la idea de subjetividad, las paradojas de la existencia y la idea de la nada. No hay un solo concepto central de la temática existencialista del siglo XX cuyo origen no se

⁶⁶ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Edic. Peña Hermanos, México, 1998, pp. 12-13.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

encuentre en el atormentado pensamiento religioso de *Sören Kierkegaard*». ⁶⁸ El pensador danés afirma al sujeto personal, a la subjetividad del ser, y pone en su filosofía un acento personal: «De acuerdo con Kierkegaard lo que importa en filosofía no son las doctrinas metafísicas abstractas, sino la verdad para la que vive el individuo y por la que muere. Los filósofos simplemente se engañan cuando proclaman verdades supuestamente universales, pues la verdad es personal». ⁶⁹

Por las distintas direcciones que toman las corrientes de este pensamiento, Xirau prefiere hablar de existencialismos:

Predominan, en esta visión subjetiva, existencial del mundo, las diferencias. Todo un grupo de existencialistas es primordialmente religioso. En mayor o menor grado, este grupo deriva de Kierkegaard. Tales son los casos de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, existencialista católico, Nicolás Berdiaeff, León Chestov o de los teólogos Martin Bubber, judío, y Paul Tillich, protestante. En un segundo grupo habría que situar los existencialistas [...] agnósticos: entre ellos, sobre todo, Martin Heidegger. Por fin los existencialistas que se definen a si mismos ateos entre los cuales el más señalado es Jean-Paul Sartre. ⁷⁰

El mismo Sartre se encargó de establecer las distintas orientaciones del pensamiento filosófico que él mismo encabezaría: «Lo que complica las cosas es que hay dos especies de existencialistas: los primeros, que son cristianos, entre los cuales yo colocaría a Jaspers y a Gabriel Marcel, de confesión católica; y, por otra parte, los existencialistas ateos, entre los cuales hay que colocar a Heidegger, y también a los existencialistas franceses y a mí mismo. Lo que tienen en común es simplemente que consideran que la existencia precede a la esencia, o, si se prefiere, que hay que partir de la subjetividad». ⁷¹

⁶⁸ Fontán Jubero, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ Matthew Stewart, *La verdad sobre todo. Una historia irreverente de la filosofía*. Taurus, México, 1999, pp. 353-354.

⁷⁰ Xirau, *Introducción a la historia de la Filosofía*. UNAM, Duodécima edición, México, 1995, pp. 383-384.

⁷¹ Sartre, *op. cit.*, p. 10. El mismo Heidegger no estaría de acuerdo con esta lectura, y protestaría contra la interpretación de una visión atea de su propuesta filosófica.

Bobbio reconoce las distintas bifurcaciones que toman los existencialismos, enfatizando el principio de la subjetividad humana:

...sin embargo, tienen todas, al menos en su punto de partida, una inspiración fundamental común. Esta inspiración puede expresarse diciendo que la existencia es una busca del ser en la que está directamente empeñado el hombre individual.⁷²

En España, en 1947, el padre Tusquets elaboró una clasificación básica de los protagonistas del existencialismo: Heidegger, Sartre y Camus, en la izquierda; en el centro colocó a Unamuno y a Chestov; en la derecha a Jaspers, Marcel y a Berdiaev.⁷³

Las diferencias entre ellos parten de los métodos. Los de orientación religiosa, más cercanos a Kierkegaard, son filósofos intuitivos; Heidegger y Sartre adoptan el método fenomenológico. Sin embargo también arrancan de unas ideas comunes, de unos puntos coincidentes, según expone en su obra Xirau. La primera de ellas, es la ya mencionada prioridad: la existencia humana es el dato principal de cualquier sistema filosófico. Y los temas también se repiten entre ellos: «Preocupación por la muerte, angustia por la existencia, insistencia en la necesidad de una comunicación que a veces se antoja imposible, afirmación de una libertad íntima frente a la presencia de las nuevas fuerzas mecánicas de la técnica, del estado o de la masa. [...] La idea central del desamparo que Jaspers llama “naufragio”, Unamuno llama “abismo”, Heidegger llama “caída” y Sartre llamó alguna vez “infierno”. [...] Los existencialistas buscan el ser muchas veces con la conciencia de que no pueden encontrarlo».⁷⁴

Ahondando en los puntos de unión de los existencialistas, Bochenski destaca seis coincidencias.

⁷² Norberto Bobbio, *El existencialismo*, Trad. de Lore Terracini, FCE, México, 1983, p. 37.

⁷³ Cit. por Barrero, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁴ Xirau, *op. cit.*, p. 383.

a) Las diversas filosofías de la existencia parten de una vivencia “existencial”; en Jaspers consiste en un percatarse íntimo de la fragilidad del ser, en Heidegger en un auténtico experimentar nuestra “marcha anticipada hacia la muerte”, en Sartre una náusea o repugnancia general. La filosofía de la existencia tiene un fuerte sabor de experiencia personal.

b) El tema principal de estos filósofos es la “existencia”, aunque es difícil precisar el sentido que dan a esta palabra. El hombre es el único ser que posee existencia, o que es su existencia.

c) La “existencia” tiene una “actualidad” absoluta. No *es* nunca, sino que *se crea* a sí misma en libertad. Es proyecto.

d) Los existencialistas consideran al hombre como mera *subjetividad*, entendida en sentido *creador*: el ser humano se crea libremente a sí mismo, *es* su libertad.

e) Como realidad inacabada y abierta el hombre (*Dasein*) se halla esencialmente vinculado al mundo y con los demás hombres, una doble dependencia: el hombre está en el mundo, es su situación, pero también tiene un vínculo con los demás hombres. La co-existencia de la que habla Heidegger.

f) Desvalorizan el conocimiento intelectual dentro de la filosofía; no es la inteligencia la que logra el conocimiento verdadero, sino el vivir la realidad. Este “vivirla” se da mediante la angustia, por la cual el hombre se peca de su finitud y de la fragilidad de su posición en el mundo, en el cual, proyectado hacia la muerte, ha sido arrojado, según Heidegger.⁷⁵

Aunque la filosofía existencialista se inicia formalmente con Kierkegaard, será con Heidegger cuando alcance y adquiera su auténtica estructura filosófica, y éste último será el filósofo contemporáneo que dedique al problema de la muerte las más extensas páginas. Con Heidegger se vuelve a la auténtica pregunta ontológica que interroga por el sentido del ser, y la ontología heideggeriana escogerá para estudiar al único ser capaz de cuestionarse por su propia existencia y de filosofar sobre el sentido de la vida: el ser humano llamado el “ser o

⁷⁵ Bochenski, *La filosofía actual*, FCE, México, 1995, pp. 178-179.

existir ahí”, *Dasein*. Al estudio de la existencia humana, y no el de las esencias o el de los seres o entes abstractos, Heidegger lo llamará “Análítica del *Dasein*”, y el método empleado por esta analítica será el fenomenológico.

El existencialismo se ocupa de esa realidad problemática que es la existencia del hombre: «No es posible considerar la existencia sin tener en cuenta que de ella es parte integrante el problema de sí misma. Y puesto que la existencia es el modo de ser del hombre, es parte integrante de la naturaleza del hombre el problema de su naturaleza [...] La posibilidad del problema consiste, pues, en la indeterminación fundamental de la relación, en que se constituye el hombre, consigo mismo y con el mundo».⁷⁶

Para los propósitos de nuestro trabajo se tomarán algunas ideas y líneas temáticas que esgrimieron los filósofos adheridos a los existencialismos, y que nos servirán para realizar una lectura y un análisis de la narrativa aldecoana, a fin de exponerla con la óptica de esta corriente del pensamiento contemporáneo. De Heidegger y de Sartre nos interesan sus visiones sobre el hombre auténtico y su relación con la muerte, el estado del ser en la angustia, así como las relaciones entre la libertad y la responsabilidad del ser. La existencia auténtica es la que se anticipa a la muerte, la que asume a la muerte como una posibilidad constitutiva del existir, la que es plena en su ser-para-la-muerte; la anticipación a la muerte coloca al “ser ahí” «en el “uno mismo”, poniéndolo ante la posibilidad [...] de ser él mismo, pero él mismo en la apasionada LIBERTAD RELATIVAMENTE A LA MUERTE, desligada de las ilusiones del uno, fáctica, cierta de sí misma y que se angustia».⁷⁷ El hombre auténtico es el poseedor de esa experiencia privilegiada llamada angustia, experiencia de la cual no puede evadirse el hombre responsable de su propio ser: «El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo

⁷⁶ Nicola Abbagnano, *Introducción al existencialismo*. Trad. de José Gaos, FCE, México, 1993, pp. 66-70.

⁷⁷ Heidegger, *El ser y el tiempo*, Trad. de José Gaos, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993, p. 290.

tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, ni puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad [...] Aun cuando la angustia se enmascara, aparece».⁷⁸

En posesión de la angustia el ser recuerda su estado de abandono y derelicción, y entra en pleno contacto con la nada: «...sólo cobramos conciencia de nuestra propia existencia, sólo podemos ascender a ella atravesando ciertas experiencias como la de la angustia, que nos conduce hasta el trasfondo de nada sobre que se yergue nuestro ser [...] la experiencia de la angustia nos conduce a sentir que estamos allí, en el mundo, indefensos, sin ayuda y sin recursos: hemos sido arrojados a este mundo y no comprendemos por qué».⁷⁹ La idea de asumir las consecuencias de la responsabilidad de la libertad del ser es un tema eje en el pensamiento sartreano: «La situación es *mía*, además, porque es la imagen de mi libre elección de mí mismo, y todo cuanto ella me presenta es *mío* porque me representa y simboliza».⁸⁰

Por su función reveladora para el ser, la problemática existencialista consideró esenciales, para su objeto de estudio, a las situaciones afectivas: «Angustia, miedo, náusea no son estados de ánimo que encierren la existencia en su desesperada presencia, sino “sentimientos reveladores”. Por medio de ellos la existencia toma conciencia de algunos caracteres constitutivos del propio ser. Esos estados comportan, pues, un aspecto fundamental de esclarecimiento, de catarsis, de contemplación liberadora, de conquista y de posesión del propio ser auténtico».⁸¹ Estas situaciones afectivas o límite, como las denomina Jaspers, son importantes también para la exposición de la lectura existencial de Aldecoa; Jaspers escribió de ellas: «Situaciones como la de tener que estar siempre en una situación, de no poder vivir sin lucha y sin dolor [...] de tener que morir [...] Son como un muro contra el cual chocamos y naufragamos».⁸²

⁷⁸ Sartre, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁷⁹ Jean Wahl, *Historia del Existencialismo*, Edit. La Pleyade, Buenos Aires, 1971, pp. 21-24.

⁸⁰ Sartre, *El ser y la nada, Ensayo de Ontología Fenomenológica*, Trad. de Juan Valmar, Edit. Losada, Tercera edic., Buenos Aires, 1972, p. 676.

⁸¹ Chioldi, *El pensamiento existencialista*, UTEHA, México, 1962, p. 86.

⁸² Jaspers, *La filosofía*, T.II, Revista de Occidente, Madrid, 1959, p. 202.

Albert Camus es un caso especial dentro de los filósofos existencialistas franceses. Algunos tratadistas lo consideran como tal, otros lo excluyen, incluso él mismo dice apartarse de esta corriente cuando escribe algunos apartados de su único libro-ensayo *El mito de Sísifo*. No entablaremos ninguna polémica sobre su adscripción o no a la mencionada filosofía, pero sí destacaremos ideas como el absurdo, la búsqueda y la derrota de la razón ante la naturaleza que entroncan con las ideas existencialistas, principalmente con las de su maestro Sartre, y cuya narrativa establece concomitancias con la forma de mirar el mundo, a través de sus novelas, de Ignacio Aldecoa. Por eso constantemente marcaremos los paralelismos temáticos y literarios entre ambos autores.

Estas temáticas del existencialismo son también temas de obras literarias en otras tantas novelas españolas: «Duda, incomunicación, pesimismo, vacío, tedio, culpa, dolor, la vida como perpetuo estado de lucha contra una realidad superior y, al final de ella, la muerte con su misterio definitivo... Tales serán, efectivamente, los temas preferidos por nuestros autores existenciales, creadores de unos personajes presentados generalmente en situaciones límite (agonía, enfermedad, el abismo de la soledad), con o sin historia a sus espaldas, pero siempre con un futuro en el mejor de los casos incierto».⁸³

⁸³ Barrero, *op. cit.*, p. 59.

II.2. EL EXISTENCIALISMO EN LA LITERATURA

El existencialismo filosófico encontró en la literatura un soporte para difundir su doctrina, logrando una novelística y un teatro de ideas, un universo filosófico-literario. Como escribe de Torre, las ideas entroncaron en la literatura, sin dañarla, siempre y cuando estuvieran vertidas literariamente.⁸⁴ El existencialismo se erigió como una «filosofía de la vida, o de la rebelión de la vida contra la idea». En otras palabras, fue una reacción de la filosofía del hombre concreto, subjetivo, en contra de los excesos de la filosofía de las abstracciones, las ideas y las cosas.⁸⁵ De esta manera podría entenderse la natural imbricación entre estas dos disciplinas humanísticas. Si se recuerda la obra de Platón, no parecerá nueva la relación entre la filosofía y la literatura. El filósofo griego se valió de imágenes y metáforas, así como del recurso narrativo llamado modo dramático (el diálogo) para exponer sus ideas. Camus reconoce el entronque entre la filosofía y la novela: «El pensamiento abstracto alcanza por fin su soporte de carne. Y, al mismo tiempo, los juegos novelescos del cuerpo y las pasiones se ordenan un poco más según las exigencias de una visión del mundo. Ya no se cuentan “historias”, se crea su universo. Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir lo contrario de escritores de tesis. Como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoyevski, Proust, Malraux y Kafka, por citar sólo unos cuantos».⁸⁶ También el pensamiento existencialista tendió un puente entre la filosofía y la literatura, específicamente en los géneros de novela y teatro. Los filósofos de la existencia encontraron

⁸⁴ Guillermo de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Edic. Guadarrama, Madrid, 1971, p. 163.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 166-167.

⁸⁶ Camus, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 131.

en la literatura un vehículo idóneo para exponer sus preocupaciones encarnadas en pensamientos y en actitudes que asumen los distintos personajes de las historias de ficción:

nada extraño que en la literatura de las últimas décadas lo novelesco problemático haya sido ineluctablemente el género donde vinieran a manifestarse las obras más representativas [...] Conquistaron así estos nuevos autores dar su máxima expansión a una literatura de ideas, lo que no quiere decir una literatura de tesis.⁸⁷

Antes que cualquier otro autor, debemos mencionar a Miguel de Unamuno, como el primer existencialista europeo después de Kierkegaard, y considerado por Julián Marías como el verdadero creador de la novela existencialista: «Y por eso, al creer que la razón no es vital, sino al contrario, antivital y enemiga de la vida, por tanto, un camino cerrado para llegar a la realidad de ésta, tiene que hacer un nuevo intento de penetrar su secreto, y éste es la novela [...] La novela de Unamuno nos pone en contacto con esa verdadera realidad que es el hombre»⁸⁸; en Francia utilizan la ficción Sartre, Beauvoir, Camus y Marcel (teatro) para exponer historias con contenidos filosóficos existenciales. Simone de Beauvoir explica estos vasos comunicantes en los siguientes términos: «No es una casualidad que el pensamiento existencialista intente expresarse hoy en día tanto por los tratados teóricos como por medio de ficciones [...] si la descripción de la esencia compete a la filosofía propiamente dicha, solamente la novela permitirá evocar en su verdad completa, singular y temporal, el brote original de la existencia».⁸⁹ Es como si la filosofía encontrara otro medio de expresión para hacer más verosímil y accesible su discurso referente a los problemas, angustias, contradicciones y conflictos del hombre moderno. Para Roberts: «La filosofía contemporánea ha bajado, por decirlo así, de las nubes y se ha aproximado a la tierra y al hombre. La filosofía racionalista clásica podía ofrecernos un universo armónico abstracto, pero las

⁸⁷ Guillermo de Torre, *op. cit.*, pp. 162-163.

⁸⁸ Julián Marías, «Unamuno y la Filosofía» en *La escuela de Madrid*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1959, p. 124.

⁸⁹ Cit. por Roberts, *op. cit.*, p. 18.

dificultades y problemas propios de la existencia individual —como observó Kierkegaard— no pueden expresarse adecuadamente en el lenguaje de la abstracción».⁹⁰ Fiel a su pensamiento, Kierkegaard se aproximó a lo novelesco en dos de sus obras: *Temor y Temblor* y *Diario de un seductor*, redactada ésta última desde la primera persona. Es así que podríamos afirmar con de Torre que «el arte no está divorciado de nada, ni es incompatible con ninguna técnica o teoría; al contrario, resulta su complemento, su inexcusable soporte».⁹¹

Resulta interesante la relación de la filosofía con la literatura en la explicación, de índole histórica, que realiza Marías; él señala tres etapas evolutivas: en la primera surgen escritores como Kafka, Proust, Pirandello, Hesse y Dostoyevski, que no hacen una formulación teórica sobre el sentido de la vida, pero la pregunta está implícita y vertida a través de sus personajes y argumentos; la segunda está representada por Unamuno, quien otorga preeminencia a la imaginación frente a la razón, al sustituir a la filosofía con la novela y el drama; en la última fase la novela se constituye en un método parafilosófico o instrumento auxiliar de una filosofía, y aquí aparecen escritores relacionados con el existencialismo: Sartre, Camus, de Beauvoir, Marcel.⁹² Es así como la filosofía halló nuevas formas de expresión y la literatura adquirió otro giro al ampliarse la condición metafísica del hombre a su experiencia concreta del mundo; como escribiera Merleau-Ponty: «es en su propio ser, en sus amores, en sus odios, en su historia individual o colectiva donde el hombre es metafísico».⁹³

Una de las más importantes características que ha marcado a la narrativa del siglo XX, principalmente la posterior a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), es su planteamiento reflexivo sobre la condición humana, sobre el existir del hombre enfrentado a sí mismo en un espacio y tiempo ciertos, no abstractos, puros e intemporales, como proponía la filosofía

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁹¹ de Torre, *op. cit.*, p. 153.

⁹² Cit. por Roberts, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁹³ *Ibid.*, p. 21.

idealista-racionalista del siglo precedente: «El interés filosófico se desplazó de la reflexión epistemológica a la consideración de la vida misma, del esquematismo abstracto de los sistemas a la complejidad de la experiencia. Y al mismo tiempo que el rechazo de la tradición filosófica, tuvo lugar el rechazo de la tradición literaria».⁹⁴

Es así como una tendencia filosófica adopta también un plano literario para expresar, más con imágenes que con razonamientos, sus preocupaciones existencialistas:

la meta propuesta por cada una de las obras literarias adscritas genéricamente al existencialismo, cada una de sus novelas y dramas, viene a ser la proyección de un estado de conciencia, de un problema filosófico o moral.⁹⁵

La novela existencial fue el vehículo elegido por algunos autores para presentar esa realidad problemática que es el hombre, inmerso en el drama que es la vida. La novela existencial busca y se «propone, simplemente, *mostrar* en su verdad la existencia humana [...] es un primer paso para elevarse a una analítica existencial o a un estudio metafísico de la vida humana y de los problemas que afectan al ser mismo de la persona».⁹⁶

⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁵ de Torre, *op. cit.*, p. 153.

⁹⁶ Julián Marías, *op. cit.*, pp. 126-129.

III

LA NARRATIVA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA

III.1. EL EXISTENCIALISMO EN ESPAÑA

En la Generación Española del 98 habría que buscar el primer punto de partida de una serie de cuestionamientos y búsquedas muy cercanas al pensamiento existencialista. Mientras que en el resto de Europa las tendencias artísticas deambulaban entre las vanguardias y los esteticismos del arte por el arte, «la generación del 98 surge cargada de preocupación ética y hasta metafísica, bajo el signo de la austeridad y de la angustia».⁹⁷ Con Miguel de Unamuno a la cabeza, las preocupaciones de esta generación se enfocaron hacia el sentido auténtico del ser humano y su condición sobre el mundo; partiendo de la experiencia personal para pensar y repensar la existencia de una colectividad nacional: «La perspectiva de la generación está dominada por la aceptación colectiva de la incapacidad de la razón para dar sentido a la existencia humana [...] La novela de la generación del 98 es la respuesta, en términos literarios, a este imperativo dual: explorar y, a ser posible, solucionar la crisis de ideales y creencias a nivel individual, sin perder de vista el problema nacional».⁹⁸ Reflexiones de

⁹⁷ Roberts, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸ Shaw, *Historia de la Literatura Española, S. XX*, Edit. Ariel, México, 1987, p. 246.

otros miembros de la Generación del 98, como Azorín y Antonio Machado, también entroncaron con las ideas existenciales. La muerte, uno de los temas que más preocuparon a la corriente del pensamiento que nos ocupa, es una de las esencias más arraigadas en el inconsciente del ser colectivo español: «Pero creo que nuestra melancolía es un producto — como notaba Baltasar Gracián — de la sequedad de nuestras tierras; y que la idea de la muerte es la que domina con imperio avasallador en los pueblos españoles».⁹⁹ El escepticismo se ejerce no por razones lógicas, sino por razones de índole vital, por eso hay que descreer de los sistemas y las verdades absolutas, dice el personaje Juan de Mairena, que piensa en las verdades de la vida: «La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas».¹⁰⁰

Para Julián Marías no hubo en España un existencialismo filosófico en el estricto sentido de la palabra, o por lo menos no arraigó con la misma fuerza que en otros lugares de Europa, sino una serie de ideas que anticiparon una novela de filiación existencial: «no hay existencialismo en España, sino una filosofía que no es existencialismo, pero que, no obstante, ha anticipado la novela existencial».¹⁰¹ En el mismo sentido se expresa Roberts cuando afirma que «en España sí ha habido “existencialismo”, aunque sólo en la medida en que sus escritores han coincidido con una serie de postulados importantes de dicho modo de pensar, dentro de circunstancias históricas, raciales y personales muy peculiares [...] Por ello no sorprende que en España, donde no surgieron grandes sistemas filosóficos racionalistas, se viviera íntima y hondamente el problema de la existencia, y que el pensamiento que gira en torno al vivir humano fuese, según observa también Castro, “la única filosofía que a los españoles ha interesado de veras».¹⁰²

⁹⁹ Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Novena edic, México, 1978, p. 118.

¹⁰⁰ Antonio Machado, *Obras completas*, Edit. Séneca, México, 1940, p. 687.

¹⁰¹ Julián Marías, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰² Roberts, *op. cit.*, pp. 32-36.

Las ideas de Miguel de Unamuno y de José Ortega y Gasset presentaron coincidencias con los postulados existencialistas, pero es Unamuno el precursor de esta corriente que se pondría de moda en Europa, durante la segunda posguerra mundial:

Fue, en todo caso, el primer existencialista de Europa, después de Kierkegaard. Mucho antes que Heidegger escribiese *El ser y el tiempo* había publicado Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida*; mucho antes también que Gabriel Marcel o que Sartre, Unamuno utilizó la novela y el teatro para exponer sus ideas filosóficas.¹⁰³

Así también lo consideró Marías, cuando escribió que «el mundo se ha llenado de novelas que *ahora* se llaman existenciales, y que responden en una u otra medida a los caracteres que descubrí en las de Unamuno, en el nuevo género que bauticé ¡en 1938! con el nombre de novela existencial o personal. Es decir, que el género dominante en la novela actual había sido cultivado en España y hasta había sido tema de una teoría antes de que en otras partes existiera».¹⁰⁴ Además de su labor creativa, habría que sumarle al autor bilbaíno —quien aprendiera la lengua danesa— la introducción del pensamiento de Kierkegaard en España, antes de que se difundiera en el resto de Europa. Sin embargo, a la muerte de este último «ni un solo novelista de nuestra posguerra asumirá sus planteamientos literarios, y la narración existencial [...] discurrirá por una senda apartada del personalísimo camino emprendido por Unamuno».¹⁰⁵ Caso diferente es el de Ortega, pues con su «raciovitalismo» deja a su desaparición una serie de discípulos agrupados en lo que se les denominó como la Escuela de Madrid (Manuel García Morente, Xavier Zubiri, Julián Marías y P. Laín Entralgo, entre otros), y cuya cabeza fue precisamente el pensador madrileño. El «raciovitalismo» orteguiano ejercería plena influencia sobre la Escuela de Madrid, más que cualquier tipo de existencialismo alemán o francés. Frente al existencialismo la actitud de Ortega fue de rechazo, sobre todo contra el estado de derelicción enunciado por Heidegger y la constante y «macabra» idea de la muerte presente en su obra. Reconoce Ortega que la vida tiene un lado

¹⁰³ Xirau, *op. cit.*, p. 385.

¹⁰⁴ Marías, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵ Barrero, *op. cit.*, p. 41.

dramático, e incluso trágico, pero también un lado jovial y que puede ser el triunfo de la sonrisa en el hombre libre que usa con valentía su razón como una meditación redentora. En lugar de esa filosofía macabra habría que promover una filosofía de la luz y la alegría.¹⁰⁶ Otra discrepancia con el existencialismo es la idea de la interpretación del ser como la realidad, y no considerado como la realidad misma, pues para Ortega la raíz de toda realidad es la vida, más allá de toda posible interpretación previa, cada uno en su circunstancia, ya que no hay un vivir abstracto, sino que el vivir implica un sujeto individual que se haya con cosas en su entorno; en este sentido, según Abellán, la filosofía orteguiana se aleja del existencialismo alemán «y muy especialmente del de Heidegger, entendido como *existenziale Analytik des Daseins*, que presupone la “existencia”, es decir, el hombre, cuando, en realidad, éste es ya un ente abstracto y, por tanto, una interpretación. Hombre —dice Marías—, lejos de ser la realidad radical, es una teoría».¹⁰⁷ El método y punto de partida de la filosofía de la circunstancia de Ortega, es la razón vital, la implicación entre razón y vida: «El vivir requiere la puesta en marcha de la razón, y que la función de ésta —aprehender la realidad en su conexión efectiva y concreta— sólo se ejecuta *viviendo*».¹⁰⁸ A pesar de estos apartamientos, el raciovitalismo de Ortega presenta proximidades con algunas reflexiones del existencialismo. Sirvan algunos ejemplos para ilustrar lo anterior: Ortega escribió que «Soy por fuerza libre, lo soy quiera o no» y Sartre «El hombre está condenado a ser libre». Sobre las posibilidades y la elección escribe: «...en todo instante, nos sentimos como forzados a elegir entre varias posibilidades. Si no nos es dado escoger el mundo en que va a deslizarse nuestra vida —y ésta es su dimensión de fatalidad— nos encontramos con un cierto margen, con un horizonte vital de posibilidades —y ésta es su dimensión de libertad—».¹⁰⁹ O la prioridad que enuncia Ortega: «...primero es vivir y luego filosofar —en un sentido muy

¹⁰⁶ Alain Guy, «El raciovitalismo: Ortega y Gasset (1883-1955) y la Escuela de Madrid», en *Historia de la Filosofía Española*, Anthropos, Barcelona, 1985, p. 296.

¹⁰⁷ Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, T. V, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 336.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 338.

¹⁰⁹ Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 193.

riguroso es, como ustedes están viendo, el principio de toda mi filosofía—[...] Me importa advertirlo, sobre todo, acerca de la idea de la existencia, para la cual reclamo la prioridad cronológica.¹¹⁰ Sobre la vida del ser escribe que «Cabe renunciar a la vida, pero si se vive no cabe elegir el mundo en el que se vive. Esto da a nuestra existencia un gesto terriblemente dramático. Vivir no es entrar por gusto en un sitio previamente elegido a sabor [...] sino que es encontrarse de pronto, y sin saber cómo, caído, sumergido, proyectado en un mundo incanjeable, en este de ahora».¹¹¹ Esta última afirmación recuerda el «ser en situación» del alemán Jaspers.

El «raciovitalismo» orteguiano consistió en rechazar tanto el racionalismo clásico de los occidentales como el vitalismo de los orientales y conjuntar, en una dosis combinatoria, cultura y espontaneidad. Otra coincidencia con los existencialistas es alejarse de una razón abstracta y seca: “La razón pura tiene que ceder su imperio a la *razón vital*”, y reconocer los límites de la inteligencia, ya que no tiene su fin en sí misma.¹¹²

Al enunciar sus intuiciones filosóficas, Unamuno abrió el camino del pensamiento español; Ortega y Gasset introduce el orden al caos, pone en circulación la filosofía ibérica y «volvió a enseñar a los españoles el “arte del pensar exacto”, que parecían tener olvidado desde hacía muchos años».¹¹³ Y precisamente contra Unamuno y Ortega dirigieron sus baterías los escolásticos, rectores de la filosofía y la cultura en los primeros años de la posguerra española, acusándolos de dañinos, herejes, blasfemos y anticristianos; el clima de linchamiento intelectual estaba a la orden del día en las distintas publicaciones conservadoras de España; por ejemplo el jesuita González Caminero escribió que «Unamuno es más vitando que Ortega, aunque los dos hagan daño en las almas juveniles sin gran formación en el estudio de la fe católica [...] Unamuno divierte a los universitarios, Ortega los guía».¹¹⁴ La

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 189-190.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 191.

¹¹² Guy, *op. cit.*, p. 291.

¹¹³ *Ibid.*, p. 298.

¹¹⁴ Cit. por Barrero, *op. cit.*, p. 17.

campaña para desprestigiar el pensamiento orteguiano se inició cuanto éste todavía estaba vivo, concretada en una serie de libros publicados sucesivamente por tres jesuitas, dos españoles y uno mexicano. Pero la cumbre del ataque la encarnaría Santiago Ramírez:

La campaña, dada la insistencia, es evidente que respondía a un propósito, que probablemente no era sólo desprestigiar la obra y la filosofía orteguiana, sino conseguir, por quien tenía autoridad para ello, que se prohibiese su lectura y distribución en España. Una prueba de lo que decimos es que, a los pocos años, se vuelve a la carga, y en esta ocasión por quien podemos llamar un peso pesado de la teología en España: el famoso dominico Santiago Ramírez, catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca, y una de las máximas autoridades de la filosofía escolástica en todo el mundo. El libro se titula *La filosofía de Ortega y Gasset, esta vez después de la muerte del filósofo, pero sin que la intención hubiese variado: "demostrar que el pensamiento filosófico de Ortega es contrario a los dogmas y principios de la religión católica y que su lectura es peligrosa para quienes aceptan la fe y el magisterio de la Iglesia"*.¹¹⁵

El panorama filosófico de la posguerra española estuvo dominado por el escolasticismo neotomista, posición inofensiva, desde el punto de vista ideológico, puesto que no reñía con los recientes postulados implantados desde las nuevas esferas del poder: «el fundamento religioso de dicha corriente la avalaba como inocua para la nueva situación política; por otro, ofrecía una garantía suficiente de abstracción sustancial y temporal, y consiguientemente, de no inmersión en los posibles problemas sociales o éticos de entonces».¹¹⁶

Tanto las corrientes del pensamiento como la literatura sufrieron supervisiones especiales; una intervención ejercida y compartida por la iglesia y los círculos 'cultos' de la ideología oficialista, «la nueva ortodoxia establecida». Este pensamiento del régimen instaurado se apoderó de todo el aparato ideológico del pueblo mediante el control de la educación y de las publicaciones, revistas y editoriales; así hicieron frente a toda manifestación cultural que oñera a ideología liberal, especialmente a la filosofía de Ortega y sus discípulos: «Si la derecha necesitaba control y no ideología, su apuesta por el tomismo

¹¹⁵ Abellán, *op. cit.*, pp. 326-327.

¹¹⁶ Barrero, *op. cit.*, p. 14. Este autor comenta que, curiosamente, en las revistas falangistas de la época, y aún desde la guerra civil, se escribían artículos sobre el existencialismo, y que Heidegger con su ser-para-la-muerte resultaba atractivo para el intelectual combatiente y la mística revolucionaria de la Falange.

era una apuesta con éxito. La filosofía empezaba a ser una filosofía *oficial* —lo que es una contradicción en sus términos— que no afirmaba: controlaba». ¹¹⁷ Uno de los seguidores y más acérrimos defensores del *raciovitalismo* orteguista fue Julián Marías, quien lo hiciera desde la posición del catolicismo: «Julián Marías es uno de los pocos discípulos de Ortega que, considerándose así mismo como orteguiano, permaneció en España después de la guerra; para mayor abundamiento, esa permanencia no fue inerte, sino que mantuvo una beligerancia positiva a favor de la filosofía orteguiana contra la hostilidad del medio». ¹¹⁸ Este “católico y orteguiano”, epígono último de la Escuela de Madrid, tendrá también sus coincidencias con Unamuno y por supuesto con su maestro, coincidencias que entroncan también con las preocupaciones del existencialismo, en lo que al hombre concreto se refiere, y arremete contra la filosofía tradicional por su renuncia a interesarse por el individuo: «Marías combate, no obstante, sin reservas, a la autoridad de una cierta lógica tradicional, que marcó la tónica de la escolástica; le reprocha expresamente su gusto exclusivo por la abstracción. “La lógica y la teoría del conocimiento han sabido operar, durante siglos, con tenacidad sorprendente, con verdades abstractas y casi nunca han descendido al pensamiento concreto, que tiene dificultades mucho mayores”». ¹¹⁹

Para la década de los cincuenta el existencialismo francés, más que el alemán, tendría algunas resonancias entre los círculos intelectuales españoles, no sin trabas por parte de los censores oficiales. Pero entre los diversos existencialismos, el que, lógicamente, fue más aceptado por la jerarquía católica, fue el de Marcel, y el más repudiado, pero paradójicamente, el más atrayente para el mundo cultural universitario, el de Sartre: «a la sana orientación del existencialismo de Gabriel Marcel, en Francia se ha opuesto y casi sobrepuesto la de Jean Paul Sartre, y su club existencialista ateo y antihumano». ¹²⁰ El

¹¹⁷ Valeriano Bozal, «La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁸ Abellán, *op. cit.*, p. 324.

¹¹⁹ Guy, *op. cit.*, p. 303.

¹²⁰ González Caminero, citado por Barrero, *op. cit.*, p. 33.

choque más frontal se dio entre el existencialismo sartreano y la fe católica, defendida por los críticos eclesiásticos:

Las insalvables divergencias entre el existencialismo con mayor capacidad de irradiación (léase Sartre) y el catolicismo tomista que inspiraba la filosofía española de posguerra no serán superadas en ningún momento, lo que, indudablemente, contribuyó en buena medida a dificultar la penetración en nuestro país de la corriente cultural que en otros lugares de Europa e Hispanoamérica circulaba con naturalidad.¹²¹

La universidad de la década de los cincuenta comenzó su transformación por dos vías: la inconformidad del estudiantado que buscó otras opciones culturales diferentes a las dictadas y el ingreso de profesores con horizontes intelectuales más abiertos. El neotomismo fue rebasado, dejado a un lado por las nuevas generaciones de filósofos, ávidas de conocer nuevas corrientes del pensamiento: «por otra parte se despierta un gran interés, aunque momentáneo, por el existencialismo, y concretamente, por Martin Heidegger. Este heideggerianismo tímido, que fue abandonado rápidamente por los mismos que en él se habían interesado, no llegó a configurarse como alternativa u opción en la institución universitaria ni en la industria de la cultura. Estaba cargado de un pasado que pesaba excesivamente sobre él y sólo tuvo vigencia mientras se enfrentó, como una tendencia más, al escolasticismo. Sucedió de modo bien distinto con otras formas de existencialismo, especialmente sartriano, que alcanzaron gran predicamento en los medios intelectuales no filosóficos y entre el estudiantado».¹²²

¹²¹ Barrero, *op. cit.*, p. 38.

¹²² Bozal, *op. cit.*, pp. 38-39.

III.2. LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA

En el ensayo titulado «Direcciones de la novela española de postguerra», Sobejano clasifica la producción novelística en tres orientaciones realistas: «...hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial), hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución (novela social) y, finalmente, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural)».¹²³ Ubica la primera etapa de la novela existencial en los autores de los años cuarenta y destaca las temáticas que la caracterizan: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal: los caminos inciertos. La situación de estos personajes se debate entre la amargura y la angustia: «Los personajes que ocupan el primer plano en estas novelas [...] son presentados en situaciones de máxima tensión y extremo límite: en el vacío, la repetición y la náusea, en la culpa, el sufrimiento y el combate, o ante la inminencia de la muerte. Y son las situaciones, más que el temperamento o el carácter, lo que conduce a esos seres a la violencia (para descargarse de la incertidumbre), a la rutina de las ocupaciones menudas sin finalidad colectiva estimulante, y al ensimismamiento en el alma deshabitada que sólo visitan los espectros de un pasado nefasto».¹²⁴ Elementos técnicos empleados por los escritores en la redacción de sus novelas y que coadyuvan a reforzar este panorama asfixiante

¹²³ Gonzalo Sobejano, en *Novelistas españoles de postguerra*, comp. de Rodolfo Cardona, Taurus Ediciones, Madrid, 1976, p. 50.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 52.

son los elementos espaciales y temporales: «Pero acaso lo más notable sea la reducción de espacio y tiempo [...] El lugar de acción (celda, pabellón, casa, taberna, café, una simple habitación) suele ser constantemente estrecho, como corresponde a situaciones de incerteza y soledad individual y el curso temporal tiende a condensarse en un breve fragmento de vida (unas horas, un día, unos pocos días)». ¹²⁵ Aunque Sobejano habla de Aldecoa en la década de los años cincuenta y la novela social, no deja de reconocer que también la literatura aldecoana puede leerse bajo unos presupuestos existenciales: «Junto a la *novela social* cuyos caracteres esenciales acabo de esbozar, retiene cierta vigencia, sobre todo en los comienzos de aquella, la *novela existencial*, dominante en la década anterior, y así no es raro que las primeras obras de Aldecoa (*El fulgor y la sangre*, *Con el viento solano*) y de Juan Goytisolo (*Juegos de manos*) se encuentren todavía muy próximas a ese primer tipo de novela de postguerra». ¹²⁶ Barrero Pérez no coincide con esta apreciación, eliminando a Aldecoa y a Goytisolo de una narrativa existencial, con unas razones poco convincentes y que caen en la contradicción, como en el caso de Aldecoa; el crítico de marras ve en el vasco a un escritor que «fija su atención en tipos humildes, grises, intrascendentes [...] mucho más que al novelista de las grandes cuestiones trascendentes». ¹²⁷ Sin embargo, contradice su argumento cuando dos años después asegura en otra de sus obras que «La prematura muerte de Aldecoa nos privó, probablemente, de una sistematización teórica del hecho narrativo, sistematización que, no obstante, es posible esbozar a partir de opiniones aisladas, que nos aproximan al pensamiento **existencial** y social del creador». ¹²⁸ Nuestro análisis irá más de la mano de la interpretación de Sobejano y de Roberts, que como ya señalamos, apegan sus lecturas a una visión existencial de parte de la obra de Aldecoa.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁷ Barrero, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁸ Barrero, *El cuento español 1940-1980*, Castalia Didáctica, Madrid, 1989, p. 214. Las negritas son nuestras.

A pesar de que «los filósofos españoles han conocido los orígenes de lo que se llama el existencialismo, tal vez antes que los demás países europeos»¹²⁹, el existencialismo español hay que encontrarlo, más que en una formulación o sistema filosófico, en los análisis interpretativos de los filósofos extranjeros y en las ficciones novelescas que se escriben después de la Guerra Civil, y que contienen temas e historias coincidentes con las preocupaciones de esta orientación del pensamiento:

Entre 1946 y 1955 se escribe en España un conjunto de novelas en las que el clima de angustia y pesimismo característico de la posguerra mundial se refleja, con mayor o menor nitidez, en planteamientos difusamente existencialistas, proyectados temáticamente en puntos como el individualismo radical, la introversión psicológica, la soledad, el fracaso o la preocupación por los problemas de la trascendencia, la muerte, el dolor.¹³⁰

Barrero enumera a los autores con resonancias existenciales en sus primeras obras publicadas, «una corriente novelística próxima a las ideas existenciales, incorporadas de una manera en general más intuitiva que consciente»¹³¹: Gabriel Celaya, Suárez Carreño, Núñez Alonso, Castillo-Puche, Delibes, Pombo Angulo, Fernández Florez, Fernández de la Reguera, García Luengo y Nácher, «coincidentes todos ellos en una cierta profundización metafísica, ajena por entonces a las preocupaciones de la narrativa española [...] Prácticamente silenciada entre los literariamente oscuros años cuarenta y la pujante corriente social de los cincuenta, nuestra novela existencial (de representación numérica obviamente reducida) integra, sin embargo, algunos de los títulos más sobresalientes de aquel tiempo característico de una generación de escritores a veces un tanto perdidos, como sus propios personajes, en el vacío del recuerdo lejano o en el olvido absoluto».¹³²

La característica principal de la narrativa inmediata a la guerra civil era el realismo, un realismo restaurado y alejado de lo meramente superficial y descriptivo del mundo y el

¹²⁹ Marías, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁰ Barrero, *op. cit.*, p. 9.

¹³¹ *Ibid.*, p. 42.

¹³² *Ibid.*, pp. 9-10.

hombre, como en el costumbrismo decimonónico. En este nuevo realismo de la novela española de posguerra el hombre y sus problemas de su diario existir pasan a ocupar un lugar preponderante dentro de los distintos ejes temáticos que interesan a los narradores: «La Guerra Civil, en su carácter de conmoción espiritual, de profunda experiencia vital, fomentó una nueva conciencia literaria y llevó a los novelistas a interesarse de nuevo, lógicamente, por el hombre, tanto en su conciencia angustiada como en su vida colectiva, desgarrada y escindida a consecuencia de la lucha fratricida [...] el proceso de la novela, después de la guerra, se caracteriza también por una re-humanización del género, por un renovado interés por el hombre y los problemas y conflictos genuinamente humanos».¹³³

Con la publicación de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, se inaugura una nueva etapa de la narrativa española, la de posguerra. Con el nacimiento de esta novela se escribió que nació también una corriente literaria denominada *tremendismo*, consistente en resaltar los aspectos más sombríos y truculentos de la existencia humana, haciendo uso de una estética feíta basada en el instinto y que identifica constantemente a los personajes con características animalescas. Durante algún tiempo la crítica literaria vio en el *tremendismo* una forma de versión española del existencialismo, pero Roberts resalta algunas diferencias entre ambas corrientes; las resumiremos en dos: ¹³⁴

1) Las experiencias vitales que aparecen en la novela española tremendista (crueldad, sufrimiento, muerte, angustia, náusea) no presentan un sentido ontológico y metafísico que sí tienen las novelas existencialistas; en la novela tremendista no se halla esa intención de la novela existencial por buscar un sentido a la existencia humana bajo la perspectiva de una orientación filosófica. En lo que respecta a que el tremendismo posterga los valores positivos, la novela existencialista «no ha desdeñado nunca los valores positivos, sino que ellos están presentes siempre, aunque dialécticamente, mediante su ausencia». El

¹³³ Roberts, *op. cit.*, p. 43.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 44-46.

tremendismo y el existencialismo coinciden en la recreación de una situación espiritual tensa, de un ambiente producto de la situación de posguerra.

2) En la novela existencialista se pretende trascender la historia novelesca hacia unas significaciones filosóficas y metafísicas que la sustentan, pues el existencialismo es, a fin de cuentas, una doctrina filosófica de la existencia humana, no sólo el reconocimiento de cierto ambiente moral y espiritual. «Es exagerado afirmar que el tremendismo es la versión española del existencialismo, porque difícilmente puede encontrarse en las novelas que caracterizan este período literario en España la expresión de una filosofía de la existencia». Además, la pionera de las novelas tremendistas no coincide con el existencialismo en su carga determinista, ya que haga lo que haga el personaje ya está condenado a regir su vida, más por los instintos que por la reflexión; otro alejamiento es su preocupación estética y formal, en cuanto a un mayor cuidado de la forma literaria novelesca que del contenido ideológico: «Muchas veces la preocupación estética parece excesiva, y crece a expensas de la profundidad temática». Sin embargo, podríamos ubicar a la primera novela de Cela, con Sobejano, dentro de un «realismo existencial», por coincidir con el ambiente angustiado de la condición humana, uno de los postulados básicos del existencialismo filosófico. Sólo en un sentido amplio es que podría hablarse del tremendismo como un existencialismo, pues hay más que «coincidencia con las teorías filosóficas existencialistas [...] recreación de ciertas situaciones en las que el pensamiento existencialista cree auscultar la condición humana».¹³⁵

Después de la década de los cincuenta, como una constante literaria, crece el tratamiento de temas e historias existenciales en una buena parte de la producción de la narrativa española, tanto de novelas como de ficciones breves. La causa de este fenómeno literario podría explicarse en estas direcciones: la forma de ser de la cultura española, más apegada a la vida concreta que a las abstracciones o sistemas filosóficos: «Se nos ha hechado en cara muchas veces nuestra pobretería filosófica y así es, si por filosofía se entiende los

¹³⁵ *Ibid.*, p. 48.

grandes sistemas filosóficos [...] María Zambrano insiste en esta característica de nuestra cultura: la ausencia de grandes sistemas. “Entre nuestras maravillosas catedrales —dice—, ninguna de conceptos; entre tanto formidable castillo de nuestra Castilla, ninguno de pensamientos”»¹³⁶. También el cultivo de lo existencial se puede atribuir a la apertura de las fronteras culturales, antes más rigurosas en la primera década del franquismo. Por eso, a pesar de su aislamiento cultural, España no se libró de la influencia del existencialismo, corriente de pensamiento muy al tenor de la idiosincrasia española.

En conclusión, como escribiera Roberts, «para rastrear la huella del existencialismo en España no podemos acudir a ningún tratado filosófico orgánico o sistemático, sino al ensayo fragmentario, en donde se encuentran las intuiciones geniales de un Unamuno o un Ortega, y sobre todo, a las obras literarias y de ficción, predominantemente el drama y la novela».¹³⁷

Con el fin de esbozar una panorámica comparativa, se hace preciso, para nuestro estudio, comentar algunas de las novelas de las consideradas como existenciales dentro de la literatura española de posguerra y que presentan puntos en común con la obra de Aldecoa, tomando en cuenta la pertenencia de sus autores a un grupo generacional:

Primera Generación de Posguerra:

José Luis Castillo Puche: *Con la muerte al hombro* (1954); *Sin camino* (1956).

Gabriel Celaya: *Lázaro calla* (1949).

Miguel Delibes: *La sombra del ciprés es alargada* (1948).

Darío Fernández-Florez: *Lola, espejo oscuro* (1950).

Generación del 50 o del Medio Siglo:

¹³⁶ Abellán, en *Historia y crítica de la Literatura Española*, op. cit., p. 64.

¹³⁷ Roberts, op. cit., p. 39.

Juan Goytisolo: *Juegos de manos* (1954).

Luis Martín Santos: *Tiempo de silencio* (1961)

Cada uno de estos autores demuestra en su narrativa, así como lo hace Aldecoa, una aguda sensibilidad “para lo problemático de la condición humana [ya que] es susceptible de una clara sistematización teórica desde modelos operatorios típicos del pensamiento existencialista, entendiendo a su vez por tal no una orientación filosófica concreta [...] sino una manera, genérica y común, de enfrentarse, reflexiva y prácticamente, a la problemática del mundo y del hombre”.¹³⁸

¹³⁸ Lasagabaster, *op. cit.*, p. 238.

III. 3. CON LA MUERTE AL HOMBRO

El título de esta novela de José Luis Castillo Puche configura una auténtica pertinencia con su contenido, estableciéndose así la relación paratextual: Julio, personaje central de la novela y originario de Hécula, lleva auestas la muerte causada por una enfermedad hereditaria (tuberculosis), transmitida de generación en generación, y que lo ha vuelto impotente testigo de la desaparición de sus familiares: de su abuelo, de su padre, de sus hermanos, de sus tíos y, finalmente, de su madre. Julio cree que lleva el estigma de la muerte sobre su frente, razón que lo lleva a huir de su pueblo, para que no lo vean morir, y se instala en Madrid. El espectro de la enfermedad y la muerte son una forma de vida para este narrador protagonista, con menos de treinta años de edad. Como complemento al título de la obra, el epígrafe tomado del *Diario*, de Kafka, confirma esta idea de la condena a muerte de la estirpe de Julio: «Escribo esto francamente desesperado por mi cuerpo y por el porvenir que me espera con este cuerpo». *Con la muerte al hombro* está contada en primera persona, a manera de memorial, con la alternancia de dos temporalidades: el pasado del personaje en Hécula y el presente en Madrid, lugar elegido por Julio para pasar, según él, sus últimos días de vida. Por su forma de pergeñarse, la novela nos lleva a pensar en un texto fenoménico, ya que da razón de su escritura: al creerse un asesino, Julio le envía las dos libretas que contienen sus memorias, “la realidad monda y lironda de mi vida”, a su amigo José Luis Castillo-Puche, originario también de la misma población y destinatario inmanente de la novela (narratario), personaje que se encargará, después de hacerle algunos

ajustes y como homenaje al recuerdo de su paisano, de darlas a la luz pública. La forma nos traslada a la elegida por Cela, en *La familia de Pascual Duarte*.

Aunque en toda la novela existe sólo una explícita alusión al existencialismo y en un tono peyorativo, tal vez por la vulgarización de la palabra en mentes livianas («Creería que trato de hacerme el interesante, que me ha invadido esa moda estúpida de lo “existencialista”»¹³⁹, por su contenido y su desarrollo temático estamos ante una obra de filiación existencial: un personaje presentado en *situación límite*, cercado y perseguido por el sufrimiento de la idea de la muerte y que tiene que padecer su propio proceso de soledad, aislado en un torreón que alquila sobre la Gran Vía, a la espera de su aniquilamiento. Todo esto en los capítulos destinados a narrar el presente de Julio en la capital española, aunque la narración de los apartados dedicados al pasado del personaje también están contados desde una visión pesimista y sin concesiones a la esperanza. Es así como la enfermedad y la muerte se erigen en verdaderos detonantes de la historia trágica de Julio. En la última parte de la obra, “Aclaración del destinatario” el narratorio Castillo-Puche confirma las obsesiones que han venido carcomiendo al narrador protagonista: «Pero ni por asomo le podía suponer dotado de tan atormentadora y profunda conciencia de su destino. Tampoco le suponía, ni mucho menos, tan afectado, y de una manera tan particular, por la tragedia de su familia [...] Además, se reía de todo, y quizá por esto yo nunca he podido fijarme en el lado hosco y pesimista de su persona» (pp. 356-357). En el aspecto externo Julio siempre pretendió embozar los matices de su tragedia personal. Pero en lo más íntimo, en su escritura, sobresale su verdadera personalidad. Esta visión poco grata del personaje, reconocida y confirmada por el destinatario de las memorias, se lee en toda la obra y es posible seccionarla en dos partes, para una mejor dilucidación: páginas que, en un ejercicio

¹³⁹ Citamos de *Con la muerte al hombro*, Biblioteca Nueva, s.f.e., Madrid, p. 306.

de memoria, están dedicadas a la descripción que de su tierra hace Julio, todo dentro del contexto histórico del periodo de la República y la guerra civil española; páginas que se ocupan en narrar la vida del narrador en el espacio madrileño y que ofrecen su visión del mundo y de la vida, no distante de la óptica con la que describe el ambiente heculano. El tono del texto plantea un cuestionamiento doble: ¿Es tanático Julio por haber nacido en un pueblo que celebra a la muerte como un ritual lúgubre, o Julio mira a su pueblo con una visión oscura por la condena de la enfermedad familiar que pesa sobre su figura? Tal vez ambas situaciones actúan por igual sobre el personaje. Recordemos que la modalización de la obra está dictada desde la visión del protagonista, es decir, que focalización y voz coinciden en Julio, por eso la misma voz atribuye su visión pesimista a lo que ha vivido y a su manera de ser, cuestión que lo lleva a preguntarse: “Será acaso que yo todo lo veo negro, que mis muertos se han interpuesto en mi retina como una moscarda en la herida de un niño? ¿Cómo será Hécula para los demás? No sé. No sé qué decir” (p. 312).

Hécula, pueblo tanático

Desde sus orígenes, Julio ha respirado el ambiente de un pueblo que lo ha marcado en su visión desencantada de la existencia, como él reconoce: «¿Cómo pretender que uno respire sosegadamente si ha nacido en una tierra hosca, al filo de cierzos flagelantes, y si lo único que se le ha pegado al cuerpo desde pequeño ha sido un luto cotidiano y tremendo?» (p. 19). Con este cuestionamiento, Julio transmite la visión de un pueblo con vocación tanática. Y así lo sigue confirmando a través de las descripciones de este lugar.

...donde la muerte, al parecer, nada importa y donde la vida se acepta siempre como una maldición insoportable [...] tierra donde el viento silba como un látigo y el hombre camina encorvado como si arrastrase sobre los hombros un ataúd misterioso (pp. 20-21).

Tanto la expresión de los habitantes (“Las gentes de Hécula son silenciosas, demacradas, enlutadas”, p. 22), como los espacios de Hécula rezuman una fiel vocación por lo mortuorio; ambos se imbrican y por eso no debe extrañarnos que uno de los mejores sitios construidos sea el cementerio, predilección que se refleja también en la cantidad de párrafos que Julio-narrador dedica a la descripción del sitio de los muertos: “Ya es significativo que el orgullo de los heculanos se haya concentrado en la fábrica del cementerio, pieza de un blancor intacto y de una urbanización refinada” (p. 22).

La idiosincrasia del pueblo también se revela a través de las costumbres frente a la muerte, si consideramos a unos personajes siniestros: el *convocaor*, individuo que va por las calles agitando su campanilla para anunciar quién ha entrado en agonía o quién ha muerto, y la cofradía de penitentes llamados “los auroros”, que también recorren las calles por la madrugada para ir entonando “unas melodías fúnebres y quejumbrosas” (p. 30). La afición por el luto que envuelve al pueblo es compartido por la comunidad: “El luto ha llegado a formar en Hécula una vaporosa herrumbre en la que los heculanos buscan desfigurarse y perderse. Nunca el luto es en Hécula un luto particular, aislado, luto de una muerte propia, sino que se trata siempre de un luto compacto, difuso, colectivo” (p. 26). Las campanas de la iglesia que doblan a duelo, son el contrapunteo a esta vocación tanática: “Las campanas de Hécula sólo parecen estar en las torres para rubricar el severo protocolo de los entierros” (p. 26). El espectáculo de los sepelios ha sido una de las diversiones

favoritas de Hécúla, actividad en la que se vuelca el pueblo entero pues “La peregrinación, lenta y alucinante, hacia el cementerio es lo único que allí importa” (p. 27).

La misma naturaleza se confabula para darle a Hécúla un aspecto irreal, que contribuye a exaltar la fantasía descriptiva del narrador protagonista: “El atardecer en Hécúla siempre era dramático. La campiña tenía algo de losa de mármol [...] La huerta que rodea el pueblo tenía, al caer el sol, esa avidez sedienta de los labios febriles y moribundos. Los ahorcados de Hécúla, quizás por esto, todos se colgaban al atardecer” (p. 50).

Hécúla es un pueblo que ejerce una rara influencia en Julio, aún pasado el tiempo de no vivir ahí y retornar, tal como acontece en el capítulo V, donde el protagonista narra los pormenores que le acontecen durante la guerra civil. Después de un tiempo de estar cerca del frente, Julio es designado para una misión sanitaria en su pueblo, en compañía de su enamorada, la suiza Margaret. Julio se siente extraño en medio de ese espacio de recuerdos no gratos:

Hécúla estaba en un luto espectral que lo había estado nunca, y el silencio de la población resultada opresor y fantasmal [...] No era una manía mía. Todo vibraba en esta geografía con bronca fuerza y todo, al mismo tiempo, ofrecía un aspecto silencioso de muerte remota [...] Era cierto, mi pueblo me ponía en trance de que la conciencia se me pulverizara [...] Ciertamente, era muy fuerte para mí la visión de Hécúla con sus torres ahumadas y sus calles despavoridas. Me producía miedo y debilidad (pp. 262-265).

Margaret se da cuenta de que la estancia de Julio en su pueblo ejerció sobre él una opresión enfermiza; habla a uno de los jefes: “—No le hagas caso—repuso Margaret—. Se le pasará enseguida. Es Hécúla que le ha envenenado la sangre”. (p. 267). Este espacio físico es capaz de trastornar el estado emocional del protagonista. Por eso escogió para morir un lugar lejos de su odiado pueblo, para que nadie de ahí fuera testigo de su agonía. A fin de cuentas Hécúla es también fatalista; escribe

Roberts que «Castillo Puche ofrece una presentación impresionante de un pueblo rural español en un estado casi absoluto de enajenación. La actitud de los heculanos, descrita por el novelista, parece basarse en un ciego determinismo que los hace vivir sumidos, enteramente, en el mundo de la necesidad, cerrados a la admisión de toda posibilidad para el ser humano»¹⁴⁰.

Los heculanos también demuestran su actitud tanática en el gusto y diversión que encuentran con los crímenes colectivos que cometen en contra de sus enemigos, como con los curas asesinados en las revueltas civiles, configurándose así, una parte de la obra de Castillo, en páginas de verdadero corte tremendista. Por las descripciones que hace el narrador de la historia, podemos concluir que en Hécula se vive para morir, lo que nos traslada al pensamiento heideggeriano del existir inauténtico que se expresa por el hablar de la muerte del “uno”, pero no de la muerte propia, como un acaecimiento asumido. Los pobladores de Hécula evaden o enmascaran en una muerte colectiva, difusa, la angustia de una muerte personalizada.

Julio, protagonista tanático

Julio es un personaje central que siempre buscó apropiarse de su muerte, hacerla como algo suyo, dictar una pertenencia, un eco que recuerda al existencialismo de Heidegger, en el sentido de la autenticidad de la existencia. Por eso Julio quiere escapar de ser un caso clínico, como lo fueron sus parientes, algo clasificable en un expediente

¹⁴⁰ Roberts, *op. cit.*, p. 241.

médico. La ilusión de Julio es escapar a la teatralidad de la muerte, como lo hicieron los suyos, a la muerte como un acto espectáculo para el pueblo. Su postura de enfermo “imaginario” lo condena a existir para esperar su aniquilamiento. Un destino ya trazado.

Desde la infancia Julio se sabe ya predestinado a ser-para-la-muerte, como puede apreciarse en estas imágenes que rescata de sus años hecullanos, cuando unas vecinas enlutadas consuelan a su madre, por la muerte de su esposo, y lo que ésta suscita en él:

Y todas aquellas mujeres, de ojos escurridos, tez arrugada y manos sarmentosas, me miraban a mí, como si la muerte se hubiera fijado ya también en mí y buscase sus huellas en mi pequeña faz de niño enclenque (p. 33).

...

Yo sé que en esta muerte de mi padre estaba ya implícita la mía. La mía y la de los demás, que le siguieron. Pero fué (sic) entonces cuando yo comencé a llevar sobre mí este fardo de la muerte, cuyo peso se redoblaba a cada muerte nueva (p. 116).

Como muchas pláticas de los vecinos estaban dedicadas a la muerte, Julio niño excitaba su imaginación con imágenes funestas: “Y yo, que había escuchado alguna vez esta palabra, me imaginaba a la muerte tapada con un manto negro y montando un caballo blanco que entraba en casa y se llevaba a mi padre en una exhalación, sin darle tiempo de respirar siquiera” (p. 48). La visión de Julio que trasluce su determinismo y su vocación por la muerte, se plasma desde la carta que acompaña a las dos libretas enviadas a Castillo-Puche, líneas despojadas de toda posibilidad de esperanza y en las primeras páginas del diario que empieza a escribir en septiembre de 1943:

¡Qué le vamos a hacer, amigo José Luis! He terminado, eso es todo. De algo hay que morir y cada uno muere de lo que puede. Eso es, se muere de lo que se puede morir. Nada más. Acaso sea una suerte morir ahora a tener que esperar el turno de una muerte decrepita y fea. A fin de cuentas, estaba hecho ya a la idea de una muerte joven. Ha sido como por equivocación como he llegado a un

desenlace tan inesperado. Me había encariñado con mi muerte propia, de tal modo, que ahora todo esto de fugarme y de evitar la Policía me coloca en un trance de improvisación desconcertante [...] Un tiro por la espalda y me descargaban del terrible peso. Me quitaban de golpe la muerte que llevo sobre el hombro [...] En fin, cada uno tiene su destino y este fué (sic) el mío [...] Tengo el presentimiento de que voy a tener una muerte bonita. Bueno, ¿es bonita la palabra adecuada? Yo quería decir una muerte hermosa, una muerte... (pp. 12-17).

A Julio lo habita la obsesión por su muerte que le pertenece, que es de él, y que reviste con decoro: "...si me vine a Madrid fué (sic) con el único deseo de morir solo. Morir en el desconocimiento general, pero dueño, al menos personalmente, de mi muerte. Vine convencido, hace un buen número de meses, de que aquí mi muerte, aún ignorada, sería lo suficientemente decorosa" (p. 87). Hasta su humor sobre su existencia es sardónico, se burla de que aún esté vivo en un tono quejumbroso y ácido, como en el siguiente juego de palabras que parodian la fórmula cartesiana: "Yo vivo, luego existo. Existo, luego pienso que existo. Pienso que existo, luego existo. Existo, éxito, exitus... y lancé una carcajada tremenda" (p. 131).

Su obsesión por la enfermedad y la muerte adquieren consistencia a cada momento que vive en Madrid, hasta en el poco trato que tiene con las personas, como cuando conoce a la prostituta Elvira, y le confiesa a Julio que le recuerda a un hermano enfermo. Julio se cree descubierto en la charla con Elvira, cree que la enfermedad se le nota en el semblante: " Mi tensión interior era agotadora. Pero no quería cambiar de conversación. Quería, por el contrario, agotar las revelaciones de Elvira. ¿Era algo de mi cara, de mi cuerpo o de mi color que lo había llevado a aquel convencimiento? ¿O acaso es que la enfermedad despide algún olor especial, alguna ráfaga que sólo pueden notar los olfatos especializados? Y yo creyendo que nadie se enteraba" (p. 153).

También por su tanática predisposición, algunas visiones de su presente en Madrid están salpicadas de elementos mortuorios, como en ésta en la que asocia a la luna con un espectáculo cargado de violencia: “Por los bordes del arroyo circulaba la luna como la sangre por los canalillos de un matadero. Cada farol y cada luz era como un cuchillo en alto sobre los arroyuelos sanguinolentos” (p. 133).

Un personaje solitario y desesperanzado

Julio es también un personaje que conoció la soledad desde la infancia, tanto por su prematura orfandad como por ser el menor de los hermanos; en sus memorias recuerda vivamente su entrada y estancia en el Colegio de los Padres Escolapios: “Ahora mismo, sí, me acuerdo muy bien de aquella tarde de otoño en que por primera vez iba a saber lo que es la soledad. Hacía tan sólo unos meses que había muerto mi padre, y mis hermanos estaban en Murcia estudiando, uno en el Seminario y el otro en los Maristas. Debía de tener entonces ocho años escasos” (p. 30). Para ilustrar su vida solitaria, Julio recurre a la metáfora, en la utilización de imágenes que toma de la naturaleza campirana: “...esta existencia mía, inservible y ardiente como una amapola solitaria en la inmensidad ondulante de los trigales” (p. 89).

En Madrid alquila un solitario torreón desmantelado, en un noveno piso, desde donde contempla el mundo: “Este torreón ha sido hasta ahora, para mí, el refugio aislante, ese intento de colocación cómoda en una filosofía consciente y dominadora” (p. 84). La actitud de Julio recuerda a dos personajes sartreanos; primero a Paul Hilbert, el de *Eróstrato*: “En el balcón de un sexto piso: allí hubiera debido yo pasar toda mi vida. Es

necesario apuntalar las superioridades morales con símbolos materiales, sin lo cual se desplomarían. Pero precisamente ¿cuál es mi superioridad sobre los hombres? Una superioridad de posición; ninguna otra: me he colocado por encima de la humanidad que está en mí y la contemplo. He aquí por qué me gustan las torres de Notre Dame...”¹⁴¹. Julio también nos hace pensar en Antoine Roquentin, el de *La náusea*, de Sartre, en sus continuos deambulares solitarios y en la defensa de su propio «yo», ajeno a las preocupaciones cotidianas; escribe Julio: “Entorné los ojos mientras caminaba para sentir así el bullicio nocturno, convertido en zumbido. Tuve la sensación de estar metido en una gran gusanera, donde una vida viscosa, de millones de abdómenes retorciéndose, producían aquel sordo y casi pegajoso rumor. ¿Cuántos gusanos?” (p. 131). Como Roquentin, Julio también siente la náusea por la absurdidad del mundo. Aun con Elvira, Julio es un personaje reservado y defensor de su individualidad, aspectos que le impiden relacionarse con los demás, pues él mismo se pone trabas para con la única persona con la que ha entablado un esbozo de relación humana: “Pero para que no se confíe demasiado, de cuando en cuando me aísló, me alejo, no acudo a sus citas. Esto la irrita extraordinariamente. No quiere aceptar que yo tenga mi mundo, mi silencio y mi soledad. Seguramente yo no sirvo para este papel o sirvo demasiado. Por eso, cada día soy más duro, más frío con ella” (p. 276). Para Julio, la relación con Elvira va más allá de lo físico y amoroso, lo que los mantiene unidos tiene que ver con la enfermedad y la muerte: “Quizá es que coincidimos y nos compenetramos en el enigma de la sangre, es algo que está incluso más allá de la sangre. Quizá es que nos hemos encontrado en la muerte” (p. 278). Pero Julio ha hecho depender su ánimo de la relación con Elvira, una relación basada en el espíritu de lo contradictorio, porque en el alejamiento-acercamiento reconoce que ella “Era

¹⁴¹ Jean Paul Sartre, *El muro*, Ed. Época, Novena edición, México, 1997, p. 104.

mi único asidero con la vida. La necesito. No sé vivir sin ella. No ya porque sea la última atadura con que mi cuerpo está ligado a la tierra, sino por algo más profundo y misterioso. Elvira me hacía bien, Elvira iba creando en los impulsos desbaratados de mi apatía una increíble exigencia de paz” (p. 290).

Este aislarse del mundo simbolizado en una “torre de marfil” va de la mano de una visión desesperanzadora de la existencia: “Me encanta pasear sin rumbo fijo, silencioso, pacífico, huérfano de todas las esperanzas que viven y mueren a mi alrededor” (p. 122). Julio desglosa una filosofía de la vida al admitir que la posibilidad de la felicidad es posible, siempre y cuando el hombre esté ubicado en el sitio exacto, pero no concede a este estado de ánimo benefactor la categoría de lo duradero; la tragedia del hombre es que ese punto de equilibrio es sumamente frágil, y de ahí lo terrible: “Lo funesto procede de que esta situación superadora dura bien poco, porque los humanos, buscando enfoques complementarios y visiones parciales, pierden esta distancia filosófica y se sumergen en la vorágine de las cosas, donde, además de perder su propia alma, son zarandeados horriblemente” (p. 83). Julio se entrega con devoción al fantasma de su enfermedad, aunque detesta el proceso que conlleva, pues supone para él algo indignante; Julio quisiera pasar directamente a la muerte, a la que teme menos que a su enfermedad, la que, paradójicamente, se ha convertido en la razón de su existencia. Al saberse predeterminado no concede resquicio a la esperanza, pero guarda celosamente su secreto, lo que lo ha conducido a ser renuente al trato con los otros:

No sé como he podido estarme semanas enteras sin bajar a la calle. No es la muerte, no, ni el acto siquiera de morir lo que me trajo a esta soledad. El acto de morir puede ser y de hecho, muchísimas veces lo es- un acto sencillo y fácil, un acto que se desarrolla con increíble naturalidad [...] Es la enfermedad, concretamente, estar enfermo de esa enfermedad peculiar, lo que me subleva. Si la enfermedad no implicara un proceso, un proceso lento o rápido, una evolución tachonada de débiles misericordias, yo me apuntaría ahora mismo a eso de morirse. [...] Ese romanticismo, esa febril esperanza inútil de los predestinados sería, para mí, la peor de las torturas. He preferido el

silencio, callar, distanciarme. Nadie me hará contar mi caso, nadie conocerá mi secreto [...] ¿Quién es capaz de disimular con más tenacidad y más desusado arte que un enfermo que no quiere reconocer su enfermedad? (p. 87)

Tan seguro está Julio de su enfermedad que no quiere acudir a hacerse exámenes; no quiere saberse ya condenado, y prefiere que la fatalidad, como ocurrió con sus familiares (seis muertes), cumpla con su mortal papel: “No cabe más que seguir así, libre para el sí y para el no, con el tedio de la existencia encima y con la desgana que da el saber a ciencia cierta, sin diagnóstico y sin aparato, que no hay otra salida” (p. 88). Para Julio no hay una razón por la cual salvarse. Sus dos preguntas-afirmación son: ¿Por qué sería yo una excepción? ¿Por qué yo sí habría de salvarme?: “¿Será que me estoy curando? No, lo que pasa es que he conseguido una soledad casi perfecta, la soledad que da una ciudad con dos millones de habitantes” (p. 121).

Otro aspecto de la personalidad de Julio es su desamor, también a causa de la odiosa enfermedad. Según relata, tenía una novia en Hécuba, Luci, con la que llevaba cinco años de relación, hasta que le soltó un día una pregunta cargada de premoniciones: “Oye Julio, ¿de qué murió tu padre?...”(p. 193). Tal cuestionamiento terminó con la ilusión del noviazgo, y por lo que cuenta Julio, nunca logró recuperar la credibilidad en una mujer: “Lo que no sé es como no me he muerto yo de asco cien veces al ver la hipocresía refinada y la traición de aquella delicada, hipócrita mujer, toda votos, toda poesía, todo un... Toda mentira, debo decir. ¿Qué de qué murió mi padre? (sic) Mi padre murió de lo que no morirá, desde luego, nunca el animal de su marido” (p. 193). La conclusión de esa relación sepultó cualquier esperanza para el futuro: “Mi madre se dió (sic) cuenta muy bien de que

mi ruptura con Luci era perder ya la oportunidad de toda boda” (p. 326). Con Margaret, durante la guerra civil, nunca hubo una auténtica compenetración, pues cuando finaliza la contienda Julio se da cuenta “... de lo poco que le había interesado siempre a Margaret. Todo había sido para ella, seguramente, un puro pasatiempo. Aquella mujer había pasado por mis manos deslizándose sutilmente como un pececillo por la mano de un niño” (p. 297). Respecto a Elvira, reconoce que es una mujer que lo conmueve, y con la que podría llegar a algo en su vida, a pesar de que son dos perdidos, el uno para el otro: “Creo que la quiero de verdad, y a veces siento por ella una gran piedad. Ella ha aceptado su destino, un destino que casi se lo dieron hecho cuando tenía apenas veinte años. Y se ha agarrado a mí porque seguramente también me ha visto sin posibilidad para torcer el mío” (pp. 194-195). Mas la imposibilidad de la relación se resuelve en el miedo que ella siente de ligarse demasiado a él y en la carga que Julio padece a costa de sus celos. Julio cree firmemente en la fatalidad que pesa sobre su cabeza, determinismo que lo condenó a una vida y a una muerte absurdas, carentes de significado: “Es como si el destino, que parece jugar siempre tramposamente, gozara produciendo carambolas sorprendentes, carambolas que parecen casuales, pero que bien sabemos todos que son puro y macabro pasatiempo de ese verdugo ocioso que es la fatalidad [...] pero yo estaba ofendido en mis entrañas por aquella fatalidad que había puesto a todos los míos y a mí mismo en el trance de servir de clamorosa conmiseración” (p. 303-330).

Así como en sus orígenes el existencialismo se constituyó en la tabla de salvación para el mundo cristiano, ante el vacío que dejó la sentencia nietzscheana sobre la muerte de dios, la única esperanza de Julio proviene de la idea de un ser

superior , de que en verdad logre un encuentro con El, para que la vida haya tenido un sentido; piensa Julio que la afirmación de la existencia de un ser supremo lo redimiría del vacío, lo que lo coloca en una posición teísta, un tanto arrimado a la frase unamuniana: “La fe que no duda, es una fe muerta”: «No tengo más remedio que admitir a Dios porque me molesta, hasta producirme náuseas, el pensar que la vida pudiera ser solamente una broma de tan pésimo gusto. Si pienso, a veces, que puede haber engaño e ironía en esta última presunción, creo que estoy en mi derecho. Ojalá me salga al paso la blancura de ese Ser majestuoso. Me abrazaría a Él con todas mis fuerzas. ¿Me iba a rechazar porque llegaba con el miedo de no hallar en su lugar más que un vacío de sueño? Temer no encontrarle es desearlo, temer no encontrarle es, sobre todo, pavor porque sea uno, uno mismo, uno solo, quien caiga en ese inesquivable abismo de la Nada. El hombre quiere caer en ese abismo junto a Dios...» (p. 285). Este temor a la idea de Dios (más que a la muerte misma) lo conduce a pensar en la verdadera comunicación con el supremo, una comunicación auténtica sentida en su cuerpo como una presencia corpórea, sin necesidad de las oraciones, como si hubiera llegado a la fase religiosa, pensada por Kierkegaard: «Cuando en las horas de la madrugada me escucho las respiraciones sentado en la cama, y me posee el pavor, creo que es Dios quien me traspasa los pulsos con sus silencios. No son los microbios ni el temor de la tierra fría. Es mi soledad, una soledad en la que Dios, sin acompañamiento alguno, se pasea por mi alma como un fantasma por su propio castillo. Aunque no lo veo —lo *siento*—, es Dios, y aunque tampoco rezo, creo que en esos momentos todo mi ser está de rodillas [...] Hoy mi oración es el silencio. Pero cuando yo diga Dios, será Dios» (p. 286).

Julio: un existir absurdo, una muerte absurda

El absurdo de la vida de Julio entronca con la idea del absurdo de Camus. El absurdo entra en la vida del hombre en su relación de éste con el mundo, de las exigencias razonables del hombre y de la irracionalidad del mundo. Julio toca con su experiencia los contrasentidos de la vida. Se sorprende saberse consumido y enfermo y entusiasmarse por momentos con felicidades inexplicables, “una especie de éxtasis letal”, con perspectivas oníricas, llenas de paisajes naturales, lo que lo lleva a concluir que “La vida puede ser absurda, pero tiene instantes maravillosos” (p. 158). Pero también convive en él, un desencanto por la vida, y hasta ha temido arrojarse por su ventana al vacío: “Hay momentos de una indecisión y de una tristeza... La vida, a veces, es como un paredón inmenso y feo, que hay que atravesar, y que no interesa ni atrae lo suficiente para hacer el esfuerzo” (p. 200). Pero le indigna descubrir en los otros la contradicción, como con Elvira, pues no puede soportar que haya ido a besar los pies de una estatua dentro de la iglesia, con la vida que llevaba, porque a él no le gusta ese tipo de juego; no es que Julio demuestre su religiosidad, pues hasta duda de creer en Dios, pero teme encontrárselo en verdad: “Yo puedo hasta dudar; pero esta misma duda no es más que angustia, ansia de encontrar a Dios. De encontrarle, sí, no en los pies de una imagen, por supuesto. Un deseo de purificación, un asco de todo, una impaciencia por dejar a Elvira en ‘Chicote’ y quedarme solo, me dominaba” (p. 199). La ambivalencia respecto a lo religioso le viene desde sus años mozos, en plena guerra civil: “Comenzaron entonces mis dudas. ¿No sería todo lo de Dios y la

Iglesia un camelo, y por eso los rojos podían matar a mansalva y quemar las iglesias? ¿Cómo Dios consentía tantas barbaridades? Sin embargo, en los momentos de peligro me sorprendía rezando fervorosamente” (p. 227). En Madrid reconoce que gracias a un cura llamado Fabián, y que conociera en los años de la guerra, la verdadera religión es para él “una arrobadora nostalgia de idealismo puro y de hermosura cristiana” (p. 230), pese a su confusión y escepticismo.

La idea de Dios en Julio está también ligada con la muerte y la nadificación del ser, aunque su actitud de duda apunta más bien hacia el agnosticismo: «Si rehuyo en ocasiones la cercanía de Dios, es porque me llega demasiado vinculada a mi muerte. Sé que para llegar a Él se me hace preciso cruzar este desfiladero. Pero, ¿qué es lo que hay después de la muerte, después de la muerte de los míos, de la que ellos no me han hablado, después de la muerte mía que a nadie podré contar? ¿Después de la muerte está exactamente Dios? ¿Para abrazarle, entonces, he de paladear la nada, la nada propia, que por nada quisiera que fuera la nada de la nada? [...] ese Dios que yo no puedo sinceramente ni afirmar ni negar, para mí es una violencia y un cerco del que lo mejor es no hablar. Porque acaso un día me daré de bruces con Él, y entonces me lo explicaré todo. Y prefiero que me llegue así» (p. 284).

La paradoja de la vida de Julio fue creerse siempre un enfermo, un sujeto *con la muerte al hombro*, pero estando sano en realidad, y sin saberlo nunca. Como escribe el narratorio Castillo-Puche “Julio vivía, exclusivamente, de su enfermedad, por su enfermedad y para su enfermedad” (p. 362).

La obsesión de Julio se cumplió tal como él había presentado, una muerte no derivada de la enfermedad, sino de la violencia. Tal vez “una muerte hermosa”, como él la llamó, pues escapó al destino de los otros miembros de la familia, al ser asesinado a

culatazos por el hermano de Elvira. Julio encontró su propia muerte, pero no por las vías que sospechaba, sino por medio de una absurda búsqueda en la provincia de Segovia.

Ni por su reflexión, ni por su conciencia, ni por su trato con los otros logró encontrarle Julio un sentido, una significación a su existencia condenada a la muerte, sí, pero no por la causa por la que él vivió y padeció.

La contradicción de Julio es haber sido más un enfermo del espíritu que del cuerpo, pues la supuesta enfermedad nunca se le manifestó en la carne, como a los otros miembros de su clan familiar.

“El infierno son los Demás”

El doctor Val es un personaje con el que se relaciona Julio por un doble motivo: es paisano suyo y ha atendido a casi toda su familia del mal que los llevó a la tumba, es decir, fue testigo de la muerte de sus familiares. Por eso para Julio no fue motivo de regocijo habérselo encontrado en Madrid, ya que en la mente de Julio, el doctor Val era alguien que conocía su secreto. Por eso le temía y le odiaba. El temor por Elvira es que ella creía saber lo que aquejaba a Julio, por eso nuestro protagonista teme que estos dos seres se hayan conocido y vuelto amantes: “Ha ocurrido lo peor que podía ocurrir, que hayan coincidido frente a mí las dos personas que más temo. Cuando el doctor Val se siente pletórico, suelta todo lo que tiene dentro. Y Elvira tampoco se puede decir que sepa sujetar la lengua” (p. 304). Pero la animadversión que Julio siente por el doctor es porque se ha entablado entre ellos un duelo de sujetos, pues Julio con su odio pretende ‘cosificar’ al otro al reducirlo a objeto, proyectar un mundo en donde el doctor no exista: robarle su libertad. Julio se sabe bajo la mirada “sartreana” del doctor que ha concentrado en su persona lo que más odia y lo

que más aprecia: el secreto de su enfermedad y el afecto de Elvira. Esta imposibilidad de la relación entre-sujetos está caracterizada por el conflicto: vencer al otro. El odio de Julio hacia el doctor encuentra su punto culminante en el asesinato que el amante despechado pretende ejercer sobre su rival, quien borracho lo llamó enfermo, y lo intenta clavándole en el corazón un puñal. Es una lucha del sujeto que busca "objetivar" al otro, pero que precipita la muerte violenta de Julio, pues al creerse un asesino huye y encuentra más tarde la muerte en manos del hermano de Elvira, en la población donde éste residía. Hay también en Julio un sentirse sujeto y querer tratar como objetos a toda una población, a los heculanos, mediante la indiferencia. Sólo Julio y el fiel criado Rafaelico están en posesión de un secreto, del que se vanagloria Julio, como en una justiciera venganza: le han hurtado el cuerpo de su madre al conocimiento de toda Hécula, pues todos la creen enterrada en el cementerio, cuando en realidad la sepultaron en su finca, bajo un frondoso árbol. Al negarles el cuerpo de su madre, Julio despreció y se mofó del sentimiento tanático de su terruño.

Tanto la idea de creerse un enfermo y un asesino, son dos circunstancias que circunscribieron la libertad de Julio. Pero él las eligió en su condena a ser libre, en su «hacerse a sí mismo». Como una paradoja de lo humano, toda su vida no fue más que una convocatoria a la muerte.

Castillo-Puche y Aldecoa

Con la muerte al hombro mantiene vasos comunicantes con la literatura existencial de Aldecoa, sobre todo en lo que se refiere a algunas conductas de los personajes. En el sentido de una muerte asumida, como un modo de ser básico del ser humano, la actitud de

existencia auténtica de Julio nos presenta también la actitud ante su propia muerte que nos revela el gitano Vázquez, de *Con el viento solano*. Ambos personajes rehuyen la forma de ser de la colectividad encarnada en el pueblo de Hécúla, o en las mujeres habitantes del castillo-cuartel de *El fulgor y la sangre*, personajes colectivos que embozan la angustia de la muerte en las constantes “habladurías” del “uno”.

Existe un paralelismo absurdo entre la conducta del gitano Vázquez y la de Julio, en lo que se refiere a la explicación de las armas dentro de sus ropas; en ambas escenas el absurdo rige los actos. La pistola había llegado a la chaqueta del gitano de una manera casual, pues la cargaba por cualquier cosa y también para darse valor a los ojos de su novia. Julio intenta explicar el por qué de su arma en su vestimenta: “Quise ignorar que iba en busca de ella, pero, como otras veces, sin objeto, **absurdamente**, me eché el puñal al bolsillo de la chaqueta. Para nada concreto, sólo como presunción de valentía y temeridad. Por si a ella le tocaba verlo, que comprendiera que yo era hombre capaz de cualquier cosa. Para que cobrara un poco de miedo” (p. 338. El subrayado es nuestro). Este absurdo de las armas se retoma en la parte destinada a analizar la novela *Con el viento solano*.

Otra coincidencia temática existencial entre esta obra de Castillo Puche y las de Aldecoa se configura a partir de la defensa de la individualidad como una búsqueda del yo íntimo, frente a la colectividad representada por los otros; esto nos remite al personaje-narrador de *Parte de una historia*, que también bucea en las profundidades en busca de un sentido para su existencia, aislado y contemplador como Julio, pero no desde un torreón, sino desde una isla de pescadores.

La temática existencialista de la obra de Castillo Puche entronca con la de nuestro narrador vasco: tanto en *El fulgor y la sangre* como en *Con el viento solano*, la presencia de

la fatalidad ronda sobre los personajes y los sentencia a andar por el mundo *Con la muerte al hombro.*

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

III.4. SIN CAMINO

En *Sin camino*, Castillo Puche explora los vericuetos y laberintos contradictorios de la condición humana, encarnados en el joven seminarista Enrique, ex oficial republicano que abraza la vocación sacerdotal, apenas terminada la guerra civil española. Se trata de una novela armada a través de razonamientos psicológicos-existenciales que pretenden indagar en lo más profundo del ser, una búsqueda de índole existencial que rastrea la propia verdad interior. Las «situaciones límites» que vive Enrique son las de soledad y frustración, la de no encontrarse en plenitud en ese espacio cerrado y asfixiante que representan las paredes del viejo edificio que alberga al seminario, en un pueblo cercano a Santander. La soledad que vive Enrique es una soledad en compañía, pues se encuentra rodeado de seres repugnantes, algunos en la conducta o en el aspecto físico; ejemplo del primer caso es el del seminarista apodado el *Noli*, armador de chismes y enredos entre los padres y seminaristas; ejemplo del segundo caso es la contrahecha figura del Padre Espiritual. *Sin camino* guarda un estrecho vínculo con *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno, en lo que se refiere a la agonía espiritual que libran ambos personajes, Enrique y don Manuel. Ambos viven en carne propia las contradicciones de sus vocaciones, el primero por dudar siempre de que el sacerdocio sea la realización de su vida, el segundo por su debilitada creencia en el más allá de la vida terrenal. (De nuevo la frase de Unamuno: "Una fe que no duda es una fe muerta"). Los dos son personajes agónicos, pues los vemos transformándose a lo largo de la novela y sufriendo las torturas de desgarradoras vivencias internas.

La historia de Enrique es la de una vocación y una voluntad que, después de cinco años de formación religiosa en la España católica franquista, se quebrantan para ir en busca de lo que ofrece el mundo, la otra vida ajena a lo eclesiástico, vida que lo sacudirá del enclaustramiento y de la opresión física y mental a la que se halla sometido por propia voluntad. Desde el primer capítulo y mediante el recurso narrativo de la omnisciencia selectiva, pues es el hermano Gabriel el que presta su visión al narrador de la historia, sabemos de las torturas e incertidumbres que, ya en el seminario, aprisionan a Enrique:

Era un rostro intenso y descarnado, que reflejaba un ascetismo feroz o una lucha agotadora [...] Aquel ser debía de estar sufriendo algo violento y atroz, alguna amargura profunda y complicada. No debía de tratarse de una simple enfermedad [...] Entonces comprendió claramente que aquel hombre llevaba encima una honda desesperación, una rebeldía incurable (pp. 25-26)¹⁴².

La agonía de Enrique se incrementa por sus huellas personales: una rebeldía innata, una volátil imaginación y una vigorosa personalidad capaces de interiorizar en el propio yo; es un espíritu libre y sensible que se refleja en que es un apasionado lector de obras literarias, escritor de exitosos ensayos y que se ha enamorado de dos mujeres jóvenes, Isabel e Inés, la primera antes de ingresar al seminario, la segunda habitante del pueblo con el que colinda el recinto formativo. Como él mismo reconoce, si había aguantado «tantos años de horas de estudio y oración era por esto, porque había logrado vivir dentro del Seminario enteramente derramado hacia afuera. Con la imaginación vivía muy lejos. El Seminario le asfixiaba» (p. 88). Enrique se sabe un huésped diferente a los otros estudiantes, alguien con conflictos internos dentro de su existencia, por eso se siente único: «Él tenía una vida propia, anhelos, sentimientos, fervores, dudas, y todo tenía que existir dentro de sí mismo con una vida oculta y casi anónima» (pp. 28-29).

¹⁴² Todas las citas de la novela provienen de *Sin camino*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956.

La dualidad existencial de Enrique, manifestada en una realidad problematizada, es la decisión de ser o no ser un futuro sacerdote (la calavera de su habitación remite a un Hamlet shakespeareano), la de continuar o no dentro del seminario. La compleja interioridad de Enrique es el espacio novelesco donde se da este «dualismo tan feroz, en quien los juramentos del corazón y los remordimientos del alma se amasaran de forma tan compacta e inseparable» (p. 35). Esta dualidad de la que venimos hablando queda simbolizada en un sueño del personaje, sueño que refleja su lucha interna, ya que se siente disputado tanto por la religión como por la mujer, enemigos uno del otro; el campo de batalla lo representa la partida de ajedrez que celebran el Padre Espiritual e Isabel: “Sudaba presenciando aquella acongojante partida. Se ventilaba en ella algo muy serio. El Padre Espiritual reía como un loco e Isabel lloraba” (p. 65).

Enrique vive situaciones límites: el dolor de la indecisión, la anulación de la voluntad y el hartazgo de llevar una existencia repleta de falsedad, de soledad y de incomunicación con los otros, pues se siente incomprendido dentro de ese recinto en el que está a punto de hundirse, ya que en el fondo no quería abrazar los ministerios sacerdotales:

Al volver del cementerio a su celda, después de las exequias, Enrique había escrito repetidas veces en un papel:

— Naufrago, naufragas, naufragare...

Y se veía a sí mismo luchando a brazo partido con las olas junto a las peñas del Rompeolas. Era el suyo un naufragio sin testigos, desesperado y exasperante. Estaba harto de mentir y fingir. De rezar inútilmente y de pecar en la peor de las soledades. Además, ya nadie le entendía [...] Gravitaba dentro de la celda de Enrique una atmósfera de indecisión y hastío, de suma perplejidad y cansancio (p. 28).

Es dentro del recinto de la conciencia, espacio en el que transcurre buena parte del discurso novelesco, donde se plantean las encarnizadas vicisitudes del protagonista, pues ya nada lo satisface, ni siquiera los fenómenos de la naturaleza apaciguan su atormentado e infeliz espíritu: “Encontraba como desasosogado el universo entero, y el blancor de la luna, el ruido bronco del mar, el cántico metálico de los grillos, el susurro de los árboles, todo repercutía en su sensibilidad con ansias de desahogo. Todo era ya para él tentación y tortura”

(p. 32). Enrique comprende que se ha engañado a sí mismo, que su voluntad y sus propios sueños lo han llevado a la aniquilación de una vida propia, a una existencia frustrada. Se descubre distinto a los demás, incapaz de seguir los preceptos religiosos con la pasividad de los otros: «Los rigores del catecismo romano están bien para las almas del rebaño, pero en todo hay excepciones, tipos que no estamos hechos para ser juzgados como los demás» (p. 143).

Nada logra reafirmar la vocación perdida de Enrique: ni los intentos por demostrarle a los otros (a su primo y a su amigo) la autenticidad de su vocación, ni el sentimiento de culpa que asume por la quemazón de la ciudad de Santander, a causa de haber intentado fornicar con una prostituta, ni la lucha que tiene con el teniente enamorado de Inés y que culmina en la muerte de éste despeñado por el acantilado, ni la imagen de su madre suplicándole para que no deje la carrera sacerdotal, ni las admoniciones condenatorias del Padre Espiritual para quien se aparte del ejercicio clerical. Con la decisión final que toma Enrique, la de abandonar para siempre el seminario: «¡A capitular! ¡Capitulación!» (p. 249), asume que todavía es dueño de su destino, capaz de tomar una determinación y hacerse responsable, competente al elegir entre el abanico de posibilidades que le ofrece la existencia. Enrique se ha quedado sin el camino de la cruz y la santidad; ha elegido el otro camino, el de la renuncia a una vida en la que no se siente pleno ni sincero, y sale dispuesto a crearse una nueva voluntad. Ha huido de sí mismo y ha ganado la batalla, el mundo de las libertades y los sentidos representado por el ámbito de lo femenino y lo contradictorio: «Cada mujer tenía para él un tacto de fruta olorosa, fruta que cuelga de la rama de un huerto en donde los instintos van y vienen como pájaros ciegos, fruta exótica, para ser contemplada más que gustada [...] No es Isabel y es Isabel. No es la vida y es la vida» (pp. 148, 250). La gran lección que ha aprendido Enrique es que aceptando su derrota vocacional dará el primer paso para construirse una vida nueva y tener nuevas esperanzas.

Una sola alusión explícita existe dentro de la novela en torno a la filosofía existencialista, y es una comparación, poco afortunada, que hacen los personajes al

relacionarla con lo prohibido o lo insano, como cuando Enrique charla con su compañero Gerardo, en torno a la redacción de textos de sus condiscípulos: «Si algún día, el día de mañana, oímos decir que uno de nuestros condiscípulos ha escrito un libro herético sobre el Verbo o sobre filosofía existencialista, seguro que será él» (p. 117).

Sin camino y El fulgor y la sangre

1) Aunque en *Sin camino* el protagonismo es individual y en *El fulgor...* colectivo, en ambas novelas los personajes viven “situaciones límites”, ya que están inmersos en unas realidades en las que viven cercados por la soledad, la frustración y la incomunicación humanas; Enrique en un ámbito del que se siente un extranjero, el seminario; las mujeres en un castillo cuartel en las que se sienten enloquecer por la enajenante realidad que viven a diario. El enclaustramiento adormece las voluntades de los personajes.

2) Tanto el castillo como el seminario son recintos alejados físicamente de la población, ubicados en elevados promontorios, lo que acentúa el aislamiento de sus pobladores. El seminario se encuentra enclavado en lo alto de una colina, desde la que se domina el mar, el paisaje arbolado y el pueblo. La oposición entre los habitantes de uno u otro ámbito se advierte en la frase reflexiva del narrador de *Sin camino*, pero que muy bien podría aplicársele al caso de *El fulgor...*: «Nadie desde allí abajo podría comprender nunca las torturas, los escrúpulos, las ansias y desesperaciones de los que vivían arriba» (pp. 262-263). En las dos novelas los espacios cerrados planteados representan binomios que alejan, tanto física como espiritualmente, a sus moradores del resto de la población.

3) Castillo Puche nos presenta a un personaje que a fin de cuentas saca el valor para dejarlo todo e iniciar el camino de una nueva vida. Antes pensaba que una guerra, una epidemia o un suceso extraordinario venido de afuera, podría arrancarlo de las entrañas del seminario, pero

nada de eso sucede y tiene que hacer uso de su voluntad para decidirse a dar el paso. Parecida a la actitud que demostraba Enrique es la que asumen las mujeres de *El fulgor...*: están siempre a la espera de un milagroso despacho que comunique el traslado del marido guardia a otra ciudad y así cambiar sus agobiantes existencias. Pero a diferencia de Enrique, quien sí actúa sobre su tiempo y su espacio, ellas no hacen nada para cambiar sus vidas, están a la espera de un hecho ajeno a ellas que les resuelva la compleja problemática en la que están envueltas, atrapadas en sus recuerdos y cautivas del porvenir. La resolución de Enrique ocurre cuando le llega un último momento de decisión, días antes de hacer los primeros votos, y adquiere la verdadera noción de su ser íntimo, al transformar su vida en una nueva y recién adquirida libertad; Enrique llegó a ser él mismo, como escribiera Jaspers: «...llegamos a ser nosotros mismos en una transformación de la conciencia de nuestro ser»¹⁴³.

¹⁴³ Karl Jaspers, *La filosofía*, FCE, Segunda edición, México, 2000, p. 20.

III.5. LÁZARO CALLA

Desde su publicación en 1949, *Lázaro calla* reveló características únicas dentro del panorama narrativo de la posguerra española. Por eso el crítico Barrero Pérez no duda en estimar a Gabriel Celaya (seudónimo de Rafael Múgica) como un escritor “extraordinariamente innovador en una etapa dominada por el realismo absoluto”¹⁴⁴. Por su contenido y por sus constantes alusiones a la doctrina existencialista sartreana, de clara postura atea, la obra fue retirada de circulación por la censura franquista, como otras tantas novelas que también fueron consideradas perniciosas por atentar contra el pensamiento cristiano, las buenas costumbres o contra la ideología oficialista.

Lázaro calla es una obra de explícita filiación existencial, por dos razones: la primera pertenece al orden del lenguaje, ya que utiliza palabras claves que han sido empleadas por los adeptos a esta postura filosófica; la segunda, por el manejo de ciertas ideas ejercitadas por el narrador omnisciente y por el propio Lázaro, el personaje protagonista, y que entroncan con una parte medular del pensamiento de Martín Heidegger, Jean Paul Sartre y Karl Jaspers. Veamos el funcionamiento de esta articulación existencialista.

¹⁴⁴ Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 68.

Lázaro es un nombre con resonancias bíblicas y que de inmediato lo asociamos con un renacer, con una resurrección. En la novela que nos ocupa, el nombre cumple cabalmente con su simbolismo, pues descubrimos a un personaje que resucita a una nueva vida que no conoce pasado ni futuro, que se erige en rebeldía contra la nada, y que pretende envolver con su mismo deseo a Marta, su mujer y compañera: «Corto el cordón umbilical que te une a la nada, para que resucites, y vivas, y seas de verdad» (p. 77)¹⁴⁵. Este renacimiento reconoce que el hombre vive bajo los dictados del tráfago de una vida absurda que se come las existencias consumidas en insignificancias, sin la tranquilidad y sabiduría de la naturaleza, y disolviéndose en la envolvente nada: «Nuestra existencia no se desenvuelve según el ritmo pausado de la naturaleza. No tiene su grandiosidad, ni su calma. Estamos impacientes, aunque no sabemos de qué. Tenemos prisa [...] Nos consumimos en naderías; nos suicidamos» (pp. 89-90). Así es como un día, a los cuarenta de su existir, Lázaro descubre que “Su vida cotidiana, sus costumbres, su trabajo en la fábrica de Iribarren, su mujer y su casa le habían ido enterrando bajo un amontonamiento de días anónimos” (p. 93). En la novela de Celaya, subjetivista y en algunas secuencias con aliento lírico y surrealista, se revela el proceso de conciencia que vive el químico Lázaro, situación que detona ciertas experiencias existenciales, ya que la obra muestra, explícitamente, vasos comunicantes con palabras y conceptos propios de la filosofía existencialista, lo que nos permite pensarlo como un texto psicológico existencial; por ejemplo, las palabras **posibilidades, nada, vacío, absurdo, libertad, muerte, trascendencia, proyección, angustia y soledad**, aparecen dispersas en los diez capítulos de la obra y el apellido del filósofo alemán Heidegger se menciona en un párrafo en el que el personaje realiza unos malabarismos verbales y asocia absurdos sonidos de palabras: «...un héroe para nada

¹⁴⁵ Citamos de *Lázaro calla*, Ed. Júcar, Barcelona, 1974.

(Héroe, Heidegger, nada. Dadadada. Dardea...)» (p. 107). El protagonista Lázaro, con doce años de casado y sin hijos, a causa de la esterilidad de Marta, emprende un periplo cronológico de carga existencial, a lo largo de los capítulos: “La decisión”, “Por la mañana”, “La hora de la comida”, “En el café”, “Mientras atardece”, “En vela”, “La noche”, “A través del sueño”, “La otra luz”, en el que al final de la jornada obtiene la lucidez de lo que ha sido su vida, pero a cambio de pagar el precio del silencio último y de “La extinción”, como titula el autor al último capítulo. El problema de la existencia es visto como un problema existencial: la disolución en la nada. Lázaro efectúa una indagación sobre el sentido de su ser de hombre, partiendo de su cotidianeidad más inmediata, elemental, situación que recuerda, de alguna manera, a la preocupación filosófica heideggeriana.

Es dentro de la conciencia (la que da sentido y significado a las cosas y al mundo, de acuerdo con el pensamiento sartreano), donde se erige el verdadero recinto del proceso novelesco de Celaya, ya que Lázaro reflexiona sobre sus experiencias de índole afectivo-sentimentales, a las que reviste con un *status* metafísico, según las diversas posturas existencialistas: sentimiento de búsqueda e incomunicación; sentimiento del fracaso y la plenitud del ser a la que aspiramos, como la del hombre-héroe de Lázaro, pero que nunca llegará a su cumbre (Sartre, Unamuno y Jaspers); sentimiento de vacío y de náusea que da la vida (Sartre); sentimiento que afirma la libertad y que se lucha contra el destino (Sartre, Unamuno), y el sentimiento de la angustia ante la muerte y los deseos de vivir en el estado de la autenticidad de la existencia (Heidegger).

Antes de tomar la decisión que detonará el proceso del encuentro consigo mismo, el narrador nos da algunos jirones de lo que ha sido la vida de Lázaro: un hombre puntual y metódico que acude todos los días a su trabajo en una papelera, que se casó por prudencia,

que tenía todo lo necesario para vivir bien, que llevaba una vida holgada, pero que no tenía paz: "Su trabajo, su familia, sus costumbres, su casa, eran como un viejo traje usado dentro del cual se sentía cómodo. Cualquier cambio le espantaba. No estaba contento con su suerte, pero no aspiraba a nada mejor" (p. 13). Vive en Lázaro la angustia de la que habla Sartre, «la angustia ante el porvenir», que no es por algo determinado o concreto, sino por la expectación de lo venidero, la angustia derivada del vértigo de la libertad, la angustia por *nada*: "...había vivido temiendo o esperando algo [...] quizá porque se hacía demasiadas ilusiones sobre sus posibilidades [...] la idea de un cambio, de cualquier cambio, aun de los que cabría estimar ventajosos, le espantaba. Le asustaba todo, es decir nada: la nada, lo imprevisto, el mañana cambiante...". (pp. 11-12). La angustia de Lázaro deviene del «descubrimiento de la libertad que "soy". La libertad que se manifiesta mediante la angustia se caracteriza por una obligación perpetuamente renovada de rehacer el Yo que designa el ser libre».¹⁴⁶

Esta misma angustia y esta nada de Lázaro lo llevarán a la decisión del *Dasein* que está continuamente abierto en el proyecto propio de su existencia: «La angustia es, ciertamente, un modo de hundirse en una nada, pero es a la vez la manera de salvarse de esa misma nada que amenaza con aniquilar al hombre angustiado, es decir, una manera de salvarle de lo finito y de todos sus engaños».¹⁴⁷ Pero llega el día que decide redimirse de ese vacío en el que ha sumido su vida, conquistarse "del futuro, de lo que no existe", de la nada que no lo ha dejado ser y decide hacerse despedir de su jefe, lanzarse al vacío: «¿Cómo no comprender entonces que la salvación está en precipitarse deliberadamente en el abismo, con los ojos bien abiertos, lúcidos, sin esperanza?» (p. 16). Con su posterior despido y su paseo por el parque, se inicia ese gran viaje al interior de Lázaro, ya que los espacios físicos dentro de los cuales transcurre la historia de la novela son

¹⁴⁶ Sartre, *El ser y la nada*, op. cit., p. 72.

¹⁴⁷ Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, T. I., Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, p. 159.

mínimos: oficina-parque-casa-café-casa. El periplo subjetivista existencial parte del reconocimiento de las preocupaciones absurdas con las que el hombre se mantiene ocupado todo el tiempo:

Estamos haciendo gestos desmesurados y ridículos de espantapájaros y la vida se nos escapa porque sólo consiste en esas alegrías chiquitas que sacrificamos a pensamientos trascendentales o a quehaceres que juzgamos importantes. Es curioso y divertido: la vida es distinta, siempre distinta de lo que imaginábamos. Radica en lo más pequeño, en lo que menos percibimos, en lo inmediato y concreto. Todos nuestros gestos para apresarla son absurdos (p. 28).

El reconocer lo insignificante de su existencia cotidiana: “Y los días corrían hastiados, indiferentes, falsamente beatíficos. ¡Había que hacer algo! [...] La vida se le iba en nimiedades y no podía soportarlo. Estaba cansado de aquel continuo ajeteo, de aquel consumirse en pequeñeces y preocupaciones que no debían preocuparle” (pp. 38-89), es un punto de partida para pretender alejarse de esa forma de vida: “Iba a empezar una nueva vida. Pero por de pronto, allí estaba, como cualquier otra tarde, entre sus contertulios del café Avenida” (p. 55). En este sentido entramos a una lectura heideggeriana de la novela. Lázaro quiere reinterpretar el mundo de una manera distinta a como ha venido haciéndolo hasta ese presente, quiere entenderse como el héroe de sí mismo, trascenderse, ser como un: “héroe, que es siempre un héroe contra el destino: una afirmación de la libertad [...] Si respiramos ancho, esto nos hace valientes, nos liberta, nos pone fuera del alcance del mundo cosificado, y su finitud, y sus leyes [...] Hubo una época en que él mismo puso empeño en vivir como un hombre vulgar. Le parecía una garantía de tranquilidad. Pero ahora comprendía que un hombre vulgar no es un hombre” (pp. 91-94). Lázaro quiere dejar el mundo de la inautenticidad, de la masa, del *se* (man) y pasar a la verdadera comprensión, la del *Dasein* auténtico, porque «...en la manipulación de las cosas el *Dasein* está siempre

con otros tiene la tendencia a comprender el mundo según la opinión común, a pensar lo que *se piensa*, a proyectarse sobre la base del anónimo *se* de la mentalidad pública [...] En el mundo del “se” dominan la charla sin fundamento, la curiosidad y el equívoco: el carácter común de todos estos fenómenos es el hecho de que en ellos el *Dasein* tiene la impresión de “comprenderlo todo sin ninguna apropiación preliminar de la cosa”». ¹⁴⁸ Lázaro decide abandonar la dispersión y el carácter de la inautenticidad, ya que se decide a dejar el estar disperso en la adhesión a esta o aquella posibilidad mundana por lo que se exige una especie de suspensión de la adhesión a los intereses intramundanos en los cuales estamos siempre dispersos. Lázaro se escucha a sí mismo y toma la decisión del “hacerse auténtico del *Dasein*”, ya que la Existencia es siempre un poder-ser, nunca algo que ya es o es dado, y busca su posibilidad más propia, dejando de prestar oídos en el perpetuamente «distruido» por las «habladurías» y «el afán de novedades», aspectos característicos de un estar-caído del *Dasein* inauténtico. ¹⁴⁹

Pero el intento de ese difuso proyecto liberador entrevisto en el insomnio de Lázaro, su heroísmo del ser existente llamado hombre, resulta un fracaso ante el avasallamiento instintivo de Marta, de la mujer rutinaria; por eso Lázaro, en el clímax de la novela, articula un discurso frente a la esencia de lo femenino, ya que

Lo femenino es la antítesis del heroísmo. Nosotros amamos el combate; ellas, la paz, y hasta ese simulacro de la paz que es la rutina. Nosotros somos duros, exigentes: queremos despertar; ellas están llenas de dulzura y de piedad: quieren adormecer [...] Nosotros héroes, nos afirmamos en un esfuerzo y una empresa; ellas arrastran a lo anónimo de la especie, a lo confuso, espeso, perezoso y dulce [...] No era Marta quien había tratado de envolverle, sino la mujer única, la especie, el poder anónimo de la hembra que, actuando al margen de su conciencia, le había convertido en un instrumento ciego de sus impersonales designios (pp. 96-100).

¹⁴⁸ Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1990, pp. 41-42.

¹⁴⁹ Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit., pp. 295-297.

Esta dicotomía hombre-mujer elaborada por el monólogo interior de Lázaro, remite al doble plano sartriano: el *ser-en-sí* (las cosas) y el *ser-para-sí* (la conciencia humana). El en-sí es lo que tiene ser, es decir, lo que tiene esencia, naturaleza; es lo opaco, indiferenciado, impenetrable; lo predeterminado, lo incapaz de acción y pasión: “La mujer anónima, especie, es instintivamente enemiga del hombre, personal, heroico. La mujer es más antigua que el hombre: fabulosa, indefinida, primordial” (p. 101). De acuerdo con esta descripción de Lázaro, la mujer carece de la libertad, pues todo su actuar obedece a lo instintivo, a una naturaleza y esencia fijas y predeterminadas, previas a la existencia, por lo que su comportamiento se ajusta al de las normas objetivas, ya que todas las del sexo femenino se comportan del mismo modo y realizan los mismos fines, por lo que carecen del atributo del para-sí: la condición del ser libre. Según esta lectura, el hombre (sexo masculino) es el para-sí, es decir, es libre, ya que no ha sido creado para realizar nada en concreto, ni para realizar ningún fin, por lo que cada uno deberá buscarse un fin propio, un objetivo y una moral propios, válidos únicamente para él, y realizar su proyecto particular, que tiene un valor meramente subjetivo. En la mujer que analiza Lázaro se da una de las premisas esenciales del positivismo comtiano, en el sentido de que “la sociedad [Marta como un símbolo del ser femenino] está regida por leyes naturales, es decir, unas leyes invariables, independientes de la voluntad y de la acción humanas”¹⁵⁰. Lázaro representa lo contrario, la acción sartriana que se opone al humanismo de Comte, pues no hay para el ser existente valores establecidos trascendentales y objetivos, que lo obliguen a avanzar por un

¹⁵⁰ M. Lowy, cit. por Gustavo Monzón y Armando Perea Cortés en la introducción a *El existencialismo es un humanismo*, Ed. Quinto sol, México, 1994, p. 23.

par de rieles de los que no pueda salirse. El para-sí es lo que no es y surge como libertad y evasión de la conciencia con respecto a «lo que es». El para-sí es el ser de la conciencia humana. Las conclusiones de los capítulos VI y IX son una clara referencia a la náusea ontológica que aflora a la conciencia en su estar-en-el-mundo y el dejar-de-estar-en-el-mundo, respectivamente; habla Lázaro:

Todo es efímero, estúpido: nuestros imperios, nuestras culturas, nuestro progreso. Nada significa nada. El perdón y la piedad son nuestro único consuelo. Las madres nos acogen y, acurrucados en su seno, descansamos. Ellas nos mecen, nos cantan, nos regalan con una dulce muerte [...] Había traspasado una misteriosa frontera y, desde un mundo extraterrestre, contemplaba, indiferente, la vida de los hombres. ¡Qué absurdos eran! ¡Qué absolutamente tontos! Mas allá de cuanto él mismo hubiera podido explicar, una luz fulgurante ponía en evidencia todo que hay de grotesco y sin sentido en la existencia (pp.108-169).

En boca de Lázaro surge la nada que revela lo absurdo, la existencia condenada al fracaso y al aniquilamiento, pero también la nada que muestra al ser del hombre como un ser libre, es decir, que revela el carácter constitutivo de la existencia humana. Es en este momento que “La existencia parece entonces como lo absolutamente absurdo, como nada. Ante tal experiencia, la náusea, un asco innominado y metafísico aflora a la conciencia y ahoga al ser humano. La náusea es la súbita revelación de la existencia, de su radical absurdo. Es la experiencia ontológica fundamental [que] aniquila los falsos prejuicios, abate los ídolos, disipa todos los espejismos e ilusiones trascendentes”¹⁵¹.

El final del frustrado héroe llamado Lázaro (“Se había proclamado héroe y, al primer embate, caía deshecho [...] El héroe había sido vencido”, pp. 107-125) termina por confirmar el fracaso y el ser-para-la muerte heideggeriano del ser existente (“...condenados a... la muerte, sí, condenados a la muerte...”, p. 107). Celaya elige el momento del coito

¹⁵¹ José Sánchez Villaseñor, *Introducción al pensamiento de Jean Paul Sartre*, Jus, México, 1950, p. 13.

para ejemplificar el sentido del aniquilamiento; el hombre derrotado y sin plenitud, vaciado de sí mismo en el acto sexual con la hembra, con esa hermosa certeza en medio de su angustia: “El hubiera querido derivar aquella energía hacia la creación de un nuevo reino, no biológico, sino histórico y humano, pero el instinto de la hembra es todopoderoso e insaciable” (p. 123).

El intento fallido de Lázaro nos traslada a la contradicción sustentada por el psicoanálisis existencial sartriano, que es cuando la conciencia (para-sí), en un proyecto, quiere metamorfosearse para erigirse en un imposible “En-sí-para-sí”, situación que lleva a pensar en el hombre como un dios fracasado, ya que, como pensara Sartre: “El hombre es el ser que proyecta ser Dios”; en el caso de la novela de Celaya, Lázaro es una pasión que proyecta ser un héroe, trascenderse, ir más allá de su subjetividad, pero todo su intento recae en lo inane: “Toda realidad humana es una pasión, en cuanto proyecta perderse para fundar el ser y constituir al mismo tiempo el ser-en-sí que escape a la contingencia siendo su propio fundamento, el Ens causa sui que las religiones llaman Dios. De esta suerte, la pasión del hombre es inversa de la de Cristo, porque el hombre se pierde en cuanto tal, para que Dios nazca. Pero la idea de Dios es contradictoria, y nos perdemos en vano; el hombre es una pasión inútil”¹⁵². En el último capítulo de la obra, y con la visión que le da la certeza de la muerte, Lázaro vuelve a decirse que “la vida es siempre absurda, y arbitraria, y gratuita. Estamos ahí porque sí, contra toda razón, sin saber por qué ni para qué” (p. 171). La pretensión del hombre Lázaro por ser Dios, por perseguir la “insobornable afirmación de la libertad, la inmortalidad y los valores” se estrella ante “la vida ciega, animal y disolvente” de la mujer Marta. El fracaso del héroe se da en función de que después del coito-amor, no se consuma lo que “Lázaro pretendía, darse nueva y eterna vida a sí mismo

¹⁵² *El ser y la nada, op. cit.*, 708.

[...] Pero era un cuerpo muerto. Con sus células sexuales le habían sorbido la energía inmortal que le mantenía despierto y activo” (pp. 123-125). Esta experiencia frustrada de Lázaro remite al pensamiento de Jaspers disperso en su obra filosófica: “Toda empresa humana está condenada al fracaso dado que los poderes de la destrucción acaban siempre con las obras humanas y, por otra parte, el olvido acaba por devorar cuanto el hombre ha querido inmortalizar”¹⁵³.

El último capítulo, “La Extinción”, es una interiorización del hombre-Lázaro que se sabe ya en la degradación del cadáver-cosa, porque él mismo se sabía “tiniebla inconsistente, ilimitado vacío”, oscuridad completa pero también “esplendente tiniebla”. Lo que queda de su conciencia se vuelca en la disolución en el vacío, en el reconocimiento del retorno a la nada, hecho un amasijo que ya no puede proyectarse hacia fuera, más allá de sí mismo; solo le queda: «no el miedo biológico de la muerte, sino algo peor: la angustia metafísica de la nada, de aquella nada más inconmensurable que las alturas del espíritu, y que se abría por todas partes y, sobre todo, dentro suyo» (p. 182).

No podemos pasar por alto la idea del «ser para otro» elaborada por Sartre y que se cumple puntualmente en la novela: “el infierno son los otros”, frase acuñada casi al final de la pieza en un acto titulada *A puerta cerrada*: (1944)

Garcin. — ... Todas esas miradas que me devoran... (*Se vuelve bruscamente.*) ¡Ah! ¿No sois más que dos? Os creía mucho más numerosas. (*Rie.*) Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los Demás (p. 117)¹⁵⁴.

¹⁵³ Karl Jaspers, *La filosofía*, vols. I y II, Revista de Occidente, Madrid, 1958-1959.

¹⁵⁴ Sartre, *Teatro*, Losada, Quinta edición, Buenos Aires, 1958.

Es el juego de las miradas de los otros: nos convierten en objetos y evidencian la complicación de entablar relaciones con los demás. De vuelta a su casa, después de su paseo por el parque, Lázaro descubre a un hombre que lo mira desde la acera de enfrente y que se le aproxima para preguntarle la hora; inmediatamente después del incidente: “No tenían nada más que decirse, pero allí seguían frente a frente. Lázaro miraba al otro, fascinado, pero lo que sentía no era amor sino asco, una repugnancia casi física, como un olor demasiado fuerte, demasiado personal [...] Quisiéramos amarnos, pero si nos acercamos demasiado nuestros desvergonzados yos saltan fuera y acabamos por destruirnos. Hay en los demás un toque distinto, irreducible, que en último término no podemos aceptar ni siquiera resistir” (p. 31). Las relaciones entre las conciencias humanas apuntan hacia el fracaso, hacia la imposibilidad de realizarse, inclusive en el terreno de lo amoroso, del cual Sartre escribe que uno de los sujetos, vuelto objeto, tratará de atraer y nulificar la libertad del otro mediante la cautivación; la relación entre Lázaro y Marta es un encubrimiento que descubre el primero durante su agonía y que plantea más bien un juego de hostilidades, una pelea sin sentido, que una extensión de lo amoroso: «Su vida con Marta, tan mansa y sorda en apariencia, ocultaba un cúmulo de vilezas, humillaciones y venganzas, cuya última razón permanecía en la sombra [...] La mirada de Marta, cuando le daba los buenos días, y su manera de doblar la servilleta o de interrumpirse a mitad de una frase, tenían algo de extraño. ¿Qué significaban en definitiva? Sólo ahora lo sabía. Día a día habían estado librando una lucha secreta: se tendían trampas, se mentían, se sonreían, sospechaban el uno del otro. Hasta que Marta, vampirizándole, había acabado por sumirle en el sueño de la muerte [...] movida por un instinto satánico y por ese odio, más puramente sexual que el amor, de la mujer hacia el hombre [...] Marta, con seguro instinto, evitaba a cualquier precio que su marido desarrollara una vida personal, independiente de la suya »

(pp. 157-159). La comunicación humana es imposible, es pretender disfrazar la soledad del ser humano y todo intento por sentir a los otros está condenado al puro intento: «...y vivir, si no nos engañamos, es ir aprendiendo que, en definitiva, nadie puede ayudarnos, ni siquiera comprendernos. ¿Para qué hablamos? Todo lo que digamos es inútil. ¿Para que nos acercamos unos a otros. No podemos tocarnos» (p. 168).

Cuando Lázaro contempla, desde ningún espacio ni desde ningún tiempo, su propio cuerpo visto por los demás (Marta, sus hermanas y cuñados), nos recuerda a Sartre cuando escribe que el muerto tiene la estructura ontológica del en-sí, del objeto impenetrable, y como tal lo miran los otros, los sujetos, como a algo despojado de libertad y conciencia. Tal como se miró Lázaro, antes de hundirse en la nada, en lo infinito, en la muerte, en “Lo que no tiene nombre” (p. 182).

El intento fracasado de Lázaro se comunica también con la reflexión unamuniana: “Lucho, agonizo como hombre, mirando hacia lo irrealizable, hacia la eternidad”.

Lázaro calla y las novelas de Aldecoa

Lázaro calla, la novela española más explícitamente existencial de las que se escribieron en la narrativa de la posguerra, pues no oculta su palmaria influencia de las ideas de los existencialistas, guarda ciertas coincidencias con algunos aspectos abordados en las novelas de Aldecoa, como en *El fulgor y la sangre*; la incomunicación que se da entre Lázaro y Marta (“Cada vez hablaban menos; sólo lo indispensable [...] Descansaban sobre un fondo común, amargo y sustancioso que sus mismas renunciaciones espesaban. Algún día, ancianos, se sentarían juntos y ya no dirían nada, definitivamente unidos” (pp. 37-38), recuerda la de los guardias con sus mujeres, ya que también es poco lo que tienen que decirse. Igualmente la relación de la pareja de Celaya remite a las relaciones de las mujeres con los hombres del castillo, pues lo han dejado todo y se han sacrificado para estar con ellos. Cada uno de los guardias podría decir de su mujer, junto con Lázaro, que “le había chupado la sangre hasta convertir aquella Marta joven, inquieta y divertida, en esta otra mujer sin edad que sonreía remota, resignada, dulce” (p. 42). Y así como Lázaro, cada una de las mujeres piensa que dentro del castillo-cuartel “los días corrían hastiados, indiferentes, falsamente beatíficos” (p. 38).

Las esperanzas absurdas de las que habla Lázaro en el primer capítulo, también generan una estrecha relación con las ilusiones de las mujeres del castillo: “Todos seríamos felices si no tuviéramos ni miedo ni esperanza. Son los tirones del pasado y del futuro los que nos desgarran. Imaginamos peligros y, para salvarnos, mentimos esperanzas que nos levantan. Las esperanzas absurdas envenenan nuestra vida” (p. 15). Todavía estremecidas

por los miedos de lo que les tocó vivir en la guerra civil, las mujeres esposas de guardias no se liberan de sus angustias, pero las enmascaran en la cotidianeidad de la vida; para el futuro cultivan la esperanza de un traslado que las saque de la “cárcel-cuartel”, pero esas mismas esperanzas que las levantan, las tienen en vilo, a causa del absurdo existir: marcharse del castillo, pero a causa de que les hayan matado al marido.

El deseo de abandonar una existencia inauténtica para trocarla en una auténtica, plena de libertad, como es el deseo de Lázaro, se percibe de igual manera en el gitano Sebastián, de *Con el viento solano*, la segunda novela de Aldecoa. En ambos textos el lector puede ir siguiendo los avatares de una conversión existencial que finalmente conducirá a los protagonistas a un ser-para-la-muerte heideggeriano. El aniquilamiento de Lázaro se produce después de la entrega carnal; el del gitano cuando elige dejar de huir y se entrega a los guardias civiles.

Un vínculo derivado de la soledad ontológica y el sentido de la búsqueda de la individualidad y del ser planteado en *Lázaro calla* también se vincula con *Parte de una historia*, la última novela de Aldecoa; así como el anónimo narrador de esta obra se pregunta varias veces, desde la isla, por el sentido de su existencia, Lázaro se cuestiona desde su soledad: “¿De qué me he desgajado? Me muevo sobre la superficie, desarraigado, y no sé qué busco” (p. 29). En ambos personajes anida un sentimiento de no pertenencia a ningún pasado; bracean en el vacío.

Tanto en *Lázaro calla* como en las novelas mencionadas de Aldecoa, flota un ambiente opresivo que agosta las existencias, como se expondrá en los análisis concretos que de las obras haremos en los siguientes capítulos.

III. 6. LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA

La primera novela publicada por Miguel Delibes se puede mirar a través de los prismas de dos corrientes existencialistas: la agnóstica, de Martín Heidegger y la cristiana, representada por Gabriel Marcel. Esta doble adscripción se nos sugiere tanto por la temática de la obra como por la construcción del carácter de su personaje protagonista: Pedro.

Partamos en primer término de los simbolismos de la novela que fraguan una manera de ser: el de su título y el nombre del personaje. Desde una edad temprana, Pedro dividió el corazón de los hombres cobijados por una sombra de pino o de ciprés; los corazones amparados por el primer árbol tendrían una existencia placentera; los del segundo sufrirían por la sombra que separa al corazón en dos mitades, con el consiguiente sufrimiento y una visión sombría de la vida: “La sombra del ciprés, alargada, acicular, dividía su lápida en dos. Pensé que las cosas largas, afiladas, eran más tristes que las redondas [...] Adiviné que la sombra que a mí me cruzaba el corazón era alargada y fina como la de un ciprés; idéntica a la que partía en dos la lápida de Manolito García”¹⁵⁵ (p. 146). La vida de Pedro se conduciría bajo la sombra del ciprés, según el análisis que realiza de su espíritu atormentado, por eso se encierra en sí mismo, a semejanza de la dureza de la piedra, a la que nada la puede afectar ni hacer cambiar, y su pretensión es la no relación profunda con los demás, para no salir dañado: “La felicidad o la desdicha era una simple cuestión de elasticidad de nuestra facultad de desasimiento. La vida transcurría en un

¹⁵⁵ Todas las citas de la novela provienen de *La sombra del ciprés es alargada*, Ediciones Destino Áncora y Delfín, Decimacuarta edición, Barcelona, 1997.

equilibrio constante entre el toma y el deja. Y lo difícil no era tomar, sino dejar, desasirnos de las cosas que merecen nuestro aprecio [...] Decidí muchas veces no anudar mi existencia al mundo que habitaba, no asociarme a los hombres con raíces profundas; llegar a la muerte con el menor lastre posible y que la muerte de los demás rebotase en mí como un suceso indiferente y frío [...] Estaba decidido a «no tomar», «no asir» jamás nada que pudiera afectar al campo de mis sentimientos, a no amar y no ser amado, a no dejarme arrastrar por la fuerza de mis instintos” (pp. 67, 88, 143).

Pedro es un huérfano que nace en Ávila y que es llevado por su tío a la umbrosa casa de don Mateo Lesmes, profesor provinciano que le proporcionará techo, comida y educación, a cambio de una mensualidad. Es ahí donde Pedro recibirá sus primeras lecciones en la vida y será receptor de la visión pesimista de don Mateo, visión que le moldeará el carácter hasta que conoce al único amor de su vida, a Jane. Desde el inicio de la novela, el narrador protagonista reconoce los determinismos sobre su vida, el primero de ellos de índole geográfico, los otros omitidos en el párrafo bajo la fórmula “varias circunstancias”, pero que el lector irá descubriendo a lo largo de la historia que nos narra Pedro, como su condición de huérfano, el fatalismo que le transmite su preceptor, el contacto con el vacío que le deja en el espíritu la muerte de su único amigo, Alfredo, la muerte de su joven consorte : “No dudo de que, aparte otras varias circunstancias, fue el clima pausado y retraído de esta ciudad el que determinó, en gran parte, la formación de mi carácter” (p. 11). Carácter que desde que llega a su nuevo hogar trasluce pesimismo, según se desprende de sus descripciones primeras del entorno: “Encontré mi habitación fría, destartada, envuelta en un ambiente de tristeza que lo impregnaba todo, cama, armario, mesa y hasta mi propio ser [...] Me daba la sensación de que todo, todo, hasta las paredes y el techo de la habitación, estaba húmedo de melancolía” (p. 18).

Don Mateo Lesmes, a quien por su psicología y solemnidad Alfredo definía como “hijo de las piedras de Ávila”, terminó de forjar en el joven espíritu de Pedro una visión pesimista sobre la existencia, sustentada en la teoría del desasimiento, la infelicidad y la muerte, situaciones que causan infinitos quebrantos en los ánimos humanos. La “frialidad pesimista” del matrimonio de doña Gregoria y el profesor, así como las enseñanzas de éste, fueron caldo de cultivo en Pedro, pues desencadenan dentro de sí mismo un proceso de conciencia que va de la necesidad de aprender a desasirse de las cosas que más aprecio merecen hasta la “apropiación de la muerte”, como una posibilidad única dentro del proyecto propio de su existencia. Incluso estas sentencias pesimistas lo convencerán de que la mejor carrera que puede elegir es la de marino, pues el permanecer mucho tiempo en el mar, lo impedirá a entablar relaciones afectivas con los otros hombres. Estas interpretaciones del mundo, transmitidas por don Mateo y llevadas a la práctica por Pedro, como un discípulo, serán analizadas bajo la óptica de dos existencialismos: el de Heidegger y el de Marcel; la visión sobre la muerte emparenta con las elucubraciones del filósofo alemán; las definiciones del tener, la idea de Dios, de la trascendencia y el camino de la esperanza para mitigar el sufrimiento sobre la tierra se comunican con el pensamiento existencialista católico de Marcel. Todas estas temáticas están dispersas a lo largo de las dos grandes divisiones de la obra: Libro primero, con XVII capítulos, y el Libro segundo, con XVIII. En primer término abordaremos la lectura heideggeriana de la novela: el ser-para-la-muerte.

La muerte es un tema recurrente en *La sombra del ciprés...*; esto a partir del capítulo X, en la visita que hacen al «Cementerio Católico» el profesor Lesmes y sus dos alumnos: Pedro y Alfredo. Sobre el sensible espíritu de Pedro se derramarán las premoniciones mortuorias de sus acompañantes:

Cuando se decidió a hablarme había un estremecimiento extraño en su pronunciación.

- Desde luego, el día que yo me muera, que me entierren al lado de un pino, ¿me oyes, Pedro?

Me molestaba la contumaz presencia de la muerte, este lúgubre aleteo de la parca fría e implacable.

Alfredo prosiguió:

- Me moriré antes que tú; yo soy mucho más flojo (p. 81).

...

El señor Lesmes aprovechó la coyuntura para hincar en nuestras almas uno de aquellos lapidarios apotegmas a que era tan aficionado.

- Las bodas no serían tan frecuentes ni se adornarían con detalles tan superfluos e insensatos si los novios pensasen en su día que uno de los dos ha de enterrar al otro (p. 83).

Tales visiones funestas señalarán el actuar en la vida futura de Pedro, como el mismo reconoce en el tránsito de la infancia a la juventud, siendo así también la novela una de las de aprendizaje: "A partir de la excursión al cementerio no volví a disfrutar en casa de don Mateo de un minuto de tranquilidad. La idea de la muerte iba amoldándose a los límites, cada vez más amplios, de mi razón; iba adquiriendo consistencia y fuerza, invadiendo toda mi existencia psíquica, informándola en todas sus manifestaciones. Esta idea posibilitaba mi entera comprensión de la exacta teoría del desasimiento. Al hombre, por el mero hecho de vivir, le era necesario aprender antes a deshacerse de todo con una sonrisa de escepticismo [...] Tenía cumplidos los doce años, mas mi carácter introverso y pensador me sumergía frecuentemente en estas zozobras y dudas. No quería creer que en un plazo más o menos largo la vida me pediría a mí las cuentas que diariamente exigía a los demás. Pensaba que era la muerte el fenómeno terreno más terrible y frío" (p. 87).

Cabe relacionar la teoría del desasimiento de don Mateo y de Alfredo con la idea heideggeriana de la «anticipación de la muerte». Ésta surge cuando el *Dasein* se apropia de la posibilidad de la muerte como de algo suyo, que no le es ajeno y en función de esta posibilidad proyecta su vida como algo continuamente abierto. La existencia de Pedro es auténtica en función de que su anticipación de la muerte no es por pensar en ella o por tener

presente que debemos morir, sino por la aceptación de todas las otras posibilidades como puras posibilidades, no como nada concreto y definitivo. Al anticiparse en la propia muerte, el *Dasein* ya no está disperso ni fragmentado en las diferentes posibilidades rígidas y aisladas, sino que las asume como posibilidades propias que incluye en un proceso de desarrollo abierto por ser un proceso para la muerte. La obsesiva y continua idea de la muerte prepara a Alfredo para hacerla suya, en el sentido de considerarla como la posibilidad más auténtica y más propia del ser:

De causa en causa iba saltando hasta topar con el efecto fatal: la muerte. Siempre giraban mis torturas en derredor del viudo, del negro luto, del picar de los canteros, del pino redondo y aromático elegido por Alfredo para reposar eternamente... Me asomaba con frecuencia a la angustiada teoría del desasimiento. Paulatinamente iba confirmándose en ella. «Vivir es ir perdiendo, me decía; e incluso, aunque parezca aparentemente que se gana, a lo largo nos damos cuenta de que el falso beneficio se trueca en una pérdida más. Todo es perder en el mundo; para los que poseen mucho y para los que se lamentan de no tener nada.» [...] Mas el inconveniente se ocultaba en la misma temporalidad de esta solución, en la condición finita de toda relación humana, en que a la larga todo muere, se derrumba, termina por disociarse en el tiempo; en que «fatalmente uno de los dos ha de enterrar al otro» (pp. 113, 143).

Incluso Pedro es capaz de presentir el fin de la existencia en el otro, como en los casos de las dos únicas personas que le importaron en su vida: su amigo Alfredo, en la adolescencia, y de su joven mujer Jane, en la madurez, momentos antes de verla morir en el accidente del muelle :

Esta conformidad sumisa constituía para mí el peor augurio. Su carácter volcánico, abierto, impetuoso, había experimentado una transformación radical... Y este fenómeno me proporcionaba la señal evidente de que Alfredo se juzgaba ya a sí mismo como un individuo apto para la muerte (p. 110).

...

Cerré el libro y traté de evocar su silueta tal como la dejara el día de nuestra partida: grácil, esbelta, diciéndome adiós insistentemente con la mano. Ahora vendría a esperarme con un hijo bulléndole ya en las entrañas. Desvié mi vista hacia su retrato. *With everlasting love; everlasting...* Nuevamente me desagradó este vocablo cargado de inmensidad. «Prefiero las cosas más normales; esta palabra, por más que quiera evitarlo, siempre aportará a mi cabeza la idea difusa de la muerte» (p. 296).

La temprana muerte de su amigo Alfredo terminaría de confirmarle su idea de que no debería extender sus lazos afectivos hacia nadie, pues el dolor de la muerte no lo dejaría vivir en paz. La muerte es una presencia que flota en torno de él: “La muerte transformó toda la casa de don Mateo de una manera sensible [...] La sombra de la muerte aún duraba, agarrándose a la superficie de las cosas. No se eclipsó con la desaparición del cadáver; parecía, al contrario, que con la lejanía de éste se había avivado su permanencia [...] Ahora veía que la muerte lo llenaba todo en el mundo con su vacío desolador [...] Sabía que el hombre, físicamente, es como una planta que nace de la tierra y acaba en ella... Fatalmente también”. (pp. 129, 135, 145).

La cercanía de los muertos se constituyó en un sitio donde encontró la tranquilidad del mundo: “...casi sin un renuncio mis pies me conducían al cementerio. Me sentía allí a mis anchas. No sé si sería un bienestar morboso, pero hallaba más alivio a mi dolor entre los muertos que entre los vivos [...] El cementerio se me hacía entonces como un remedio universal para toda clase de enfermedades; un gigantesco sanatorio donde reposan los hombres sin esa acuciante ansiedad que produce en otros lugares el temor de la muerte (pp. 131-132).

En Pedro hay también una categoría del ser que se refiere a la autenticidad de la existencia, según la postura que se adopte frente a la muerte; Pedro es capaz de distinguir en los demás la categoría del ‘uno’ heideggeriano o del hombre masa que ante la muerte emboza la angustia con charlatanería y prefiere ignorarla, como sucede con las personas que acuden al entierro de Alfredo: “Sólo quedábamos el señor Lesmes y yo junto al sepulcro de mi amigo. El resto del acompañamiento había desaparecido ya. Seguramente proseguirían comentando sobre rusos, japoneses y Port-Arthur. Tal vez sobre la inquietud

proletaria que bullía en el corazón de la Siberia. Peor para ellos. Peor para ellos que no pensaban en que algún día habrían de realizar este viaje sin vuelta. Igual, lo mismo que Alfredo. Les traerían en carroza, bien tumbadazos, pero se quedarían allí para no volver; y su acompañamiento hablaría igualmente de rusos, japoneses y Port-Arthur para escarnio de su memoria” (p. 126).

Ahora veremos a la novela bajo la óptica del existencialismo cristiano de Marcel. Constantes son las alusiones de Pedro a Dios, confesado creyente que encuentra en su fe y en el *Tú* absoluto, bálsamo y resignación al sufrimiento terreno:

Creía en Dios por encima de todas las cosas y esperaba confiado en su bondad y misericordia infinitas [...] Opinaba que el mal del mundo consistía en su incauto entibamiento de fe. La fe para muchos creyentes era dudar de lo que no vimos. Y ante la duda cumplían con Dios por si acaso en un futuro, cuya fatalidad muy pocos entreveían, todo aquello de la resurrección de la carne y el castigo o el premio final era algo más que una frase timorata y pueril asimilada mecánicamente en los primeros años de catecismo (pp. 87-89).

Distinguió Marcel entre problema y misterio. El problema es algo que se puede resolver sin que la consecuencia afecte al ser, como en un problema matemático, cuyo resultado será igual, independientemente del sujeto que lo resuelva; es el ámbito de lo impersonal ; en cambio «un misterio es algo en lo cual estoy yo mismo incorporado y que por consiguiente no es pensable, a no ser como una esfera en la cual la distinción del en mí y el ante mí pierde su significado y su valor inicial»¹⁵⁶. La vida que nos cuenta Pedro es una existencia volcada a la reflexión personal enfocada hacia la vivencia del misterio del ser de su existencia: “En este período y durante todas estas peripecias continué viviendo como siempre, sólo para mis adentros. La vitalidad externa no podía conmoverme porque no la conocía; rechazaba todas sus posibles tentaciones y llegó un momento en que creía cosa

¹⁵⁶ *El misterio del ser*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1953, p. 169.

sencilla seguir sin titubeos la línea que me había impuesto de antemano [...] Me había hecho vivir así y cualquier pasajera variación me desazonaba revolviendo en mi alma el poso de mi pesimismo. De esta manera casi logré el punto de estabilidad que buscaba de tantos años atrás: vivir autónomamente, sin conexiones cordiales, sin afectos” (p. 178). Pero también la reflexión de Pedro se ve involucrada en el misterio de la muerte, pues su ser se ve implicado y comprometido. Lo que Pedro hizo frente al misterio de la muerte fue reconocerlo y aproximarse con la actitud particular que Marcel llamó como *recogimiento íntimo*, ya que se trata de una reflexión concreta sobre los datos encontrados en el propio sujeto. De su vida realizó una Metafísica de la muerte, que de acuerdo con Marcel, es el resultado de la reflexión personal sobre uno o varios misterios, pues éstos envuelven al mismo sujeto pensante.

También Pedro se sumerge en el pensamiento del yo encarnado. Marcel escribió sobre esa relación inexplicable entre yo y mi cuerpo, en el “yo soy en cuanto encarnado”, en la encarnación que se da como situación entre un ser que se descubre unido, inexplicablemente, a un cuerpo. La discordancia que Pedro cree que existe entre su alma y su cuerpo se la atribuye a un misterioso yerro divino; considera que su yo encarnado ha sido un error del creador: “Sin duda, en mi encarnación había existido algún error de base. No había asonancia alguna entre los dos pilares que sostenían mi ser, por lo que el estallido que desglosase a uno del otro se me hacía irremediable. Pensaba en un lamentable descuido divino; Dios no tenía dispuesta aquella alma para mí, pero ella se enfundó en mi cuerpo sin consideración a los Supremos designios” (p. 135)

La idiosincrasia, los principios rectores de la visión del mundo del señor Lesmes, encajan con el pensamiento de Marcel, en cuanto al ser y tener. Estas reflexiones entroncan con la idea de la sociedad de consumo considerada por Marcel como una fuente de

permanente frustración, pues va acompañada de la angustia por perder lo que se ha obtenido y la desesperación por no poder tenerlo todo:

- Hacen falta años para percatarse de que el no ser desgraciado es ya lograr bastante felicidad en este mundo. La ambición sin tasa hace a los hombres desdichados si no llegan a conseguir lo que desean. La suprema quietud con poco se alcanza, meramente con lo imprescindible (p. 61).

...

- Tal vez el secreto –añadió don Mateo– esté en quedarse en poco: lograrlo todo no da la felicidad, porque al tener compañía siempre el temor de perderlo, que proporciona un desasosiego semejante al de no poseer nada. Debemos vigilar nuestras conquistas terrenas tanto como a nosotros mismos. Son, casi siempre, la causa de la infelicidad de los hombres (*Idem*).

...

- Para el hombre de fe la dicha no es de este mundo. Se acomoda a los malos medios ante la esperanza de un buen fin. Y quizás esta esperanza le facilite mayor motivo de dicha que la que puede obtener aquel que busca, sin saciarse, hasta la última gota de placer [...] La vida terrena es del hombre neutro; de quien no ha puesto la base de su felicidad en nada caduco, finito, limitado, aunque tampoco en una vida ulterior; de quien ha hecho de la vida una experiencia sin profundidad, altura, consistencia ni raíz (p. 62).

La apertura y participación de Pedro para el mundo ocurre a partir del contacto entre su yo y un tú: el amor, misterio que sobrepasa los límites de la individualidad cerrada (Pedro-pétreo) y consigue convertir un *tú* en un *yo*. Gracias al amor que siente por Jane se despoja de esa visión fatalista que le impedía adherirse a la vida; antes de Jane “No se me dio participación en el juego de la existencia y mi única distracción fue la de contemplar la diversión de los demás sin entenderla” (p. 243). Su espíritu atormentado encontró al fin una barrera esperanzada que lo transformaría: “Esta entrega de mi idea fundamental significaba que se abría ante mis ojos la dimensión atrayente de una etapa nueva, deseable y consoladora. «Ahora todo podría ser distinto si ella [Jane] me ayudase a desligarme de mi vieja obsesión, si ella se empeñase en hacerme ver la vida por su faceta color de rosa», pensaba [...] Mi obsesión se iba ahogando lentamente. Sentí que estrangulaba entre mis dedos el último obstáculo que impedía mi felicidad” (pp. 264, 266).

En el personaje Pedro acontece lo que Marcel denomina fidelidad como presencia. Y es que las presencias de Alfredo y Jane, la amistad y el amor, respectivamente, permanecieron vigentes en su vida, pues eran sus dos afectos que persistieron y se mantuvieron en su interioridad, conservándolo abierto al mundo; Pedro se muestra fiel a “las dos corrientes que vitalizaran mi espíritu”, como denomina a Alfredo y Jane, pues como escribiera Marcel la fidelidad «se refiere siempre a una presencia o a una cosa que puede y debe mantenerse en nosotros y ante nosotros como presencia, pero que ipso facto puede también y aun perfectamente olvidarse, desconocerse, obliterarse; y vemos reaparecer aquí esta sombra de la traición que en mi opinión, envuelve todo nuestro mundo humano como una nube siniestra»¹⁵⁷. Pedro mantuvo sus afectos vivos como presencias, sin esa sombra de traición a sí mismo. La novela deviene circularidad, pues cuando retorna a Ávila, espacio del punto de partida, para visitar la tumba de su amigo, reconoce que “Ya camino del cementerio identifiqué absolutamente a Jane con Alfredo; tuve la sensación de que ambos representaban para mí una misma influencia. Se me antojaba que en mi vida me había conformado con bisar un solo número; que era uno de esos seres que nacen con una marcada predisposición, inexorable, hacia la uniformidad y cualquier alteración los desorbita y confunde” (pp. 304-305). Ese “número” grabado en su interioridad es la fidelidad como misterio a sus dos lazos sentimentales que le expoliarán a la búsqueda de la Trascendencia: «Pero lo propio –palabras de Marcel- de una presencia en tanto presencia es ser incircunscrita; y una vez más encontramos aquí lo metaproblemático. La presencia es misterio en la medida misma en que es presencia. Pues bien, la fidelidad es la presencia

¹⁵⁷ Marcel, *El misterio ontológico: porción y aproximaciones concretas*. Trad. de Lucía Prosik Prebisch, Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, 1959, p. 65.

activamente perpetuada, es la renovación del beneficio de la presencia, de su virtud, que consiste en ser una misteriosa incitación a crear»¹⁵⁸.

El dolor que le produjo el trágico final de Jane y el hijo que llevaba en las entrañas regresa a Pedro al estado anímico de antaño, al estado de extranjería sobre el mundo: “Comencé a gustar de nuevo la angustia desoladora de sentirme impar sobre la costra de la tierra; de hallarme aislado, sin eslabones afectivos, sin un sólido y macizo punto de apoyo [...] Pensé que nada me quedaba fuera de mí, que la discordancia del mundo con mi yo era ahora total, absoluta, sin nada ni nadie que mitigase el desamparo de mi cerrada soledad” (p. 299). Pero el conocimiento del amor que experimentó Pedro lo abre hacia la fe, hacia la esperanza en lo ultraterreno: “No me incitó el suicidio en estos días. Lejos de lo que había temido, me percaté de que la adversidad aguza la fe y la esperanza en una vida ulterior que nos compense de los duros reveses sufridos en ésta” (p. 299). Pedro ha sentido la esperanza, que como escribiera Marcel, es a la existencia humana tan imprescindible como el respirar a los seres vivos. Las tres últimas líneas de la novela rubrican este pensar: “Me sonreía el contorno de Ávila allá, a lo lejos. Del otro lado de la muralla permanecían Martina, doña Gregoria y el señor Lesmes. Y por encima aún me quedaba Dios” (p. 307). Nuestro protagonista ha dejado la desesperación de la soledad; en cambio se opera en su interior una apertura al ser, al mundo, al Nosotros, a los semejantes, a Dios; una esperanza que lo devolverá a su ser, a sí mismo, en una serena realización. Es el hombre de Gabriel Marcel el rodeado y abierto al misterio que encuentra un solo camino: el de la esperanza que conduce a la fe, a la Trascendencia, al misterio que es Dios, a la verdadera relación con el Tú absoluto. Frente a su desgracia, podría analizarse la actitud resignada asumida por Pedro bajo el pensamiento de Kierkegaard, en lo que se refiere a la resignación infinita. Éste

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 68.

escribe que “La resignación infinita comporta la paz y el reposo; aquel que la desea, aquel que no se ha envilecido burlándose de sí mismo (viejo más terrible que el exceso de orgullo) puede hacer el aprendizaje de este movimiento doloroso, pero que reconcilia con la vida”¹⁵⁹. La reconciliación con la vida es un paso previo a la fe. Pedro adopta la conducta descrita por el existencialista danés: “La resignación infinita comporta el reposo, la paz y el consuelo en el dolor, siempre a condición de que el movimiento sea efectuado normalmente [...] La resignación infinita es el último estadio precedente a la fe, y nadie alcanza la fe si antes no ha hecho ese movimiento previo, porque es en la resignación infinita donde, ante todo, tomo conciencia de mi valer eterno, y únicamente así puedo entonces alcanzar la vida de este mundo en virtud de la fe”¹⁶⁰.

Delibes y Aldecoa

La novela de Delibes no presenta concomitancias con las de Aldecoa si pensamos en la actitud religiosa del héroe de *La sombra del ciprés...* Ningún protagonista aldecoano revela la fe y la creencia de Pedro en Dios y la vida ultraterrena, salvo las actitudes resignadas de las mujeres del castillo, en *El fulgor y la sangre*. La concepción novelesca de Delibes se da la mano con el existencialismo cristiano de Marcel. Pero la visión del mundo en torno a la muerte que revela Pedro sí emparenta con la novela *Con el viento solano*, de Aldecoa, si tomamos en consideración el concepto heideggeriano del anticiparse a la muerte, rasgo que podemos apreciar en Sebastián, el gitano asesino. Los conceptos sobre la muerte y la autenticidad de la existencia vertidos por Heidegger, son útiles para realizar una

¹⁵⁹ Kierkegaard, *Temor y Temblor*, op. cit., p. 50.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

lectura existencial de ambas novelas. Las temáticas de *La sombra del ciprés... y de Con el viento solano* se entrecruzan y comunican.

Interesante resulta también descubrir actitudes existenciales en tres personajes secundarios de novela, uno de Delibes, dos de Aldecoa. La idiosincrasia de Julián Royo, caricaturista de café y trotamundos con el que Pedro entabla una breve amistad, coincide con la forma de mirar el mundo del faquir y el tonto bailarín, dos personajes con los que el gitano establece relaciones efímeras en *Con el viento solano*. Todos estos personajes no están dispuestos a sacrificar el ejercicio de sus libertades, aunque no tuvieran resueltas sus necesidades primarias; expone Julián a Pedro su visión de la vida: “¿No cree usted que se puede estar satisfecho sin probar bocado y mustio con el estómago lleno? Créame, nunca me gustó hipotecar mi libertad. Prefiero ganar como uno y tener tiempo de gastarlo, y no como mil, sometido a la tiranía de un hombre o una máquina” (p. 175). Ninguno de ellos quiere abandonar el camino de la libertad y la autenticidad, aunque no sean senderos de perfección: “Me horrorizan los hombres que se limitan a seguir un surco [expone Julián]. Admiro, en cambio, a los que abren uno nuevo, aunque sea torcido o imperfecto” (p. 174). Esta forma de pensar de Royo nos traslada al pensamiento sartreano sobre la libertad y la responsabilidad, pues existe el hombre que se evade en la mala fe, el hombre sin angustia, el hombre de la moral tradicional que no conoce la angustia por transitar senderos objetivos, seguros y tranquilos, válidos para todos. Estos personajes son auténticos en la medida en que bajo sus propias responsabilidades y con la condena a ser libres, bajo sus radicales soledades, tienen que “hacerse a sí mismos”, sin obedecer determinaciones de lo exterior o interior al sí mismo, con la angustia de la inseguridad de haber elegido adecuadamente.

III. 7. LOLA, ESPEJO OSCURO

La enajenación de la conciencia, como una de las preocupaciones del pensamiento existencial, encuentra su justa correspondencia en el personaje protagónico de esta novela de Darío Fernández-Florez: María de los Dolores Vélez, la prostituta conocida en el medio madrileño como Lola, bautizada así por Juan, su amigo, amante y confidente. De acuerdo con Abbagnano, la enajenación es un término adoptado por Marx para describir la situación del trabajador en el régimen capitalista: “La propiedad privada produce la enajenación del trabajador, ya sea porque escinde la relación del obrero con el producto de su trabajo (que pertenece al capitalista), ya sea porque el trabajo resulta externo al trabajador, no pertenece a su personalidad, ‘en consecuencia, no se realiza en su trabajo sino que se niega, experimenta una sensación de malestar... sólo se siente a sus anchas, pues, en sus horas de ocio, mientras que en el trabajo se siente incómodo’. En la sociedad capitalista el trabajo no es voluntario, sino constreñido, porque no es la satisfacción de un deseo, sino solamente un medio para satisfacer otros deseos. El trabajo externo, el trabajo en el que el hombre se enajena, es un trabajo que implica sacrificio y mortificación”. En términos filosóficos, la enajenación es descrita como “el proceso por el cual el hombre resulta *extraño a sí mismo* hasta el punto de no reconocerse”¹⁶¹.

En *Lola*..., asistimos a la disgregación de la personalidad y a una fragmentación del yo con su propio mundo. Fernández nos presenta el tema de la enajenación de unos personajes que revelan ecos existenciales. Considerada así la enajenación, puede mostrar significados filosóficos como son la lejanía y el distanciamiento de sí mismo. Esto se

¹⁶¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 1989, p. 402.

advierde principalmente en la Cuarta Parte de la novela, donde se detona la enajenación de Lola conduciéndola hacia una angustia de sabor existencial:

Muchas noches me despierto, de pronto, con una sensación rarísima; porque se me antoja que algo mío, pero que a la vez no soy yo, anda flotando en el aire de mi habitación. Flotando y pensando cosas raras, que no puedo explicar, pero que me producen una angustia muy mala (pp. 388-389).¹⁶²

Porque mi última manía [...] era la de que no podía mirarme al espejo sin que me entrara una angustia muy grande al verme allí enfrente, tan sola, como si fuera una persona extraña; una persona extraña que no me quería nada bien y que me estaba acechando para hacerme algo malo. Tan malo, que yo empezaba a sudar de miedo y tenía que dejar de mirarme (p. 392).

Esta confesión de Lola viene a tono con lo que escribe Marcel en *El hombre problemático* sobre la enajenación del ser en los tiempos contemporáneos: «Por alienación entiendo el hecho que el hombre parezca haberse convertido más y más en un extraño para sí mismo, a su propia esencia, al punto de poner esa esencia en duda, de negarle por todos los medios esa realidad original, como ha podido verse en las expresiones exageradas del existencialismo contemporáneo».¹⁶³

La enajenación de Lola proviene de la angustia que le prodiga su ambición por poseer cosas materiales, por su desmedida ambición por dejar sin recursos a todo hombre que se cruce en su camino. Recurramos nuevamente al pensamiento de Marcel: «Se intenta colmar el angustioso vacío de ser por la posesión de objetos exteriores. Las actitudes humanas dependen, entonces, de la categoría del tener y sólo por ellas tienen sentido. Se cultiva por esta razón el *deseo* que apunta siempre hacia la *posesión*».¹⁶⁴

¹⁶² Las citas de la novela provienen de *Lola, espejo oscuro*, Ediciones G.P., Barcelona, 1971.

¹⁶³ Cit. por Roberts, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁴ Fontán Jubero, *op. cit.*, p. 119.

Tal como señala Marcel, el ser de Lola está ya moldeado por el deseo de la posesión, por el tener: “Trabajaba, trabajaba, trabajaba. Y cada sábana de mil que prendían mis manos avarientas, o cada pulsera que sonaban mis alhajados brazos, me hundían más y más en aquel sopor dorado que, según me dijo un día el loco de Juan, me había teñido para siempre el corazón de amarillo” (p. 105).

La vida cotidiana y superficial que Lola se da no la satisface plenamente, a pesar de su dinero siente el vacío, el asco y la soledad, como podemos apreciar de su propia pluma:

Mi imperio es un imperio de esperanzas frustradas que aletean, de purezas crucificadas por el asco de la vida, de emociones que se abren, que se abren siempre (p. 103).

...

Esta era mi vida por entonces y, como puede verse, no me sobraba tiempo para nada. Pero, sin embargo, no podía quejarme, pues quitando esas perezas de mi cuerpo, que me llenaban de un asco por todo y de un despego sin ilusión por las cosas de la vida, me encontraba bastante bien (p. 215).

...

Perico se largó a Bilbao, muy enfadado conmigo, y yo me quedé sola. ¡Vamos!, lo de sola es un decir, pues nunca me faltó un hombre al lado; pero yo me entiendo. Y aquella soledad me hizo pensar un poco en mis cosas [...] Pero así es este asco de vida que una lleva (pp. 236-237).

...

Yo volvía a casa desinteresada ya de toda apariencia, greñuda y despintada, marchita y sin brio, porque todo lo había vendido ya (p. 309).

...

Porque me siento así: desgraciada y requetedesgraciada. Reconcomida por dentro por una consumición que me chupa la cara y que no me deja vivir a gusto (p. 346).

...

Porque antes, hasta hace un año, chispa más chispa menos, todo se me antojaba como misterioso y lleno de interés. Y ahora me parece que siempre sé de antemano lo que va a pasar y que eso que va a pasar no vale demasiado la pena (p. 387).

...

Sobre todo yo me noto desaboria, como alimento sin sal. Y con una mala sangre que no tenía antes, porque cuando le hacía una faena a alguien era por sacar algo de ella, generalmente algunos cuartos, y ahora se la juego a cualquiera por jugársela, por vengar algo oscuro que me acongoja el corazón (p. 389).

Dos maneras de percibir la enajenación en la que está envuelta Lola nos la proporcionan sus actitudes de revestir su vida diaria con el regreso hacia un pasado idílico y hacia la búsqueda de un hombre que colme de fantasías su rutina. Dos formas de enmascarar la realidad para huir a otras realidades más satisfactorias que no puede proporcionar la inmediatez de lo que se vive. Una conducta que siempre trató de ocultar Lola fue la de su preocupación por atender a los ancianos de un hospital. Su participación no se limitaba a la manutención económica, sino que se extendía a su asistencia personal para ayudar a curar y limpiar a los viejos enfermos. El dolor de los moribundos la remite a otra época: "...si me encierro allí todas las mañanas a cuidar de unos pobres viejos, es porque siempre tuve, desde chica, esa manía y ahora tengo cuartos para darme el gusto de satisfacerla [...] Porque me gustaban los enfermos y los viejos. Y si son viejos enfermos, mucho más" (pp. 238-239).

La idealización de un pasado feliz e inocente, lo contrasta Lola al tomar en consideración su vida frustrada y vacía, porque sabe que su belleza ha empezado a deteriorarse y porque no puede concretar su relación amorosa con Juan: "...y bien que me gustaría volver a ser la que fui, cuando era como un pajarito y comía cerrajas y ajos puerros por las carreteras de la costa andaluza (p. 409).

La llegada de Juan a su vida representó una doble significación: fue por él que Lola se atrevió a tomar la pluma para escribir sus memorias, como una forma de trascenderse y pasar a la memoria de los otros, como una manera de preservar, en el papel, la descripción de su belleza; el otro significado se arrima más a la querencia de Lola, pues la manera de ser de Juan la enamora y cautiva, la saca, durante su relación, del letargo amargo en el que se ha convertido su existencia. Juan es un hombre de treinta y seis años, curioso por el mundo exterior, intuitivo e introvertido, a quien "no se le escapa nada, a pesar de esa cara que tiene el tío de pensar sólo para dentro y no fijarse en las cosas" (p. 51). Lola ve en Juan un hombre imaginativo, distinto a los otros, que le hace vivir y revivir: "...aquel hombre tan

extraño, que apenas hablaba, pero que parecía prometerme tantas, tantas cosas inverosímiles, fantásticas, alejadas de toda esta miseria de la realidad [...] Aquel hombre era un loco, un loco caradura, no había que dudarlo, pero era también un hombre nuevo. Porque me lavaba, me aniñaba y me hacía revivir la vida fresca, alegre y libre de mi infancia [...] estaba cansada, muy cansada, de aquella vida y a su lado no me aburría nunca” (pp. 249, 298, 338). La dificultad de relacionarse con los demás se difumina cuando conoce a Juan, quien se convierte en su confidente y asesor: “...yo no me había confesado con nadie, guardando todas mis cosas en un silencio podrido que me torcía las entrañas” (p. 332).

Juan es también un personaje que muestra rasgos de enajenación, pues todo el tiempo muestra un afán por alejarse de su realidad familiar (esposa, hijos), por huir de sí mismo. Tal vez por eso hizo tan buenas migas con Lola, por ser dos espíritus afines. En el epílogo de la novela, en el diálogo que mantiene con su amigo D.F.F., Juan elabora su manifiesto anti-realista:

- Tú, mejor que nadie, sabes el odio que me inspira la realidad, la sucia existencia cotidiana de las cosas. Y que...- vaciló,
- Sigue, sigue.
- Y que vivo para sabotearla, para hacerla saltar a mi alrededor con todos los explosivos que encuentro.
- Eres un terrorista - dije vergonzosamente, por decir algo, pues la verdad era que comprendía bastante bien a Juan.
- No seremos felices - se exaltó de nuevo- mientras no acabemos con esta cochina fuerza farisaica que poseen todas las cosas que llamamos reales, con todas esas tópicas primogenituras de la vida. Hay que dar paso a los segundones.
- No se arreglaría nada; se harían primogénitos en seguida.
- La realidad es una locura; una puerca y cómoda locura. Y yo la ataco siempre que la encuentro frente a mí (p. 436).

Por eso Juan tiene la necesidad de vivir una existencia dual, una vida que se agrega a la de poeta, como confiesa a Lola: “— Quiero decirte que además de ser un hombre honrado, trabajador y hasta serio si es preciso; un buen marido y un buen padre, pues soy

también un hombre inquieto, aventurero y fantástico, que vive un mundo alucinante que me resulta tan necesario, tan real como el otro, como el de la vida corriente y moliente, ¿comprendes?” (p. 341). La belleza de Lola es un escape para subvertir su vida aburrida:

“ — Tu belleza me hace feliz, porque yo soy uno de esos hombres desdichados que sólo se sienten felices ante lo bello, ante lo precioso. Y tu hermosura y tu gracia van recuperándome todos los momentos bellos de mi vida, sacándolos de la bruma torva de mi pasado y trayéndomelos aquí, al claro momento de tu presencia” (pp. 315-316)... “ — Necesito tu asombrosa belleza, tu espontánea gracia, tu cruel salud, tu fuerza viva, tu estupenda falta de complicaciones sentimentales, de escrúpulos, de problemas y encrucijadas” (p. 341). Lola coincide con esta visión que de sí tiene Juan, que es en el fondo la de ella misma, (son dos seres apartados de los convencionalismos sociales) y así lo apunta también para describir esa doble vida que intenta su amante: “Es un hombre de esos que después de ganar su vida como el que mejor, necesita huir de ella, buscar y rebuscar fantasías, meterse en líos y andar detrás de las mujeres [...] me confiesa que nos necesita como una droga. Como una droga que le abre los umbrales tóxicos de la fantasía” (p. 362).

La enajenación en Lola y en las mujeres de *El fulgor y la sangre*

La temática que más acerca, existencialmente, a ambas novelas es la presencia de la enajenación, como un fenómeno que acontece en la conciencia de los personajes y que los lleva a proyectarse más allá de sus existencias cotidianas. Como ya hemos visto, tanto Lola como Juan, protagonistas de *Lola, espejo oscuro*, necesitan válvulas de escape para abandonar, de alguna manera, sus sucias existencias. Para Lola es recordar sus años mozos, imaginarse una vida amorosa al lado de ese hombre, Juan, que tanto la ha cautivado; para éste es buscar la presencia de bellas mujeres que le hagan olvidar su rutina y lo detonen

hacia mundos más bellos y fantásticos. Las mujeres de los guardias del castillo-cuartel de la primera novela de Aldecoa, necesitan inventar formas para escapar a la enloquecedora cotidianeidad que las enajena. Huyen de sí mismas, cada una de ellas busca su válvula en un pasado idílico que vivieron y que su actualización, mediante el recuerdo, las hará sentirse con las fuerzas necesarias para continuar soportando esa vida de encierro y locura al lado de sus maridos, los guardias civiles, a la espera de un ilusorio traslado a otro recinto más amable. Otras veces necesitan sumergirse en las historias que una de ellas, María, inventa para evadirse de esos muros. La soledad de la existencia y el hastío de la vida son situaciones que viven los personajes de ambas novelas y que los acerca y emparenta bajo una óptica existencial.

III. 8. JUEGOS DE MANOS

La primera novela publicada por Juan Goytisolo, *Juegos de manos* (1954), es una biografía colectiva de un grupo de jóvenes españoles que conviven en el Madrid de la inmediata posguerra; son estudiantes malogrados, provenientes de estratos aburguesados pero ávidos de acción revolucionaria y algunos con pretensiones artísticas. El planeado asesinato de un político los convertirá en héroes, pero el fracaso de David, el elegido por el juego de cartas para cometerlo, los precipita a la destrucción de la banda: David es ajusticiado por su mejor amigo, quien más tarde se entrega voluntariamente.

Sus vidas son desorientadas e intrascendentes, marcadas por temáticas existencialistas: el desencanto y la incertidumbre, el distanciamiento de los otros, la huida de la realidad circundante y la asechanza de la muerte como un destino inexorable.

Los destinos de Uribe, de Rivera, de Páez, de Ana, de Gloria, de Mendoza y de los demás jóvenes que, dentro de una banda, juegan a ser revolucionarios son inciertos. Aspiran a transformar una realidad que al ser confrontada conduce al fracaso y a la destrucción, a la muerte, al vacío de unas existencias inútiles.¹⁶⁵ Por eso huyen de sí mismos, refugiándose en el alcohol y en el juego de ser otros, conducta representada por Uribe, el mixtificador de la realidad con sus juegos de disfraces, abalorios, luces y colores.

La incertidumbre que posee las almas de estos insatisfechos jóvenes se puede resumir en la frase que dice David cuando dialoga con Agustín:

¹⁶⁵ Esta misma visión del mundo curiosamente coincide con los personajes del relato de Sartre, *La infancia de un jefe*, Luciano y Berliac, dos jóvenes que experimentan con sus sensaciones, percepciones y placeres. Se dicen: "Somos tipos embromados, decía con orgullo, fracasados. Nunca seremos nada. Nunca nada, respondía Luciano como un eco" (pp. 220-221). La novela de Goytisolo también presenta concomitancias temáticas con la obra de teatro *Las manos sucias*, del mismo Sartre: Un joven que cansado de escribir en el periódico que nadie lee, pretende demostrar su heroísmo y ganarse un lugar en el Partido, al prestarse para matar a Hoederer, el dirigente que quiere pactar con la oposición. Tanto la novela como el drama presentan resoluciones parecidas: Agustín se sacrifica por su acto criminal, como el propio Hugo, el "no recuperable", al preferir morir a manos de sus camaradas, después de salir de la cárcel, antes de renunciar al ideal político.

—Muchas veces, al levantarme, me he preguntado que haré al día siguiente, y no sé qué responder. Tengo la sensación de estar buscando una respuesta y, en realidad, ni siquiera conozco la pregunta (p. 150).¹⁶⁶

Desde la primera secuencia del primer capítulo de la novela quedan planteados los inciertos caminos de estos jóvenes, simbolizado en el trasnochador Uribe, quien de madrugada y borracho no sabe a donde dirigirse: “Como de costumbre, sus pies le conducían a un lugar que ignoraba y él se limitaba a seguir sus propias huellas” (p. 15). La mayoría de ellos son estudiantes venidos a menos y de otras partes de España (Canarias, Barcelona), sin recursos, que renuncian voluntariamente a una vida hecha, y que se saben condenados a la inutilidad, como piensa en estilo indirecto Raúl Rivera, frustrado aspirante a médico:

No tenía porvenir. No estudiaba. El auxiliar de Anatomía le había suspendido en seis convocatorias. La última vez, había salido del aula con el firme propósito de estudiar desde aquel día. «Tánger» le esperaba en la calle, y al enterarse del fracaso, le invitó a beber vino. Hacia de ello más de tres meses y desde entonces no había leído una página (p. 29).

Por eso el vacío de sus vidas lo pretenden llenar con una oscura idea del heroísmo: ser revolucionarios y cometer un asesinato para que los muestre como tales. Es por ese sendero por el que descubren el sentido de la autenticidad, pues como afirmara Mendoza: “Es tan difícil demostrar algo. Todo lo encontramos hecho. Nunca somos verdaderamente nosotros” (p. 25). Ana, una hija de proletarios, es la que aporta la idea para que estos jóvenes burgueses, pero con ideas de izquierda, dejen de ser unos parásitos sociales, como ellos reconocen: en el ajusticiamiento de Guamer, un anciano político, encuentran una manera de accionar y de dejar atrás sus indolencias y pasividades, como deja entrever Mendoza en el café:

¹⁶⁶ Las citas de la novela provienen de Ediciones Destino, Barcelona, 1995.

—Lo que sucede —dijo— es que nadie se atreve a comprometerse de un modo definitivo. Ninguno de nosotros, por ejemplo, ha hecho nada para significarse. (p. 62)

El artículo de fondo de la revista clandestina que tiempo atrás había sacado con su grupo, da también la pauta a seguir: “Una ideología que no transforme sus postulados en normas de acción inmediata, es falsa y nociva”. (pp. 62-63). Por eso todos aceptan el plan del atentado, para demostrarse a sí mismos que son capaces de accionar como combatientes, para sacudirse la apatía. En el probable asesinato encuentran una razón para justificar sus rebeldes existencias, para rellenar sus vacíos, como reconoce y se pregunta Agustín Mendoza: “Me siento muerto. O, lo que es lo mismo, me aburro. Durante largas horas no hago otra cosa que toser y bostezar y fumar innumerables cigarrillos. Tengo que inventarme coartadas para probarme que existo. Coartadas, ¿contra qué? ¿contra quién?” (p. 159). En las últimas secuencias de la novela, mientras Agustín bebe en el bar después de haber cometido su crimen, son sintomáticas las palabras que el personaje rescata en su memoria, las de un profesor de música que tuvo en su primera juventud: “«Hay algo mucho peor que el fuego y los tormentos, más que sentirse antorcha viva y permanecer no obstante incombustible; es la carencia de amor, la soledad, el vacío»” (p. 273). Precisamente el vacío que Agustín siente después de haberse cobrado los derechos a la venganza: “Le pareció que toda su vida era un impulso oscuro que convergía hacia el acto de matar y que el momento de verificarlo, lo había dejado vacío, idiotizado” (p. 275).

El apartamiento y la segregación de la sociedad (una soledad en compañía) se acentúa a través de la distancia que se entabla con la generación que representan sus progenitores: «—el mundo cerrado de los padres del que todos se sentían desvinculados— encarnaba el antiguo estilo, los modales y la concepción sosegada de la vida, todo aquello que los jóvenes que oían el cambio y la cercanía de la lucha aspiraban a desterrar para siempre» (p. 96). Ninguno de estos jóvenes está de acuerdo con la moral y los valores, para ellos absurdos, transmitidos por los padres, ni se identifican con ese mundo del que

abominan y pretenden subvertir; en el asesinato del viejo Guarner atisban una forma de venganza en contra del orden establecido, como lo deja ver Ana: “«Matarle –dijo– equivaldría a dar un golpe de muerte a la concepción de vida que representa»” (p. 96). A lo largo de los capítulos Goytisolo recurre al narrador omnisciente, o bien, deja que sean los mismos protagonistas, en estilo directo o por medio de un diario, los que cuenten sobre la distancia y la brecha generacionales. En la casa de sus padres, Luis Páez no respeta las reglas de la convivencia familiar, hace lo que le viene en gana, y no le importa lo que puedan pensar sus padres; hace lo que puede para mortificarlos: ha dejado los estudios, no habla a nadie, se roba las cosas, esparce por doquier las cenizas de su tabaco, no le suelta al inodoro; su indiferencia por el resto de la familia se trasluce a través de su indolencia. De su padre piensa que “es un pedazo de carne sin alma” (p. 25). Alguien incapaz de entenderlo. Para Raúl Rivera existe también una distancia entre él y su familia, idea que le sobreviene cuando sin avisarles se traslada de Madrid hacia Arucas, Las Palmas, su lugar de origen; antes de entrar a su casa, Raúl observa por la ventana, para decirse que *Han cambiado. La ciudad, el ambiente, la familia, me son desconocidos. No puedo volver a casa: no es la mía* (p. 31). Su familia piensa que sigue con sus estudios de medicina, pero él los ha mantenido, a través de las cartas, engañados. Para Gloria, la hermana de Luis Páez, la situación no es diferente; cuenta el narrador que para ella “la vida era bien distinta de cómo sus padres se la habían enseñado” (p.69). Agustín Mendoza también rompe con el orden familiar; es hijo único que recibió el consentimiento y el amor excesivo de los padres, pero es entre él y la madre que se establece la relación más estrecha: ella es confidente de su hijo, quien goza martirizándola con su falta de amor y su actuación, complaciéndose en decepcionarla. El cordón umbilical se corta cuando decide marcharse a correr mundo a París; a pesar de su hambre y de su frío, rechaza el cheque en blanco que un día le manda su madre, acto que lo hace sentirse completamente libre de los suyos: «Escribí casi al instante mi respuesta, una sola palabra, la que ya te imaginas [...] Sabía que acababa de liberarme para siempre, puesto que mi único acto libre, si el único, radicaba en el

insulto. El odio que se agolpaba en mi garganta me devolvía la identidad. Acceder a la propuesta de mi madre equivalía a aceptar su moral. Únicamente la facultad de rechazarla me rescataba» (p. 159). David, el frustrado asesino de la historia, reniega en su diario de sus orígenes burgueses y renuncia a ese sentido de la pertenencia a una clase superior, derecho que le habían inculcado en su educación; de sus padres escribe que «Son borrosos y difuminados, sin grumos de ninguna especie y por más que medite acerca de ellos me causa siempre asombro el comprobar lo lejanos que pueden llegar a sentirse los seres a pesar del parentesco de la sangre, pues nada tengo en común con ellos» (p. 184).

El apartamento también se descubre en las dificultades de comunicación con los otros. Después del fallido atentado, la banda de jóvenes se recriminan el haber aceptado a David entre sus filas, pero reconocen que no hablaron antes para exponer las dudas que tenían sobre la valentía del muchacho y su ingreso a la banda:

—Todo eso me parece muy bien —repuso Páez—. Pero deberías haberlo dicho antes. Cuando Agustín dijo que debíamos avisarlo nadie opuso el menor reparo. Únicamente yo expresé mis dudas y, si me descuido, uno de vosotros me parte la cara.

Días antes del atentado, Uribe reconoce las dificultades de comunicación entre los hombres: “- Bah. ¿Acaso nos entendemos cuando hablamos el mismo idioma? ¿Acaso hay verdadera comunicación entre los seres? ¿O somos sólo altavoces que retransmiten, a un tiempo, distintos programas?” (p. 169).

Una de las maneras de evadirse de la realidad es a través del alcohol y de los juegos de disfraces, un juego que consiste en revestir y transformar lo cotidiano; un acto que sirve para adoptar otra personalidad, inventar ser otro. Eduardo Uribe encarna este doble papel. El vivir dentro de la parranda excusa al personaje de los deberes, hasta con el grupo al que pertenece, que no ve en él un serio participante en el atentado, por eso es excluido del plan. A través del amor a sus pinturas, sombreritos, caretas, máscaras, penachos, capas, luces, piedras de colores, tinturas, espejos y bebidas combinadas, Uribe huye de sí mismo,

disfraza la monótona realidad, como reconoce en una de sus divagaciones: «Los seres como nosotros hemos de disimular la realidad. Debemos ponernos caretas y alas en las espaldas. Somos Ícaros, ángeles derrotados, reliquias de un esplendor muerto» (p. 129). Su preocupación es escapar de lo cotidiano, evadirse para sumergirse en esa otra realidad inventada a través de los colores y las formas falsas: «Como en la víspera de cada una de sus transformaciones, una angustia indefinible le dominaba. ¿Se evadiría? ¿Lograría ser distinto? Muchas veces había disfrutado del encanto sutil de mixtificarse. Su amor a los disfraces participaba de ese gusto por la huida. Cada paisaje le confería un personaje nuevo. Cada desconocido, una personalidad diferente» (pp. 162-163). Uribe juega a dejar de ser él, una invención que lo libera y lo proyecta. A los cambios físicos se agregan las falsedades del lenguaje. Y él mismo, por su propia boca, se encarga de divulgar su enajenación del mundo:

— Es un engaño. Todo es un engaño. [...] Odio lo que es cierto —dijo—. Me nutro de mentiras. Pongo disfraces a las cosas: serpentinatas, oropel. Amo lo fugitivo. (p. 165).

Pero el papel que Uribe juega en la vida finalmente no lo tiene satisfecho, se arrepiente de sí mismo, y cuando pretende informar a David de que lo van a ir a matar, se dice “pensamientos imposibles”: «Ay, si yo fuera otro, si no fuera... Si pudiera empezar con otra vida» (p. 241), deseo muy de la mano de las consuetudinarias ansias de Uribe: dejar una realidad para introducirse en otra, inventada por su imaginación: En el aviso a David ve la oportunidad de ejercitar su heroísmo, de redimirse ante los ojos de los demás y ante sus propios ojos: «Le salvaré a él y me salvaré a mí»(p. 243).

Finalmente la muerte definió los senderos de un par de los protagonistas, el binomio David-Agustín, par de amigos llegados de Barcelona, y la diáspora de los restantes. Ante el fracaso del plan, Agustín Mendoza se siente responsable y asume para sí el papel de castigador, de ángel exterminador. Después de cometido el crimen de su amigo, Agustín

reconoce un oscuro determinismo que los había mantenido todo el tiempo ligados: el cordón de la muerte. Las reflexiones sobre la muerte ocupan las últimas páginas de la novela y la mente del personaje. Ante el cadáver de su amigo reconocerá: “—Estamos muertos los dos”. (p.269).

En el bar, mientras bebía, a la espera de su aprehensión, se le va revelando la relación con David:

«Todo estaba previsto desde un principio. Mi última lección era matarle y la suya dejarse matar. Los dos representábamos una escena aprendida, de las que acaban mal» (p. 271).

...

Un fatalismo extraño presidía su amistad desde un principio. Ahora, los dos habían muerto. Apuró el vaso de un trago. Muertos. Sin remedio. (p. 273).

...

Ahora David estaba muerto y su muerte no había probado nada: de rechazo lo había matado a él. (p. 274).

La muerte de David y el fingir no conocer a Agustín, son el acta de defunción del grupo que levanta el pensamiento de Rivera, al ser testigo desde la calle, afuera del bar, de la aprehensión de su amigo: *«Es como si al matar a David nos hubiésemos matado a nosotros, y como si al negar a Agustín hubiésemos negado nuestra vida»* (p. 284).

La lectura existencial que hemos hecho de la primera novela de Goytisolo encuentra su culminación en la actitud que asume el personaje Agustín Mendoza, momentos después de haberse convertido en asesino. En vez de utilizar el salvoconducto que un amigo le había conseguido para huir por la frontera de Portugal, se mete a un bar cercano al lugar de su crimen, a la paciente espera de su captura, aceptando su propio fin, su propia aniquilación, porque como hemos visto en citas precedentes, él, como David, se reconoce muerto. Agustín es un personaje angustiado, en el sentido heideggeriano del concepto, ya que por la angustia se le desvanecen los seres y las cosas que pueblan la existencia, y el desinterés de

todo lo que hay en el mundo domina dentro de él. Las cosas ya no le dicen nada, las circunstancias ya no le transmiten más que la nada. El ser existente llamado Agustín Mendoza se encuentra frente a frente con la nada, y es en esta sensación cuando se descubre y se vuelve a sí mismo, porque la angustia libera al hombre y le devuelve hacia sí. Agustín asume la autenticidad de la existencia al considerar su propia finitud, ya en el plano real o en el metafórico, como algo cierto y verdadero, si lo vemos desde la perspectiva del pensamiento heideggeriano. Agustín no escapa a la realidad, sino que la hace suya, asumiendo la muerte como algo suyo y no de los demás: «Oh, David, David, pensó, te he dado muerte y sin saberlo me he matado a mí» (p. 274). Agustín se ha reconocido tal como se es y decide afrontar resueltamente el peligro de su vida, ya que se ha trascendido, se ha separado de la inautenticidad al reconocer la posibilidad del fin de sus días (su última posibilidad) y aceptarla como un destino reservado a él: un ser-para-la-muerte que lo proyecta a un dejar de ser en el mundo: «El morir es algo que cada “ser ahí” tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que “es”, esencialmente en cada caso la mía. Y ciertamente que significa una *sui genesis* posibilidad de ser en que va pura y simplemente el ser del “ser ahí” peculiar en cada caso». ¹⁶⁷ Al aceptar su propio fin Mendoza escapa a la inautenticidad, porque ha dado el salto, un acto de libertad, una decisión consistente en la aceptación de la realidad de la muerte; con la muerte de David se han matado todos, la banda se ha nulificado a sí misma: «La nulidad es la característica insoslayable del hombre, pues todos sus proyectos son nulos, acaban siendo frustrados por la muerte, no sirven para nada. El hombre auténtico se atreve a enfrentarse con la desnuda realidad de la muerte que le revela que su ser es, sin más, nada». ¹⁶⁸

La incertidumbre y la insatisfacción de los destinos humanos, la huida de la realidad a través de la imaginación y el lenguaje y la constante amenaza de la muerte (*El fulgor y la sangre*), así como el asumir con libertad el fin de la existencia (*Con el viento solano*) son

¹⁶⁷ Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit., p. 262.

¹⁶⁸ Fontán Jubero, op. cit., p. 65.

puentes temáticos que unen, como veremos en los siguientes capítulos, a los personajes de *Juegos de manos* con las dos primeras novelas de Aldecoa.

III.9. TIEMPO DE SILENCIO

Esta novela de Luis Martín Santos representó la ruptura con el realismo socialista que se venía escribiendo todavía en la década de los cincuenta en España. Su estructura fue innovadora, no sólo por las fragmentaciones de la historia sino por las distintas voces que van aportando sus puntos de vista sobre la España de posguerra y la situación desgraciada del protagonista venido a menos: “Pero, mucho más característico de esta obra, y de ahí su valor innovador, es el irrefrenable flujo descriptivo y satírico de escenas locales o la presentación colectiva de tipos por medio de monólogos que rayan en el esperpento por su franqueza y por la ruda expresividad de su lenguaje”,¹⁶⁹

El protagonista de la novela es el joven médico Pedro, dedicado en un instituto oficial a realizar investigaciones sobre el cáncer, basándose en la experimentación con los ratones. Como se le empiezan a acabar los ejemplares, su ayudante Amador le sugiere ir a la chabola del Muecas, un medio pariente suyo, pues sabe que él tiene una cepa de roedores. Así entra en contacto con ese personaje que le causará problemas en el futuro, pues días después el Muecas acude a él para que le practique un aborto a su propia hija, ya que el fruto que se esperaba provenía de su propio padre. Tanto por las condiciones antihigiénicas en las que practica el aborto como los torpes inicios de éste hechos por el Muecas y, en grado menor, la resaca que traía Pedro, resaca de alcohol y de turbación, pues la noche anterior había poseído a Dorita, la nieta de la dueña de la pensión, terminan con la

¹⁶⁹ Sherman H. Eoff y José Schraibman, «Dos novelas del absurdo: *L'Étranger* y *Tiempo de silencio*», en *Papeles de Son Armadans*, LVI, número 168, 1970, p. 226.

vida de la muchacha. Toda la culpa recae sobre él, así lo cree también El Cartucho, un enamorado de la chica, y se refugia en el burdel que frecuentaba con su amigo de parrandas. Su error fue no haber dado parte a la policía. De ahí es sacado por los gendarmes y es encarcelado unos días. Logra salir gracias a que la mujer del Muecas contó la verdad de los acontecimientos. A su liberación contrae matrimonio con la prometida, pero en una verbená es asesinada, en acto de venganza, por el enamorado despechado. A esto se suma su desgracia profesional, pues es corrido de su trabajo con el pretexto de que sus investigaciones han sido mediocres y su única alternativa es dejar Madrid y exiliarse en la provincia para ejercer como médico.

Al final el personaje es un derrotado ante la irracionalidad del mundo (el conjunto de actos que se fueron concatenando para labrar su ruina sentimental y profesional) y descubre la realidad trágica de la condición humana. Aunque no haya sido culpable tiene que pagar una culpa, tiene que sufrir las consecuencias de una vida dominada por el espíritu del absurdo y lo azaroso, pues “El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario. Gracias al castigo el equilibrio se restablecería en este mundo poco comprensible donde él había estado dando saltos de titere con la cabeza llena de humo mentiroso” (p. 244).¹⁷⁰ En cierta forma su destierro es como una muerte, pues le han sido arrebatados los ideales de su existencia, despojado de lo que lo mantenía vivo, dejándolo como él mismo se define, como un castrado.

El protagonista Pedro encarna también la idea de la autenticidad de la existencia de Heidegger, idea que le lleva a tratar de salir de la cotidianidad y del mundo mediocre del “uno” en el que se ve envuelto; dice Heidegger: “El “uno”, que no es nadie determinado y que son todos, si bien no como suma, prescribe la forma de ser de la cotidianidad”.¹⁷¹ La conciencia de Pedro sabe que tiene que huir de esa inautenticidad: “Queda aparte la

¹⁷⁰ Las citas de la novela están tomadas de *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona, Vigésimocuarta edición, 1985.

¹⁷¹ *Ser y tiempo*, *op.cit.*, p. 143.

construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora. Él es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. Él vive en otro mundo en el que no entra una muchacha solamente por ser lánguida y jugosa" [...] en medio de toda aquella muchedumbre de gentes funestas que no eran como él, a las que ella [Dorita] no pertenecía, de las que no formaba parte ella como formaba parte de él, pero ella dijo, vamos, no seas gallina y no tuvo más remedio que hacerle caso" (pp. 116-283). Los intentos de Pedro por llevar una vida auténtica se ven naufragados, primero por su pasión carnal, segundo por darle gusto a su joven esposa.

El extranjero, Tiempo de silencio, Sartre y las novelas de Aldecoa

En el monólogo que ensarta al final de la novela el protagonista de *Tiempo de...*, cuando se marcha en tren hacia la provincia española, encontramos una actitud semejante a la que adoptan los personajes de *El fulgor y la sangre*, en lo que se refiere a la espera resignada de la muerte, ya que ellos y ellas aguardan dentro del castillo: "Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo" (p. 292). Ambas novelas coinciden en resaltar la metáfora del sino humano: esperar el paso del tiempo, siempre esperando la llegada de la muerte, como Mersault dentro de su celda, esperando en silencio el día de su ejecución y sólo hablando consigo mismo.

Sherman Eoff y José Schraibman establecen en su ensayo coincidencias entre ambas obras como para considerarlas novelas del absurdo: "La novela del absurdo reúne las siguientes características: choque y confusión que emana de la reflexión sobre las

profundas incongruencias de la vida, rechazo de los valores que rigen, y fuerte inclinación a apartarse de la sociedad instituida, aunque con un vago residuo de responsabilidad hacia el hombre como entidad colectiva [...] y preocupación por cuestiones de culpa y de castigo”.¹⁷² Pensamos que podría ampliarse ese espectro novelístico a tres obras, si consideramos que existen ciertas coincidencias entre *Tiempo de silencio* y *Parte de una historia*. Unos personajes que reflexionan sobre las incongruencias de la vida y una inclinación a apartarse de los usos que rigen a una sociedad enajenada, características también presentes en Mersault, el protagonista de *El extranjero* de Camus, como hacen notar los autores ya citados. Pedro está evadido en sus investigaciones científicas, absorto en sus estudios y cuando se emborracha, por igualarse a los demás, se siente asqueado del mundo del cual se ha apartado. El anónimo narrador de la novela de Aldecoa se excluye de ese mundo enajenado yéndose a una isla de pescadores, y en ella se involucra al mínimo con los extranjeros (chonis) que llegan a ella, representando el modo de vida del que intuimos los lectores, él está escapando. Por eso sus relaciones con los extranjeros son superficiales y basadas en las miradas y en ciertos gestos de saludo, nunca en el habla. Tanto Pedro, como Mersault como el narrador anónimo de *Parte...*, viven la experiencia del absurdo y por eso sus vidas transcurren en soledad, apartados de la sociedad en la que viven. La diferencia que podríamos entablar con el autor francés es que el nivel de reflexión de su protagonista sobre la vida absurda no se compara con el de los protagonistas de las novelas españolas, pues en éstas el centro de la escena lo ocupa la presentación del absurdo en sí mismo, vivido por los personajes más que pensado, y en *El extranjero* se da “la reflexión sobre él desde afuera”.¹⁷³ La novela de Camus guarda tan estrecha relación con *El mito de Sísifo* que por momentos la novela parece la ejemplificación de las ideas contenidas en aquél, es decir, adquiere tonos de un ensayo filosófico, “donde el protagonista del absurdo está visto desde su fase inicial de confrontación con lo irracional,

¹⁷² Ensayo citado, pp. 213-215.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 215.

y desde su determinación subsiguiente a vivir con dignidad sin apelar a los valores eternos de su tradición antigua".¹⁷⁴ Los héroes de Martín Santos y de Camus finalmente acaban pagando una culpa y cumplen con su castigo; en la novela de Aldecoa existe una diferencia fundamental: la idea del sacrificio o de la culpa recae en otro personaje, en Jerry, dueño y patrón del yate que naufraga frente a la isla, pues al final de la novela tiene el destino trágico del que se había salvado: morir ahogado en esas mismas aguas. Pedro tiene que lavar su "culpabilidad", por lo que tiene que salir desterrado de su mundo, resignado al sufrimiento, sin el amor de Dorita, ni su instituto donde hacía investigaciones cancerígenas; Mersault morirá en la guillotina, sentenciado por los otros por no haber acatado la moral tradicional, mientras que el narrador de *Parte...*, regresa a su mundo, sin haber asumido que estaba pagando su culpa por algo cometido.

También podemos hallar en las obras de los tres autores mencionados anteriormente coincidencias en cuanto a la naturaleza se refiere. En Camus, el hombre disfruta de su libertad en fusión con la naturaleza: las playas, la arena, el mar, el sol. Pero es también la naturaleza, el aspecto irracional del mundo, el que labra la perdición del personaje (*El extranjero*). En *Tiempo de...*, la naturaleza es ironizada por la visión del narrador y se muestra poco propicia con la vida del mundo:

La mañana era hermosa, en todo idéntica a tantas mañanas madrileñas en las que la **cínica candidez** del cielo pretende hacer ignorar las lacras estruendosas de la tierra (p. 30)

...

Las gentes [...] se agitaban rápidas bajo la cúpula **mentirosa** (p. 31)

...

El gran ojo acusador [...] que proyecta su **insidiosa** luz (p. 180). Todas las negritas son nuestras.

El narrador adjudica adjetivos poco favorables al cielo y al sol que parecen envolver todo lo peor que transcurre bajo la esfera celeste. En *Parte de...*, la naturaleza también es

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 221.

ambivalente, adversa, pues mientras el protagonista goza con los agrestes paisajes de la isla, Jerry muere ahogado entre sus aguas al desafiar borracho a las corrientes marinas. Una vez más la razón humana naufraga ante la irracionalidad.

Parte del pensamiento de Sartre también está de manifiesto en la novela de Martín Santos. Empecemos viendo la pérdida de la libertad al “objetivarse” el ser humano llamado Pedro. La ciudad (la sociedad) maniata con su sistema la individualidad del ser, es la lucha contra la colectividad, puesto: “...que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser” (p. 18). Nos encontramos así con el planteamiento de la enajenación del individuo en las sociedades modernas, donde el individuo se ve obligado a renunciar a sí mismo cuando está en peligro su libertad. La pérdida de ésta acontece también en la relación amorosa. Pedro es atrapado por Dorita en la noche en que llega borracho a la pensión, pues a consecuencia de su acto tendrá que casarse con la chica. Hay una pérdida de la libertad de Pedro cuando la trilogía de mujeres de la pensión (abuela, madre e hija) lo considera un objeto sexual para la consecución de sus fines, la futura seguridad económica de las tres generaciones: “El trío femenino estaba demasiado sensibilizado al dato objetivo *hombre joven*” (p. 42, las cursivas son del autor). En esta triple mirada acaece la caída de la libertad, pues como escribe Sartre “... en la mirada, la muerte de mis posibilidades me hace experimentar la libertad ajena; aquélla no se realiza sino en el seno de esta libertad y yo soy-yo, para mí mismo inaccesible y empero yo mismo arrojado, dejado ahí, en el seno de la libertad de otro”.¹⁷⁵ Veamos esta otra frase de la novela: “La casa insiste en su silencio macizo como un estuche” (p. 115). En esta última imagen podemos apreciar que la pensión es una cárcel en la que está sutilmente encerrado el personaje. Más adelante viene la reflexión del narrador, como si fuera el propio Pedro, sobre el deseo sexual que objetiva al otro, apropiándose de su libertad, de

¹⁷⁵ *El ser y la nada*, op. cit., p. 349.

acuerdo al concepto sartreano: “¿Es acaso el amor esta aniquilación de lo individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es en sí completamente incomprensible, pero que nos empeñamos en incorporar a la trama de nuestro existir vacilante? [...] Ha elegido un camino más difícil a cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. No debe caer en esta flor entreabierta como una mosca y pringarse las patitas” (p. 116). Pero Pedro no puede contenerse y sucumbe bajo la irracionalidad de la pasión carnal, pues entra al cuarto de Dorita y la posee “en el pequeño espacio donde lo más libre de su espíritu se defiende todavía un momento para entregar luego —como una hostia a un perro negro— inevitablemente la libertad y caer rendido” (p. 117). Esta entrega de la libertad donde el ser se “cosifica” mediante la relación de pareja se equipara con lo que acontece con las mujeres del castillo en *El fulgor y...*; ellas han sacrificado sus libertades por seguir a sus maridos en los puestos a donde los manden (el caso más patético es el de María, la profesora, que se siente frustrada por no poder ejercer su profesión por vivir en ese encierro). La pérdida de la libertad ocurre porque “el amor es, en efecto, exigencia de ser amado; es una libertad que quiere ser cuerpo y que exige un afuera, por lo tanto, una libertad que remeda una huida hacia el otro, una libertad que, en tanto que libertad, reclama su alineación”.¹⁷⁶

Otro aspecto sartreano en la novela de Martín Santos es lo referente a la viscosidad de las cosas que arrebatan también la libertad del ser, como en la novela *La Náusea* y la angustia de su protagonista Roquentin al descubrir la absurdidad de su existencia. Por ejemplo, cuando Pedro anda por las calles borracho, al salir de la casa de citas se siente “Violentado por una náusea contenida. Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida. Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido” (p. 112). El ambiente del café es comparado con un pulpo que lo atrae y lo absorbe y no puede abstraerse de él: “Pero ya está ahí y la naturaleza adherente del octopus lo detiene. Su pico gritón ha

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 468.

comenzado a cantar. Su rostro blando y múltiple, continuo y siempre renovado le contempla. Ya ha saludado, ya escucha, ya las ventosas se le adhieren inevitablemente. Ya está incorporado a una comunidad de la que no podrá deshacerse con facilidad” (p. 78). La descripción de la casa de citas que hace el narrador alude a lo pegajoso y robador de la libertad: “... túnel donde la náusea sube, color tierra cuando el gusano-cuerpo entra en contacto con las masas que aprisionadoramente lo rodean, carente de fuerza gravitatoria como en un experimento todavía no logrado [...] calabozo inmóvil donde la soledad del hombre se demuestra” (p. 105). En *La Náusea* el protagonista tiene sensaciones viscosas en las manos, sensación que revela el asco de lo inanimado del «en-sí»: “Veía un rostro desconocido, apenas un rostro. Y además su mano era como un gusano blanco en la mía. La solté en seguida y el brazo cayó blandamente [...] Los objetos no deberían *tocar*, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos. Ahora veo; recuerdo mejor lo que sentí el otro día, a la orilla del mar, cuando tenía el guijarro. Era una especie de repugnancia dulzona. ¡Qué desagradable era! Y procedía del guijarro, estoy seguro; pasaba del guijarro a mis manos. Sí, eso es, es eso; una especie de náusea en las manos” (pp. 18-26).¹⁷⁷ En estas comparaciones de la novela *Tiempo de...* y la de Sartre podemos apreciar las coincidencias temáticas y estilísticas entre ambos autores. En Aldecoa este tipo de imagen ocurre en *El fulgor y...*, en la representación que de la muerte se hace Felisa, pues se la representa como algo gelatinoso, mieloso, es decir, la muerte con su viscosidad arrebató la libertad del ser humano.

Una diferencia básica hay entre *Tiempo de silencio* y las novelas de Aldecoa: la alusión directa a unas temáticas del existencialismo que aparece en la novela de Martín Santos, como la que va ensartando, en un tono burlón, el amigo de Pedro, Matías, refiriéndose a su compañero de parranda: “ ¡Toma existencia! Esto le enriquece la

¹⁷⁷ *La Náusea*, Época, novena edición, trad., de Aurora Bernárdez, México, 1998.

existencia. La situación límite, el borde del abismo, la decisión decisiva, la primera vivencia. ¡El instante! La crisis a partir de la cual cambia el proyecto del existente. La elección. La libertad encarnada. Muerte, muerte dónde está tu victoria. Canta musa la cólera de Aquiles” (p. 195).

IV

LAS «SITUACIONES LÍMITES» EN *EL FULGOR Y LA SANGRE*

¿Es que su absurdidad exige escapar de ella, por la esperanza o el suicidio? [...] la inhumana representación en la que lo absurdo, la esperanza y la muerte intercambian sus réplicas.

Albert Camus.

El fulgor y la sangre, publicada en 1954, significó la primera de las producciones novelísticas de Ignacio Aldecoa y con ella fue finalista del Premio Planeta de ese mismo año (el galardón lo obtendría Ana María Matute con *Pequeño teatro*); a pesar de tratarse de su *opera prima*, demostró sus dotes y magisterio en el arte de contar historias de aliento largo.

Sobre la génesis de este libro escribió su mujer, Josefina Rodríguez: «...la novela de la guardia civil se le ocurrió en un viaje —una excursión— que hicimos al castillo de Maqueda, en cuyo interior estaba el cuartel de la guardia civil; estuvimos hablando con las mujeres que nos decían “es horrible vivir aquí”. Ignacio captó el drama de aquellas pobres gentes y por eso hizo la novela a través de las mujeres para dar el antitípico de la guardia

civil, diciendo cómo en realidad son pobres gentes asalariados, metidos en ese mundo por condicionamientos económicos».¹⁷⁸ Como otros miembros de su promoción literaria, Aldecoa centró sus argumentos en personajes desvalidos de la sociedad española, pero el valor de su narrativa reside en que los problemas expuestos de estos personajes concretos trascienden su individualidad para erigirse en símbolos de la condición humana. Como bien escribe Lasagabaster: “Aldecoa, cerrado a la trascendencia religiosa y con una fe y un amor agresivos por el hombre, un Aldecoa que ha llegado a Camus después de conocer a Sartre, ha metaforizado en el castillo de *El fulgor y la sangre* su propia concepción del hombre y de la vida”.¹⁷⁹ En esta primera novela es posible detectar las afinidades temáticas, ideológicas e incluso estilísticas de la narrativa de Aldecoa con la de Albert Camus. De acuerdo con declaraciones de Josefina Rodríguez, su marido era un conocedor de la escritura y la actitud ante el mundo de Camus, afirmación que se refuerza con el hecho de que Aldecoa pronunció una conferencia sobre el autor francés en el Colegio Mayor Universitario Santa María, de Madrid.¹⁸⁰

Al igual que algunas ideas desglosadas por la perspectiva existencial, en esta obra los personajes encarnan la relación desfasada del ser con el mundo de afuera, la exterioridad, produciéndose en la conciencia una idea del absurdo y unos sentimientos de angustia, sobre todo en las protagonistas, las que descubre el lector como llenas de una sensación de sufrimiento, vacío y soledad frente al mundo circundante. La insignificancia de sus cotidianidades les muestra un no-sentido de sus existencias, o como escribiera Camus en el relato *Entre el sí y el no*, “el sentimiento de que toda la absurda sencillez del mundo se ha refugiado” en el castillo cuartel. Estos sentimientos encontrados alimenta en ellas la idea de que se vive en lo absurdo, mientras esperan la confirmación de la noticia de

¹⁷⁸ Miguel de Santiago, “Ignacio Aldecoa: Una historia partida. Entrevista con Josefina Aldecoa”, en *La estafeta literaria*, núm. 578, 15-XII-1975.

¹⁷⁹ Lasagabaster, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁰ “Simplemente yo entré en contacto con la obra de Camus cuando Sartre, la obra de Sartre, me era conocida [...] Camus fue para mí otra corriente, de distinta fuerza y caudal, y de signo unívoco”. Citado por Lasagabaster, *ibid.*, pp. 170-171.

la absurda muerte de uno de los habitantes del castillo. También Aldecoa está más cerca de Camus en lo que se refiere a lo inhóspito que a veces resulta ser la naturaleza que rodea al ser humano. Es de notarse la cantidad de espacio narrativo que ambos autores dedican a las descripciones de lo natural. Así como en *La muerte feliz*, la primera novela de Camus, el sol connota lo mortuorio y en *El extranjero* los rayos solares son el elemento que fractura a la conciencia racional del protagonista, en *El fulgor...*, el sol y su lento transcurrir va anunciando la desgracia: “Pesaba el mediodía de la meseta. Las doce, con las dos agujas, el fusil y el hombre, unidas, sin sombra. El cielo, azul; en el horizonte, blanco espejismo de nubes” (p. 6).¹⁸¹ A medida que el sol avanza en el cielo, se va acercando la noticia sobre la identidad del muerto. Por eso los siete capítulos llevan como títulos marcas temporales que van desde el “Mediodía” hasta el “Crepúsculo”.

La historia de esta novela descansa en el relato de un día de verano donde se describe la monótona y asfixiante existencia de los habitantes de una casa-cuartel ubicada en los campos de Castilla; cinco guardias civiles con sus respectivas esposas, seis niños, un cabo soltero. Los personajes son presentados desde el primer capítulo por el guardia Pedro, en un monólogo interior:

«María y Baldomero; Felisa y Ruipérez [...] con sus cuatro hijos; Ernesta y su marido, Guillermo. Francisco, que come y cena en casa de Ernesta y Guillermo. Mi mujer y yo. Mi mujer, Sonsoles, y yo, Pedro, y nuestro hijo, Pedro. Carmen y Cecilio Jiménez, los dos de Madrid [...] y tienen un muchachito pálido y delgado» (p. 9).

Hasta que la aparente tranquilidad es rota por la angustia y la desesperanza cuando los inquilinos se enteran de la noticia de que han herido o matado a uno de los guardias que estaba, junto con tres de sus compañeros, destinado a cuidar el orden de la feria de un pueblo castellano. Noticia, sin embargo, confusa, pues se ignora el nombre del victimado, y que produce, especialmente en las mujeres, un estado de creciente tensión, ya que la noticia

¹⁸¹ Citamos de *El fulgor y la sangre*, Planeta, novena edición, Barcelona, 1994. En las citas sucesivas la novela se abreviará como FS.

se la van comunicando poco a poco, de una a otra, en el transcurso de los capítulos de la obra. Son personajes que viven en una «situación límite», rondados por el fantasma de la muerte. Todo esto transcurre en los años inmediatos a la conclusión de la guerra, desde un presente de la escritura, constituyéndose un relato primario, ya que el discurso novelístico, alternativamente, se bifurca para narrar desde otra perspectiva temporal y espacial, la de la Guerra Civil Española, una etapa anterior a la de la existencia en común en el castillo, erigiéndose un discurso centrado en las vidas de solteras de las mujeres, antes, durante y después de la guerra, hasta sus traslados a la casa-cuartel. Es, en suma, en estos fragmentos intercalados, un recuento de la cotidianeidad, de los sufrimientos y penalidades de cinco humildes mujeres que se han casado con guardias civiles. La poca gloriosa e interesante biografía de cinco integrantes de la sociedad española a la que les tocó padecer las consecuencias de una guerra. Como señalara Jelinski: «Cada historia retrospectiva se detiene con particularidad en las experiencias de los protagonistas durante la Guerra Civil y avanza hacia el espacio temporal del presente narrativo progresivamente hasta integrarse con los elementos de la anécdota principal. La transición entre pasado y presente se borra debido a la cuidadosa estructuración de las transiciones temporales [...] En las secuencias del pasado narrativo Aldecoa describe los acontecimientos directa y sucintamente, sin adorno. Narra como si escribiera una crónica para comunicar escuetamente los eventos históricos que forman el registro de la existencia familiar-generacional de las mujeres».¹⁸¹

La novela concluye cuando se sabe que el interfecto es el cabo soltero Francisco Santos, y la resignación angustiada vuelve a invadir la sedentaria vida dentro de la casa-cuartel. El lector implícito concluye que todo volverá a ser como antes, que cada una de las mujeres retornará a enceldarse dentro de los muros de su propio castillo. Solo se unieron y solidarizaron unas con otras cuando la desgracia se cernía sobre sus cabezas, puesto que presintieron que sus destinos eran de cierta forma los mismos, comunitarios: "Quédate

¹⁸¹ Jack Jelinski, "El fulgor y la sangre: Novela del tiempo", en *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pp. 99-100.

mujer, quédate con nosotras. Para estos tragos estamos. Quédate aquí, aquí todos somos como familia..." (p. 141); de igual forma describe Camus en su novela *La peste* (1957), los sentimientos de los habitantes todavía sanos, no tocados por la enfermedad: "Ya no había destinos individuales, sino una historia colectiva que era la peste y sentimientos compartidos por todo el mundo".¹⁸²

Las situaciones límites sobre las que reflexionó Jaspers nos son también de utilidad para nuestro análisis, pues todas ellas están inmersas en la novela de Aldecoa: "Algunas situaciones que limitan y amenazan a la existencia humana son las llamadas por Jaspers «situaciones límites». Son el sufrimiento, la lucha, el azar, la culpa; todas son situaciones inevitables, muros contra los que topamos y en los que por fuerza fracasamos, que convierten nuestra existencia en singularmente inhóspita, pero que al propio tiempo le hacen cobrar aguda conciencia de su finitud y desamparo".¹⁸³

De estas «situaciones límites» nos ocuparemos en los siguientes apartados, pues determinan unos temas existenciales inmersos en la obra, por lo que podríamos hablar de un complejo temático: el hastío, la soledad, la incomunicación, la enajenación, la elección y la muerte. Estas temáticas también están inmersas en la segunda novela de Camus, *La peste*, por lo que constantemente estableceremos comparaciones entre las dos obras, así como con la idea de Camus sobre el absurdo.

¹⁸² Citamos de *La peste*, Ed. Sudamericana, trigésimo primera edición, trad., de Rosa Chacel, Buenos Aires, 2001, p. 140.

¹⁸³ Joseph Lenz, *El moderno existencialismo alemán y francés*, Ed. Gredos, Trad. de José Pérez Riesco, Madrid, 1955, p. 30.

IV.1. LA ABSURDIDAD DE UNAS VIDAS DENTRO DEL CASTILLO

De acuerdo con el pensamiento de Camus, el sentimiento del absurdo puede surgir de diversas maneras, poseer distintas vías. Una es la extrañeza del hombre frente a la naturaleza, la captación del mundo como ajeno, un "darse cuenta hasta que punto nos es extraña una piedra". Esta sensación la viven las mujeres del castillo desde antes de que la noticia de que han matado o herido a uno de los guardas, marido de una de ellas, se difunda entre todas; Sonsoles le explica a Felisa que quisiera cambiar: "Marcharnos a algún sitio diferente. Estas piedras, no sé... a cualquiera volverían loco. Estas piedras, este calor, este no estar sobre el mundo". El mundo así descrito por Sonsoles es un mundo ajeno a lo humano, inhóspito, por lo cual en ellas ya hay una presunción de lo absurdo que se vive dentro de esos muros. Escribe Camus en *El mito de Sísifo*: «Los dioses condenaron a Sísifo a empujar eternamente una roca hasta lo alto de una montaña, desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Pensaron, con cierta razón, que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza». (p. 155) La imagen traída a cuento por Camus es un trasvase de la existencia humana, condenada a vivir en un sin sentido, absurdamente, abandonada de la mano de un dios, obligado su ser a "un no rematar nada". Sigue comentando Camus que lo trágico del héroe es que es consciente de su pena, y ahí precisamente radica su victoria absurda, en aceptar lúcidamente su destino humano sin ninguna esperanza. Su victoria proviene de que "expulsa de este mundo a un dios que había entrado en él con la insatisfacción y el gusto de los dolores inútiles". Remata Camus que "hay que imaginarse a Sísifo feliz". En *El fulgor y la sangre* Aldecoa nos presenta una galería de personajes

concientes de sus vidas absurdas, lúcidos para aceptar sus desgracias, con pocas esperanzas de cambiar el porvenir, victoriosamente absurdos de aceptar sus destinos humanos pero sin la coronación de la felicidad de la que habla Camus, refiriéndose a un Sísifo consolado: «A veces ocurre que el sentimiento de lo absurdo nace de la felicidad» (p. 159). Pero el sentimiento de lo absurdo en estos personajes nace de la conciencia de sus fatales destinos. Las protagonistas de esta historia han subido sus piedras hasta la colina donde se asienta el castillo cuartel. Alguna vez declaró Aldecoa que “la fatalidad gravita sobre el hombre y el hombre es libre para aceptarla o no aceptarla; de aquí su agonismo”.¹⁸⁴

La absurdidad de las existencias planteadas en la novela de Aldecoa deriva de la lucidez del estado desamparado de sus vidas y de su aceptación sin esperanza alguna, salvo la del cambio de recinto, aunque el hecho de que muerto el cabo le llega su traslado les haga ver en el fondo de sus conciencias que, como dice una de las mujeres respecto a ellas mismas “esos se tienen que quedar ahí hasta que se mueran”, de que solo se sale del castillo en un ataúd. Y es precisamente el fantasma de la muerte que ronda el castillo el que les hace rematar la idea del absurdo supremo o llevado al paroxismo, el absurdo que nace ante la muerte, en la confrontación del hombre con la finitud: “Es el enfrentamiento con la muerte el que revela y hace surgir el absurdo supremo [...] el absurdo puede concebirse, en efecto, como un divorcio entre el hombre y el mundo, entre el hombre y lo inhumano que lo rodea. Este divorcio, este choque, ocurre porque en el mundo, en oposición a la aspiración de unidad del hombre, la dispersión es la regla”.¹⁸⁵ Por eso, ante la posible muerte de uno de los del castillo, a las mujeres se les revela su condición absurda que detona todos los sentimientos resguardados dentro de ellas.

Aunque finalmente hay en ellas una pasiva resignación de lo que les tocó vivir, todo el tiempo sus conciencias se están rebelando, y la victoria sin felicidad es que han aceptado

¹⁸⁴ “Preguntas a Ignacio Aldecoa”, en *Índice*, núm. 132, enero de 1960.

¹⁸⁵ Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión, *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, UNAM, México, 1981, p. 72.

la fatalidad de cargar con el peso de la roca de sus monótonos días. De ahí sus angustiosas luchas. Como dice uno de sus personajes femeninos: “Sí, salvaje y **absurdo** lugar. ¡Quién nos habrá mandado aquí! [...] Ha debido de ser la mala suerte, que anda detrás de nosotros y de la que no nos podemos despegar” (las negritas son nuestras). Carmen, una de las protagonistas, reflexiona sobre la condición de ellas y de las otras mujeres “nadificadas”, todas unidas bajo el mismo peso de la infelicidad:

Mejor pensar en otra cosa. Pensar, por ejemplo, en la miseria de las mujeres que la rodeaban. Evadirse y dedicarse a valorar lo que había sido la vida de las demás. Allí estaba María, que tenía, que creía tener más inteligencia y estaba mejor preparada que cualquiera otra para la vida. ¿Y qué? Lo mismo que Ernesta, que no era nadie, que no había sido nada, que apenas pensaba y que seguiría siendo nadie hasta que se muriera. Nadie, como todas. Nadie: la mujer de un guardia. Nadie, una pobre mujer esperando allí a que le trajeran al marido muerto, tirado en unas angarillas, para que se diera bien cuenta de que no era nadie o menos que nadie [...] Y ¿quién era allí más feliz que otra? Ninguna (p. 244).

Carmen destaca la insignificancia de todas ellas, atribuyéndoles una importancia ninguneada en sus papeles en el mundo: no son nada, no son nadie. Son las biografías de seres inútiles que se pierden en la anonimidad de sus existencias, y en cuyo lenguaje la palabra felicidad está excluida de sus vidas. Ninguna es más feliz que la otra. Todas viven bajo la fatalidad. Al tener conciencia de esta absurdidad en la que existen, no conservan esperanza futura, como los personajes de Orán de la novela *La peste*, en la que “nuestra ciudad entera llegó a vivir sin porvenir [o con una] vieja y tibia esperanza” (pp. 214-216); los hechos acaban demostrándoles a las esposas de los guardias la cruel verdad: sólo se sale del castillo cuartel muerto, como el cabo, personaje que por azares del destino recibe su cambio el día de su muerte. También el azar es contenido del absurdo en relación con la muerte. En la novela de Camus, la presencia azarosa de la peste les parece algo absurdo a los habitantes de Orán: “«Esto no puede durar, es demasiado estúpido». Y sin duda una guerra es evidentemente demasiado estúpida, pero eso no impide que dure. La estupidez insiste siempre, uno se daría cuenta de ella si uno no pensara siempre en sí mismo” (p. 37). A Felisa, como a los oraneses, también le parece estúpida e imposible la idea de un muerto

en el castillo: "Pensaba en la imposibilidad de la muerte de uno de los hombres del castillo en el campo" (FS, p. 114). La muerte del cabo fue también producto del azar, pues reconoce el párroco que si el tiro le hubiera pegado dos centímetros más abajo se hubiera salvado, pero el azar quiso que fuera un poco más arriba la herida de la bala. Tan absurdo como una de las anécdotas que cuenta María Ruiz sobre el soldado que una vez acabada la guerra pierde la vida por una bala perdida y que de alguna forma hay una identificación de ellas (posibles víctimas) con la desgraciada mujer: "Conocí a una mujer poco después de la guerra; decían que estaba loca. Le habían matado el marido el último día. Fueron unos soldados que estaban disparando contra una pared en un pueblo. Él era sargento. Les iba a decir que dejaran de disparar. Nunca llegó a decirles nada. Rebotó la bala [...] ¿Tú sabes lo que le puede ocurrir a una mujer a la que le matan el marido de una forma estúpida, cuando ya se ha hecho la paz, cuando todo ha terminado?" (p. 168). La paradoja del azar frente a la muerte también es contado como anécdota en *La peste*: "Hace cien años una epidemia de peste mató a todos los habitantes de una ciudad de Persia excepto, precisamente, al que lavaba a los muertos, que no había dejado de ejercer su profesión" (p. 111).

El traslado no es para los vivos. Ellas han entendido con sus experiencias propias el trasfondo de ese absurdo existencial proclamado también por Sartre: Nos morimos como vivimos: gratuitamente, de más.¹⁸⁶ Esta aceptación de sus destinos conlleva una amarga resignación en aparente rebeldía con la cristiana que proclama el cura y que apenas logra confortarlas. Ellas bajan a la misa de los domingos en el pueblo y en el clímax de la novela rezan el rosario, pero sabiéndose desamparadas, solas, irremisiblemente solas, sin ningún aparente consuelo de sus afligidas situaciones.

¹⁸⁶ Tanto Camus como Sartre compartían la idea del absurdo en el mundo. La diferencia estriba en que para Camus la absurdidad proviene del divorcio entre las aspiraciones del individuo y la irracionalidad del mundo; para Sartre, el absurdo es una condición esencial del ser, implícita en su estructura. Cuando surge la experiencia del absurdo absoluto de la existencia sobreviene la Náusea.

IV.2. EL CASTILLO CUARTEL: ESPACIO DE SUFRIMIENTO Y SOLEDAD

La «situación límite» del sufrimiento hermana las vidas de las mujeres habitantes del castillo. Sufrimiento que prevaleció en sus vidas durante la guerra y prolongado después de ella en el castillo. La situación es comparada por la devota de Sonsoles con una imagen proveniente del cristianismo:

- Cada uno tiene que llevar su cruz, Felisa. A mí también me ha tocado lo mío, no de trabajar, pero sí de sufrir.
- Pero las cruces no son todas lo mismo de pesadas. Se conoce que la mía es de roble por lo que pesa, mientras que las de muchas es de paja.
- No lo creas, no lo creas. A veces esas cruces que a ti te parecen de paja son las más costosas de llevar (p. 137).

Tanto el fantasma de la guerra como el de la muerte sigue presente en las vidas de estos personajes. Con la muerte de uno de los del cuartel, la muerte asedia a los habitantes del castillo, como la peste a los ciudadanos de Orán, en la novela de Camus. Tanto la ciudad como la guarnición son espacios que se toman cárceles, espacios propicios para el sufrimiento: “Entonces aceptábamos nuestra condición de prisioneros, quedábamos reducidos a nuestro pasado, y si algunos tenían la tentación de vivir el futuro, tenían que renunciar muy pronto, al menos, en la medida de lo posible, sufriendo finalmente las heridas que la imaginación inflige a los que confían a ella [...] Impacientados por el presente, enemigos del pasado y privados del porvenir” (*La peste*, pp. 63-64). Los habitantes de la ciudad árabe viven de igual forma las «situaciones límites» esbozadas por Jaspers. Así como la presencia de la peste-muerte trastoca por un tiempo la vida de los oraneses, la muerte del cabo rompe la monotonía dentro del cuartel: “La desgracia que había sobrevenido se estaba derramando sobre el castillo, deslizándose a través de las rendijas de las puertas, [como la peste] cayendo del techo pesadamente” (FS, p. 115). Hay

en Camus un deseo de significar a través de la enfermedad, vista también como un estado del espíritu, como las protagonistas de Aldecoa, pues la peste como el sufrimiento de ellas es un estado que se lleva en el corazón, resultando unas apestadas, unas segregadas que viven en una soledad social (el castillo esta fuera del pueblo y las relaciones con éste son mínimas), e individual, pues la solidaridad de unas horas entre ellas surge a raíz de que la amenaza de la muerte se cierne sobre cualquiera de sus maridos.

El sufrimiento de estos personajes, sobre todo los femeninos, se agudiza por vivir encerradas bajo las miradas de las otras. En ese pequeño espacio se tienen que mirar todo el tiempo, por lo que se muestran las unas a las otras, por lo que se origina la vergüenza, desde el punto de vista de Sartre: «La vergüenza es el reconocimiento del hecho de que yo soy cosa que otro mira y juzga [...] es vergüenza de *sí*, es *reconocimiento* de que efectivamente *soy* ese objeto que otro mira y juzga. No puedo tener vergüenza sino de mi libertad en tanto que ésta me escapa para convertirse en objeto *dado* [...] Soy, allende todo conocimiento que pueda tener, ese yo que otro conoce. Y este yo que soy, lo soy en un mundo que otro me ha alineado, pues la mirada del otro abraza mi ser y, correlativamente, las paredes, la puerta, la cerradura, todas esas cosas-utensilios en medio de las cuales soy».¹⁸⁷ Como ejemplo de que se juzgan entre ellas está el de María, quien es vista y dictaminada por Carmen: "parecía una escoba con faldas". Es curiosa la conflictiva relación entre Carmen y Sonsoles; veamos la escena donde se expresa de Sonsoles: "Sus pasos cansados, arrastrados, le hicieron levantar la vista a Carmen. Sorprendió a Sonsoles en un momento de íntima y casi imperceptible coquetería. Se atusaba el pelo. El pelo de loca, que decía Carmen, el pelo y sus maneras de loca. «Sonsoles está loca, es una mística», y cuando lo afirmaba llenaba la palabra mística de desprecio. «Y además de que esta loca, es una egoísta furiosa.» Se asombraba Felisa y Ernesta. María quedaba en silencio meditando." (pp. 59-60). A su vez Sonsoles piensa de Carmen que "se comportaba injustamente con

¹⁸⁷ *El ser y la nada*, op. cit., p. 337

ella. A veces se notaba que su sola presencia le producía repulsión física" (p. 61); al oírla contar sus historias, Sonsoles piensa de María que es una "refinada y una viciosa" (p. 61). Con estos casos puede entenderse el significado de lo que Sartre denomina como "esclavitud", ese perder la libertad frente a la mirada del otro que cosifica al que ve: «Así, ser visto me constituye como un ser sin defensa para una libertad que no es la mía. En este sentido podemos considerarnos como "esclavos", en tanto que nos aparecemos a otro [...] En tanto que soy objeto de valores que vienen a calificarme sin que yo pueda obrar sobre esa calificación ni siquiera conocerla, estoy en esclavitud».¹⁸⁸ Las mujeres del castillo viven bajo las miradas de los otros que juzgan, viven en la permanente esclavitud de la que habla Sartre. La maestra María las juzgó a todas a poco de conocerlas en el castillo: "Son tan raras o están tan locas que no se puede cruzar con ellas dos palabras seguidas sin que disparaten" (p. 145).

En esta obra la temporalización articula la estructura del discurso novelístico: "El tiempo no tenía medida fija. Los hechos contaban el tiempo" (p. 64). Los primeros rastros de la enunciación presentan marcas temporales, y nos referimos a los títulos que exhiben cada uno de los capítulos. Así se da una íntima relación del paratexto con su contenido: cada título de los apartados remiten al lector implícito a la forma de transcurrir las horas en el texto, lo que permite interpretar que el relato primario acontece en menos de un día del mes de julio, en pleno verano, a partir de un ardiente mediodía en el que se inicia el discurso novelístico, hasta el crepúsculo, que es cuando se sabe la identidad del interfecto y donde concluye la novela; entre siete u ocho horas, aproximadamente. Jelinski ha analizado la novela desde una perspectiva temporal, focalizando su atención desde una dialéctica universal, estableciendo el paralelismo entre el devenir de la existencia humana y el inexorable transcurrir del tiempo: «Desde el principio hasta el final Aldecoa enfoca la atención en el implacable fluir del tiempo objetivo como proceso externo y absoluto. El

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 345.

motivo estructural de más importancia para comunicar este proceso son las descripciones repetidas de la presencia del sol. También se refiere indirectamente al sol como símbolo primordial del tiempo objetivo en interacciones minuciosas de la intensidad del calor y la extensión de las sombras [...] Las referencias al sol marcan la progresión temporal del presente narrativo hasta la llegada del cadáver del cabo cuando la última referencia directa al sol combina la imagen de sangre con el tema de la muerte [...] La muerte, la violencia, y la desdicha están ligadas repetidamente con el tema del tiempo a través de la novela».¹⁸⁹ Esta temporalidad que involucra al clima, “las referencias al sol” dentro de esta novela presenta una curiosa concomitancia con el sol que roba la lucidez mental a Mersault, en *El Extranjero*, y que lo proyecta hacia el asesinato. Cuando el alcalde está en el castillo ensambla un paralelismo entre un hecho del pasado con el accidente que ocurrió a uno de los guardas y que tiene como culpable-protagonista al sol: “Parece que a la gente se le sube el sol a la cabeza y se vuelve medio loca. Así es. ¡Quién sabe lo que habrá pasado hoy! Yo creo que de todo lo que ocurre por esta tierra, el sol es mas culpable que nadie. A uno le da un calenturon de sol y ya lo tienen ustedes haciendo lo que no debe hacer” (FS, p. 226).¹⁹⁰

En esta historia primaria el ritmo narrativo de la sensación de la lentitud de las horas, conseguido esto mediante el empleo de distintas técnicas narrativas, como la escena, donde los personajes hablan entre ellos, o el uso sistemático de las pausas descriptivas del entorno, que con sus pinceladas narrativas dejan la sensación del transcurrir pausado del tiempo, pues se van detallando los movimientos del sol, de las nubes, formándose distintos paisajes cromáticos que desembocarán con los colores mortecinos del crepúsculo. También son frecuentes las descripciones de la cotidianidad dentro del castillo: los juegos de los niños, las imagerías de los guardias para distraer el ocio, las actividades domésticas de las mujeres. El aburrimiento y la lenta progresión del tiempo pesa sobre sus cabezas: «El efecto cumulativo induce al lector a compartir con los personajes el pesado fluir del proceso

¹⁸⁹ Jelinski. *op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁹⁰ En el siguiente capítulo se compara el fragmento del asesinato del guardia con el pasaje de *El extranjero*.

temporal que los asedia y esta coincidencia de percepción constituye la justificación estética por el cuidadosamente controlado ritmo narrativo de la obra». ¹⁹¹

Esta conciencia del fluir lento del tiempo agudiza, con su aplastante monotonía, el aburrimiento dentro del castillo, como la vida misma, como Mersault en su jornada de oficinista o mirando por la ventana de su cuarto a la gente, desde arriba, en un día domingo, y que preferiría “dormir hasta que todo fuese consumado”. ¹⁹² Los personajes de Aldecoa viven en carne propia ese deslizarse, “este día, este eterno día que pasa... deslizándose en niebla de aburrimiento. Hoy como ayer, mañana como hoy”. ¹⁹³

La historia desarrollada en el presente se desenvuelve dentro de un espacio concreto, un escenario que marca la vida de los personajes: una casa cuartel, pintada de blanco y verde, sobre una colina desde donde se vislumbra el campo de Castilla. Las vidas de los habitantes de la guarnición transcurren por este espacio que, a su vez, se desdobra en dos:

La casa es alegre, pero está limitada de tristeza. Son dos mundos distintos y concéntricos el pabellón y el castillo (p. 9).

La descripción del escenario cumple con la función de acentuar la sensación de asfixia y opresión que padecen los habitantes dentro de sus murallas. Están hartos de vivir entre esos muros y los guardias constantemente están pidiendo sus trasladados. Vivir en el cuartel es sinónimo de aprisionamiento para sus moradores, es el sitio del que hay que huir porque la presencia de la muerte, (en forma de enfermedad en la novela de Camus), está

¹⁹¹ Jelinski, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹² Camus, *La muerte feliz*. Ed. Noguer, quinta edición, trad. de Juan Gomis, Barcelona, 2001, p. 39.

¹⁹³ Miguel de Unamuno, *Niebla*. Ed. Porrúa, México, 1999, p. 40.

trastornando a sus moradores; la situación en la que viven los habitantes de la peste también es reconocida como una inmersión en la locura:

Las murallas en el invierno, con las nubes y el frío, preservan y aguardan. En el verano de cielo azul y ajeno, encarcelan y aplastan [...] La locura está adormecida de paredes adentro. La locura que un día surgirá tras una crisis de alguien [...] Será la huida no pensada, el marcharse inopinado, ahora presentido (FS, pp. 9-10).

—Este va a ser el principio de la locura. Todo el tiempo que ha transcurrido aquí, me parecía el principio de la locura, pero ahora va de verdad (FS, p. 168).

— Bueno—añadía Cottard con un tono suave que no armonizaba con su afirmación —, nos vamos a volver locos todos: es seguro [...] —Pronto no habrá mas que locos entre nuestras cuatro paredes—dijo Rieux (*La peste*, pp. 71-87).

Los habitantes de Orán se encuentran de igual modo encerrados en las murallas de la ciudad, se sienten rehenes porque por el decreto municipal y por los gendarmes no pueden salir al exterior y la lucha contra la situación de enfermedad y muerte los tiene ya hartos, al borde del desquiciamiento colectivo: “El cansancio es una especie de locura. Y hay horas en esta ciudad en las que no siento más que rebeldía” (*La peste*, p. 181). Es dentro de esos muros donde las mujeres han vivido horas de agonía al ignorar a quién han matado en el campo; las esposas tienen una razón más para detestar ese espacio que las apresa. En el último capítulo, cuando se sabe la identidad del muerto, la desesperación hace presa de Ernesta, que manifiesta su desapego por el sitio:

— Tienes que insistir en el traslado. Nos tenemos que marchar de aquí. Me voy a volver loca, esto es irresistible —alzó la voz—. Me volveré loca; tienes que hacer que nos vayamos de aquí (p. 261).

En *El fulgor y la sangre* tanto el tiempo como el espacio son categorías que rigen la vida de los personajes. El tiempo del reloj es un tiempo muerto dentro del castillo, pues ha sido sustituido por uno cíclico, un tiempo que rige la espera de la identidad del muerto, un tiempo en donde la espera del traslado es una agria esperanza, la continua espera como una forma de vida. Un tiempo pasado (fragmentado en cinco vidas) que desemboca en el presente de las existencias en común del fortín. Un espacio que marchita aún más la vida de las habitantes del castillo-cuartel. Un encierro voluntario que las marca en la cotidianidad de sus existencias. El castillo como espacio que enclaustra puede erigirse en símbolo de la condición humana, el ser que existe en un mundo.

El tiempo que las mujeres llevan de permanencia en la fortificación les ha creado una sensación de permanente desasosiego, pues se sienten desamparadas, como echadas a ese sitio, aunque también los hombres tienen la misma sensación dentro de su trabajo, ya que Pedro Sánchez le comenta a Ruipérez que "Como aquí nunca ocurre nada y parece que nos tienen olvidados" (p. 40). La obligada estancia en ese lugar las ha hecho maldecir de sus suertes, ya que se sienten abandonados por éstas. Esta sensación de desamparo las ha solidarizado en el dolor, como hermanas de infortunio. Sus miedos se recrudecen porque siempre están temiendo por la vida del marido guarda, sobre todo cuando salen de inspección al campo o a las ferias de los pueblos. Las vidas de estas mujeres están en permanente vela, debido al oficio que han elegido sus maridos, y esto les ha hecho odiar el sitio, "la locura muros adentro". Estas tres sensaciones (desamparo, desasosiego y miedo) se entrecruzan en un momento crucial, álgido: cuando están a la espera de la confirmación de la nebulosa noticia, de conocer, al fin, el nombre del guarda muerto.

La espera está hecha de una vaga sensación de desamparo, vaga como una figura tras el cristal sucio de una ventana. De desasosiego, en el que los nervios recorren el cuerpo como una columna de insectos. De miedo, en el que se descubren misteriosas zonas oscuras dentro de la órbita de los ojos. Desamparo, desasosiego y miedo, son en las mujeres del castillo [...] las tres ondas concéntricas en las que a veces se extiende, o a veces se resume hasta casi desaparecer, para volver a nacer, el silencio (p. 222).

El hastío es una sensación que está presente en la vida de todos los personajes de la novela, hasta el grado de regir sus existencias. El hastío convive con los guardias, con las mujeres de los guardias, y con los niños. Tanto el narrador como los personajes se ocupan de hablar y pensar en él, como si fuese uno más de los habitantes de ese presidio en que se les ha convertido el castillo-cuartel. Desde el primer capítulo de la novela la voz narrativa plantea la monotonía como parte de la vida cotidiana de los guardias; la imaginación es una especie de antídoto para combatirla:

Su mirada, arrastrándose por la tierra, le descubría pequeñas cosas para las que iba creando imágenes que las aislaban, las circuían y les daban nuevos valores que impedían su olvido momentáneo (p. 5).

...

La guardia transcurría como siempre, y como siempre rellenaba aquel ocio vigilante de imaginaciones (p. 6).

...

No sólo las mujeres, sino también los muchachos y los guardias acusaban el aburrido transcurso de los días [...] Un servicio en un puesto que se sabe cuando ha comenzado y no se cree que se va a terminar alguna vez es un extraño purgatorio hecho de hastío, desesperanza y uso (p. 8).

...

El pensamiento ahonda en la perspectiva, se fuga por el agujero que el hombre le ofrece, de duda y de inquietud (p. 10).

El castillo es un lugar que asfixia, un sitio del que hay que irse, por eso todos los guardias han pedido sus traslados, presionados por sus mujeres; el espacio castillo-cuartel es la envolvente realidad en la que están inmersos los personajes:

El castillo debía albergar la nada y sus espectros y, sin embargo, cobija y angustia la vida y sus quehaceres (p. 9).

...

El castillo fue un almacén de hastío, un derrumbamiento de horizontes, para Sonsoles.

Preguntaba:

- Pedro, ¿sabes cuándo te trasladarán? (p. 35).

Esta vida llena de fastidio, del aburrirse frente al mundo nos recuerda la frase que Unamuno le adjudica al protagonista de una de sus novelas: «El aburrimiento es el fondo de la vida, y el aburrimiento es el que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor. La niebla de la vida rezuma un dulce aburrimiento, licor agridulce. Todos estos sucesos cotidianos, insignificantes; todas estas dulces conversaciones con que matamos el tiempo y alargamos la vida, ¿que son sino dulcísimo aburrirse».¹⁹⁴ Sigamos viendo escenas de la novela donde transcurre y se percibe ese "dulcísimo aburrimiento", vivido por distintos protagonistas de la novela:

... y la revista, aunque de un número muy pasado, le hacía sentirse evadida del castillo y de su sumisión (p. 58).

...

La vida en el castillo transcurría así, monótona, aburrida, melancólica. Algún incidente pequeño, algún traslado repentino. Pocas, muy pocas cosas llenaban la vida de los habitantes. Las mujeres del castillo vivían casi en clausura (p. 92).

...

Las horas del castillo, que eran inaprensibles por su misma monotonía, que pasados los años seguramente no se podrían recordar más que como una gran mancha gris, surcada de conversaciones, de los trabajos de las casas. Imposible fijar en el tiempo un día u otro. Todos iguales, todos monótonos (p. 171).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

Sonsoles es el personaje más piadoso de todas, pues ella vivió en su juventud en un convento. Podría pensarse que la clausura y el recogimiento es su medio natural, pero ni ella aguanta esa reclusión en el castillo. Hasta ella reniega, se llena de odio, ajena a ese mundo en el que le tocó vivir:

¿Se había acostumbrado ella? No era un lugar para que una mujer se acostumbrara a vivir en él. Desde el primer día odiaba el castillo y odiaba también el pueblo y la gente que lo habitaba. De allí había que marcharse, o acabaría odiando hasta a Pedro. Pero ¿qué culpa tenía él? (p. 20).

María manifiesta su desesperación al contestarle a Felisa:

- ¡Y que más da limpiar que no limpiar! Yo he perdido ya el gusto por las cosas. Te juro que estoy deseando marcharme. Si Baldomero se decidiera de una vez, dejáramos el servicio y todo. En cualquier sitio... (p. 41).

Carmen también deja sentir sus reflexiones en torno a la sensación que vive:

- Esto es un destierro- le dijo a Felisa nada más llegar-; a mi niño, para que no se haga una cabra, lo voy a enviar donde mis padres por Navidad, y mes y medio durante el verano, para que aprenda a vivir. Cuando nos trasladen será otra cosa (p. 59).

El narrador de la historia, en estilo indirecto, nos aporta el significado de la soledad, pensada por Felisa. El miedo al desamparo, el miedo a quedarse sola frente al mundo hostil, sin un humano refugio, frente a seres a quienes no les importa su existencia:

Ruipérez era para su mujer como un árbol gigante en el que ella se refugiaba. Refugio para Felisa, en el que al sentirse protegida comenzaba a temer [...] porque para Felisa la soledad era una condena que rebasaba lo humano para llegar hasta lo infernal. La soledad frente al mundo era un problema de cobijo. De cobijar la mirada en alguien capaz de ofrecer un refugio amoroso, de cobijar la sonrisa, el gesto, la preocupación, la enfermedad (pp. 86-87).

Metáfora de la soledad es el castillo que se erige como un sitio apartado del trato con los demás, que los mantiene aislados del trato de la gente del pueblo. Tal espacio, alejado geográficamente, parece acentuar la soledad de los personajes. Es el espacio en el que sus pobladores tienen el deber de permanecer; el cuartel es un microcosmos en el que todos se sienten atrapados y no pierden las esperanzas de huir: "Dentro del marco espacio-temporal que cierra sus horizontes, las familias del castillo se transforman en víctimas impotentes de un destino que no pueden remediar".¹⁹⁵ Las paredes del cuartel son como la prisión de sus habitantes que no tienen más alternativa que la obligada convivencia entre ellos; convivencia, sin embargo, superficial y resignada. Además, el espacio físico en el que habitan estos personajes pertenece a otro tiempo, a una etapa lejana y caduca: el castillo medieval que ha sido reconstruido y adaptado para servir como casa cuartel. Los personajes, sobre todo los femeninos que lo pueblan, dan la apariencia de ser como seres fantasmales, que sólo se dejan ver, en conjunto, en días especiales, cuando bajan al poblado, en la falda de la colina, principalmente los domingos, cuando asisten a la misa. Sus actitudes recuerdan, de alguna manera, a las religiosas enclaustradas. Cada una de ellas parecería decir de la otra como Roquentin: "Está solo como yo, pero más hundido que yo en la soledad. Ha de esperar su Náusea o algo por el estilo".¹⁹⁶ Son personajes arrojados al mundo-castillo-cuartel del que no pueden evadirse, son seres en situación, y no pueden modificar sus destinos. Y reconocen que su destino es esperar siempre, como se trasluce de la charla entre Sonsoles y Felisa:

—¡Dios mío! ¡Esperar! Siempre estamos esperando y luego...
Sonsoles miró hacia el patio luminoso.
—Hay que esperar siempre, aunque no haya remedio (p. 94).

¹⁹⁵ Jelinsky, art. cit., p. 106.

¹⁹⁶ Sartre, *La Náusea*, op. cit., p. 102.

Según como el narrador nos va mostrando a los personajes va desglosando las distintas soledades de cada uno, aunque en el fondo es la misma soledad que presidió sus vidas durante la guerra civil. Desde el primer capítulo la voz narrativa destaca el oficio solitario de los guardias civiles, como resaltando que la soledad en comunión es de todos los habitantes del castillo, aunque la hermandad de las armas tiene más unidos a los guardias entre ellos que con los otros hombres:

...levantó la cabeza el guardia que leía el periódico, y se volvió hacia el patio el que aguardaba en la soledad del servicio, su presencia para el relevo. Cambiaron una seña. Luego cada uno volvió a sí mismo, a su encarcelamiento personal (p. 9).

Sonsoles, la mayor de las mujeres del castillo, siempre estuvo acosada por la soledad. Nos referimos a su vida anterior a su llegada a la casa cuartel. Tal vez por eso es como un personaje sombrío. Sonsoles experimenta una soledad no deseada frente a la soledad voluntaria del convento. De adolescente quedó huérfana: presencié el asesinato de su padre y la muerte lenta de su madre, a los pocos meses del crimen; quedó con su abuela, para quien la vida era sinónimo de sufrimiento. Su vida se bifurca en un antes y un después de su ingreso al convento. Ahí su soledad es un aislamiento voluntariamente asumido, por lo que a la muerte de la abuela contempla retornar al claustro, a ese estar

...ya sin ataduras, sola y sin deseo de perder su soledad en lo que ella llamaba. Porque el convento no era, sino algo que entre el cielo y la tierra se sostenía, como una nube o como un ave planeando, donde se encontraban y giraban unidas soledad y compañía (p. 25).

La vuelta al 'mundo', a causa de la violación a la que la somete su primo, significó un auto-desterramiento de la soledad claustral, y nuevo encuentro con la soledad del mundo, la otra, la no buscada:

Sonsoles solía vagar por los alrededores del pueblo. El otoño se le fue vagando por los espejantes, barrosos caminos de los alrededores del pueblo. Dijeron que parecía loca (p. 28).

Pero aún dentro del castillo-cuartel es una mujer solitaria, enclaustrada en sí misma, como si viviera en un permanente retiro espiritual, evadida de los demás. Con este personaje Aldecoa traza una psicología femenina compleja, un ser que gusta de aislarse de las otras mujeres y que encuentra en la religión un consuelo, porque resolvía su vacío y su situación en la fórmula "Dios lo ha querido":

Porque Sonsoles consideraba que era ella la isla, a la que hay que llegar para obtener la paz, pero a la que no se puede obligar a formar parte de aquel extremo continente de angustia impura y colectiva [...] Pero sabía muy bien que su bondad era una bondad egoísta, preocupada por lo menudo de los demás y encerrada en sí misma para todo lo que pudiera ser trascendente para los otros. Estaba más aislada que nunca, más encerrada que nunca (p. 57).

La soledad que siente María proviene de su incapacidad para concebir, de la ausencia del hijo. María se sabe incompleta, irrealizada como madre y como profesional por no ejercer su carrera de maestra, así como está encerrada en el fortín, asumiendo el papel de mujer tradicional que tiene que seguir al marido al lugar en el que lo trasladen. En la intimidad María reconoce que un hijo le hubiera dado un sentido a su existencia:

Pensaba que para la soledad del castillo le hubiera gustado tener un hijo [...] Pero ella estaba sola. Eran ella y Baldomero [...] Un hijo disculpa la vejez de las mujeres, hace que las arrugas, que las ojeras, que la misma enfermedad sea más llevadera [...] El hijo esperado no llegaba y, en tanto, le entró una rabia sorda e hizo de su derrota como madre un refugio donde se guardaba irónicamente a sí misma (pp. 109-133-146).

Sin embargo se contradice al mentir ante las demás, adopta una careta cuando afirma no necesitar un hijo:

— Los hijos no sé que falta hacen. Tú siempre estas pensando en ellos. Yo vivo mucho mejor sin hijos. No quiero pensar lo que sería el estar aquí con un chiquillo (p. 112).

María es una mujer que oculta su soledad, su angustia ante el mundo, ya que la ahoga en los sucesos e historias que en las tardes cuenta a las demás mujeres del castillo:

La poseía el orgullo de saberse más inteligente, más cultivada que cualquiera de los habitantes y fue primero por diversión, luego casi morbosamente, por lo que comenzó a inquietarlas a todas con sus historias, sus cuentos, sus versiones de la vida. María, en el castillo, se entristeció y su cerebro no era más que una esponja empapada de amargura que ella exprimía con delectación, con una mimosa e iracunda delectación (p. 147).

La actitud de María como cuentera refleja a un estado de ánimo que pretende mostrar una máscara que borra la verdadera cara que se siente: la de la derrota y la frustración. Nuevamente recurrimos al pensamiento de Sartre en torno al apoderamiento de la libertad de los demás a través del lenguaje. Con sus historias tremendistas que cautivan y repelen a las oyentes quiere atraer la atención hacia lo que ella desea: absorber y atraer la libertad del sujeto por medio de ese lenguaje mórbido. Ella, desde su posición trata de vencer a los otros apoderándose de sus libertades de sujeto. Es una manera de sentirse más que los otros, de sobrepasar su frustración en la "objetivación de los oyentes". María se siente admirada como cuentera y tiene en Ernesta, la de menor edad de todas las mujeres, a una oyente cautiva: "Pero María había llegado a tener necesidad de contar sus historias a Ernesta. Era una necesidad y un placer. También un como desquite de la naturaleza. Le gustaba corromper y asustar a Ernesta" (p. 80).

Relacionada con la soledad es la incomunicación, cuando no se siente la necesidad o no se quiere hablar con los otros, incluso con el ser con el que se vive: «En el amor, en la amistad, en todos los aspectos, cada uno sigue siendo para el otro un misterioso extranjero. En su hogar, entre sus amigos, en su trabajo, el hombre no puede jamás conocer sino una "soledad en común". Las traiciones del lenguaje, la cortesía, la decencia, la rutina, impiden

toda comunicación verdadera».¹⁹⁷ Por ejemplo, la relación entre Felisa y Ruipérez está regida por el mutismo, por una comunicación básica, elemental, cuando los silencios sustituyen a las palabras:

Habían aprendido Felisa y Ruipérez a callar. Les parecía que las palabras para explicarse sus vidas no eran necesarias. Compartían la casa, la comida y el lecho, en silencio. Vivían y amaban en silencio. Si hablaban era por los hijos, de los hijos. Ellos tenían pocas cosas que decirse de palabra. Y para estas pocas cosas los gestos, mejor, las actitudes, servían tan bien como las palabras. Felisa entendía a Ruipérez nada más mirarle a la cara (p 85).

La incomunicación que existe entre Ruipérez y su mujer nos traslada también al pensamiento sartreano sobre el “ser para otro”, la imposibilidad de comunicación con el otro. Este intento de comunicación (la reciprocidad) en las relaciones interpersonales se da en el mundo de la coexistencia bajo el esquema de la rivalidad y la hostilidad (“El infierno son los otros”). La relación con el otro es bajo la mirada, pero el otro nos convierte en objeto, nos “cosifica”. La existencia humana pretende fundarse mediante las relaciones con el otro, pero conduce al fracaso, pues no puede haber vínculos entre las conciencias, sino aislamientos: “La esencia de las relaciones entre las conciencias no es la comunidad (Mit-*Sein*), sino el conflicto”.¹⁹⁸ O también las propias mujeres deciden, voluntariamente, apartarse del trato de las otras, sintiendo en el fondo un desprecio, como es el caso de Carmen, que considera que ninguna de las mujeres del castillo sabe charlar de cosas que a ella le interesan, como lo son las diversiones de Madrid; esta voluntad de incomunicación con los otros, el silencio, el encierro que las vuelve hacia sí mismas conducen hacia una soledad asumida en un acto de soberbia, despreciándose la charla con las otras esposas de los guardas:

Sucedía que en el castillo había grandes temporadas de silencio entre las mujeres. Temporadas que sobrevenían cuando se sospechaba un traslado, que culminaban en el

¹⁹⁷ Simone de Beauvoir, *El existencialismo y la sabiduría popular*, Ed. Leviatán, trad. de Juan José Sebreli, Buenos Aires, 1985, p. 23.

¹⁹⁸ Sartre, *El ser y...*, *op. cit.*, p. 502.

traslado y que inmediatamente eran un chorro de comentarios ya efectuado el traslado (p. 146).

—...Esta Carmen se vuelve cada día más rara. Se ha apartado de todas y ya apenas cruza la palabra con nosotras. La última vez que hablamos me dijo no sé cuántas insustancialidades (pp. 112-113).

—...Yo lo que prefiero es estar sola. Estando sola estoy mucho mejor que acompañada. Ya ves, ni siquiera me preocupan vuestras cosas (p. 134).

De este modo la existencia humana, en una interpretación sartreana, esta marcada de antemano, “el ser-para-sí esta fatalmente condenado a la soledad ontológica”.¹⁹⁹ Una vida en solitario que no armoniza con los otros, sino una soledad que se presiente de abandono, hasta del mismo dios, simbolizado por el cura que pocas veces subía a visitar a los habitantes del castillo. El ser-con-los-otros, la soledad en compañía es la que viven estos habitantes del castillo-cuartel, son prisioneros, víctimas de sus circunstancias. Son como «El hombre de los existencialistas que ha truncado todo vínculo con un Dios trascendente, pero no ha vuelto a encontrar el contacto con sus semejantes. Se ha quedado solo, encerrado en su finitud, prisionero de sí mismo; y no tiene más allá de sí mismo otra posibilidad de trascendencia sino hacia la nada».²⁰⁰

En el mismo sentido escribe Heidegger sobre las relaciones del ser “uno para otro” y que se tornan “uno contra otro”, cuando se está bajo el poder de la mirada y el conocimiento de los otros, como les acaece principalmente a las mujeres de la guarnición: “El ser otro es inmediatamente “ahí” en función de lo que se ha oído de él, de lo que se habla y sabe sobre él. En el “ser uno con otro” original se intercalan inmediatamente las habladurías. Cada cual está inicial e inmediatamente al acecho del otro, de qué hará y qué dirá. El “ser uno con otro” en el uno no es, en absoluto, una apretada, pero indiferente

¹⁹⁹ Sánchez Villaseñor. *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁰ Bobbio, *op. cit.*, pp. 76-77.

compañía, sino un tenso, pero ambiguo acecharse uno a otro, un secreto aguzar los oídos mutuamente. Tras la máscara del “uno para otro” actúa un “uno contra otro”.²⁰¹

Tres son las notas que, en el tiempo presente, unifican las grisáceas existencias de las mujeres del castillo: el encierro, los deseos comunes de que los maridos consigan ser trasladados de ese lugar, removidòs a cualquier otro sitio, como si lo importante en sus vidas fuera abandonar la cárcel-cuartel, y por último, la enajenación. Dentro del castillo las mujeres viven la inamovilidad, el hastío, el aburrimiento, la locura; saben que sus vidas están atadas a ese sitio, la permanencia dentro de esos muros acaba agostándolas; unas más que otras, pero todas se saben amargadas, frustradas. Cada una de ellas diría como el antihéroe de la novela de Sartre “...sentí que estaba olvidado, abandonado en el presente”,²⁰² en ese presente del que se huye a través de no querer pensar en él, como la actitud de María cuando está reunida con las demás mujeres, a la espera del muerto: “En el silencio se había dejado transportar por la imaginación a otro mundo de calma, de serenidad, donde no estaba, ni entrevista, la realidad amarga (p. 223).

Sus vidas trágicas son como la que vislumbra Rieux, el médico de *La peste*, sobre el atormentado Tarrou: “...qué duro debía ser vivir únicamente con lo que se sabe y con lo que se recuerda, privado de lo que se espera” (p. 240). Ellas están hartas y desesperadas de esperar, tanto al muerto como el traslado, pero son otras cosas las que han cambiado frente a sus ojos: sus propios rostros avejentados, el crecimiento de los niños, el tiempo climatológico, pero no sus vidas, al lado de los guardias.

Para Kierkegaard, la enajenación acontece cuando la existencia deja su autenticidad para dar paso a la disolución de la personalidad, a la pérdida del yo en lo finito. En el mismo sentido, para Heidegger la individualidad del ser existente se pierde cuando éste se refugia en el vivir indiferenciado e inauténtico de la colectividad, del ser anónimo, del *Das*

²⁰¹ Heidegger, *op. cit.*, p. 194.

²⁰² *La Náusea*, *op. cit.*, p. 143.

man, pues el existir auténtico se da mediante el estado privilegiado de la angustia que le descubre al propio ser su esencia de ser-para-la-muerte. Las mujeres del castillo, al huir de la angustia reveladora de la finitud de la existencia, se han refugiado en la vida de la inautenticidad, en la vida de las habladurías (“La cosa es así porque así se dice. En semejante transmitir y repetir lo que se habla, con que la ya incipiente falta de base asciende a una completa falta de la misma, se constituyen las habladurías”).²⁰³ Lo que se expresan entre ellas es la repetición de un conjunto de saberes y creencias que dan por válidas porque así lo dice todo el mundo: “En el mundo del “se” dominan la charla sin fundamento, la curiosidad y el equívoco: el carácter común de todos estos fenómenos es el hecho de que en ellos el *Dasein* tiene la impresión de «comprenderlo todo sin ninguna apropiación preliminar de la cosa». Las opiniones comunes se comparten, no porque las hayamos verificado, sino tan sólo porque son comunes. En lugar de la apropiación originaria de la cosa se verifica aquí la pura ampliación y la pura repetición de lo que ya se ha dicho”.²⁰⁴ Por tal motivo la caída del *Dasein* es una parte constitutiva de él y estará siempre entregado a la mentalidad del “se” (estado de-yecto). Por estas conductas, las existencias de estos personajes son inauténticas, de acuerdo a la visión heideggeriana, porque transcurren en la pura charla sin fundamento, en el “perderse y no conquistarse en modo alguno”.²⁰⁵ Esta repetición de las cosas puede comprobarse con un par de las charlas de las mujeres:

— He oído contar—dijo Sonsoles— que mucha gente guardaba el trigo hasta de tres cosechas. A muchos les salió mal, otros hicieron así el dinero (p. 14).

...

— Pues ahora no tendrás ocasión de que se te revuelva muy a menudo porque con esto de que el aceite está a peso de oro, ya no lo pueden tomar más que los ricos. ¡Menudas fortunas que se deben de estar haciendo a cuenta del aceite! Cada día hay más estraperlo; no sé dónde vamos a parar (p. 91).

²⁰³ Heidegger, *op. cit.*, p. 188.

²⁰⁴ Vattimo, *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁵ *Idem.*

IV. 3. LA ELECCION EXISTENCIAL

Las tragedias de estos personajes se dan en la sumisión a lo cotidiano, a esa realidad que ellos y ellas eligieron. Las mujeres eligieron seguir en la guerra a través de las profesiones de sus maridos. La vida en el castillo no es más que la continuación, con todo y sobresaltos y soledad, de sus vidas durante el conflicto de la guerra civil, reconstruido en los pasajes descriptivos del pasado de las mujeres. Al afirmar que ellas eligieron nos remitimos a lo que escribió Sartre: “La situación es *mía*, además, porque es la imagen de mi libre elección de mí mismo, y todo cuanto ella me presenta es *mío* porque me representa y simboliza”.²⁰⁶ El fantasma de la guerra civil sigue viviendo con ellas dentro del castillo cuartel. Este desamparo existencial se ve agudizado en las protagonistas a causa de una renuncia a sus libertades manifestado en el hecho de haberse casado con los guardias. Entramos a la reflexión sartreana sobre el sujeto y el objeto. Las mujeres pueden verse del lado del “objeto” mediante una voluntad de dominar de los guardias, ya que como explica Sartre, reclaman un tipo especial de propiedad: la posesión de una libertad sacrificada como libertad, para hacer de ella un instrumento para uso propio, con la colaboración de ellas. Ellas son objeto en cuanto dependen de la voluntad de los guardias, pues la libertad de ellos se ha impuesto. Ellas dejan de ser dueñas de sus libertades, pues con el amor se exige que el otro se enajene y se entregue: “La libertad del amante en su propio esfuerzo por hacerse amar como objeto por el otro se aliena vertiéndose en el cuerpo para-el-otro”.²⁰⁷

En el existencialismo el destino del ser humano está en él mismo; por eso las mujeres de *El fulgor...* han elegido sus vidas y son responsables de lo que se hacen. Son mujeres que viven el desamparo, en el sentido de que ellas solas han elegido su ser.

²⁰⁶ *El ser y...*, op. cit., p. 676.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 468.

Escribió Sartre que «el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida».²⁰⁸ Es así como estas mujeres han elegido para sus vidas la resignación que aconseja la moral cristiana, encarnada en lo que predica el cura que sube al castillo²⁰⁹ y la consideran la mejor elección, pues cada una de ellas se elige y crea la imagen que quiere ser. La elección de las mujeres por la pasividad cristiana, recuerda el ejemplo que pone Sartre sobre el obrero que quiere adherirse a un sindicato cristiano en lugar de ser comunista: por esta adhesión quiero indicar que la resignación es en el fondo la solución que conviene al hombre, que el reino del hombre no está en la tierra, no comprometo solamente mi caso: quiero ser un resignado para todos.²¹⁰ La actitud de las mujeres exterioriza su pasividad, su resignación, o como lo llamó el filósofo francés, el quietismo. Hay en todas ellas una pérdida de la individualidad, pues todas se asumen en el mismo papel pasivo. Cada una simboliza al espectador de su propio ritual en la vida. Sus actitudes son parasitarias, si las vemos actuando en relación de dependencia de las vidas de sus maridos. Todas ellas participan del mismo espíritu colectivo que las unifica en la resignación. Permanecen en el “se” unificador, indiferenciado y predeterminado, en un microcosmos cerrado; un presente que se repite a diario y cuyas salidas son hacia la evocación del pasado, una rabia por cambiar y la ilusión de un traslado, aunque sus rebeldías se quedan ahí dentro, como ellas mismas dentro del cuartel: “Yo misma no sé, a veces quisiera saltar, marcharme. Hay cosas que son superiores a la naturaleza” (p. 245).

La conciencia de estos personajes es rectilínea, no cambia, pues no son capaces de transformar su propia temporalidad. Sus vidas se resumen en una larga espera, la repetición hasta el cansancio de un sistema de existencia anclado en la monotonía de los días y con la idea, al igual que los guardias, de que tienen que cumplir con un deber, el de esposas, deber

²⁰⁸ *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p. 49.

²⁰⁹ “... frente a la desgracia no queda más que resignación. Los malos siempre tienen su castigo. Las llamas del infierno aguardan a aquellos que...”, p. 28.

²¹⁰ *El existencialismo es...* p. 35.

alimentado por el servicio castrense y por la religión cristiana que las mueve hacia la resignación de sus vidas, pues dice el cura para consolar: “Aquel hombre que muera cumpliendo con su deber, aquel que lo ha sacrificado todo a su deber, aquél se salvará. Esto es lo importante. Lo demás... que unos años más en el mundo, en este valle de lágrimas...No. Lo importante es salvarse y se puede tener por seguro que el mejor medio de salvarse es cumplir siempre con el deber. Todos en el mundo tenemos un deber que cumplir. Todos. Desde el más rico al más pobre, desde el que parece más miserable al que parece más en las alturas” (pp. 227-228).

La actitud de María, la maestra, representa la explicación que ofrece Sartre para los seres que se la pasan soportando su frustración y su miseria, ya que piensan que “las circunstancias han estado contra mí; yo valía mucho más de lo que he sido; evidentemente no he tenido un gran amor o una gran amistad, pero no he encontrado ni un hombre ni una mujer que fueran dignos...”²¹¹ La maestra no hizo nada por cambiar su vida, por darse otro valor, pues su elección es evidente, porque “han quedado pues, en mí, sin empleo, y enteramente viables, un conjunto de disposiciones, de inclinaciones, de posibilidades que me dan un valor que la simple serie de mis actos no permite inferir”.²¹² Con estos rasgos no podemos dejar de pensar en la definición negativa de la maestra y de sus compañeras en el “castillo-prisión”, mujeres que han hecho de sus vidas una inútil esperanza de traslado: “...sólo cuenta la realidad que los sueños, las esperas, las esperanzas, permiten solamente definir a un hombre como sueño desilusionado, como esperanzas abortadas, como esperas inútiles; es decir que esto lo define negativamente y no positivamente”.²¹³

Por los actos que realizaron en sus vidas las mujeres protagonistas se fueron haciendo de esa manera, es decir, con la elección libre de sus existencias fueron construyendo sus esencias: la aceptación resignada y pasiva de la condición de mujer-

²¹¹ *Ibid.*, p. 49.

²¹² *Idem.*

²¹³ *El existencialismo es... op. cit.*, p. 50.

esposa de guardia civil. Esta aceptación de cada una de ellas es la que las define en su condición, en su realidad humana; se hicieron al elegir su moral, por lo tanto, son responsables de ésta, ya que, desde la visión sartreana, la libertad es la propia realidad humana, en tanto que se hace a sí misma libremente.

Desde un punto de vista de la autenticidad e inautenticidad de la existencia, términos que forman parte de la filosofía heideggeriana y que categorizan al "ser ahí", los personajes de la novela, especialmente las mujeres, buscan el consuelo de la muerte, que siempre las ha estado rondando (en el pasado mediante la muerte de familiares, en el presente de la historia en la vida en común con sus maridos), en la huida hacia la cotidianidad con sus formas de ser de la avidez de novedades (en vez de comprender), las habladurías (en vez del habla) y la ambigüedad (en vez de la interpretación). Estas tres formas están presentes en la forma de vida de ellas instaurada en la existencia en común dentro del castillo: Carmen evadida buscando las cuestiones de moda reseñadas por las revistas madrileñas, María contando historias para matar el tiempo y entretener para enmascarar sus frustraciones, y las relaciones entre ellas mantenidas bajo la hipocresía y el doble juego, actitudes que se interrumpen cuando se hermanan bajo la desgracia. Ellas y ellos son espectros de sí mismos, como reconoce un guardia: "El hombre, en el mediodía abrumador, es apenas un fantasma de sí mismo [...] Cuando uno está preso por su necesidad o por su falta de energía, está muerto" (p. 10).

IV. 4 CONSIDERACIONES EN TORNO A LA EXISTENCIA COMO PRISIONERA DEL MUNDO

Entendemos con Lasgabaster que "el castillo metaforiza la «historicidad de la condición humana», entendida en su sentido filosófico de contingencia: la temporalidad como

dimensión existencial del ser humano, el hombre inmerso en el tiempo, determinado por él, aprisionado en él".²¹⁴ En este sentido *El fulgor y la sangre* "funciona como metáfora de la existencia [y puede ubicarse] la novela en un plano de literatura claramente existencialista".²¹⁵ La novela de Ignacio Aldecoa tiene una significación más allá de la problemática de unas mujeres y unos guardias civiles en la España de posguerra. El castillo en el que estos personajes transcurren unas partes de sus vidas se puede amplificar hacia todos los seres humanos. Jaspers escribió que la "imperfección, el fracaso, la falta, son tan inherentes a la situación humana como la muerte, el sufrimiento y el conflicto".²¹⁶ Como ya hemos apuntado antes, las situaciones que viven los personajes del castillo-cuartel de *El fulgor y la sangre* pueden elevarse a la categoría de la metáfora, del símbolo del hombre universal, arrojado por el destino a una situación de la que anhela salir por insoportable y angustiosa: «la fatalidad de un destino que, tarde o temprano, llevará también a estos personajes al encierro alienador del castillo. Porque, en definitiva, el castillo es la vida: la de los cinco guardias y sus mujeres, la de la España de Aldecoa, la del hombre sin más especificaciones». ²¹⁷ Las paredes del castillo son las paredes de la vida: sólo se escapa de ellas por la muerte, la muerte que impregna la temporalidad de los personajes: en el pasado, durante la guerra fratricida; en el presente, con la amenaza constante de la muerte de los guardias; en el futuro, la esperanza de abandonar el lugar, pero teñida de no hacerlo más que en calidad de muertos, como el cabo. La vida humana es la que vive encerrada en el castillo que es el mundo, existiendo en él bajo la soledad individual y comunitaria, frustrado en la auténtica comunicación, a la espera de la finitud: "La vida humana en el mundo está acribillada por la aterradora inseguridad e irremediabilidad de estos límites universales".²¹⁸ Cada uno de los seres vive en la particular situación concreta de cada yo.

²¹⁴ *La novela de...* op. cit., pp. 171-172.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

²¹⁶ Citado por Blackham en *Seis pensadores existencialistas*, oikos-tau ediciones, segunda edición, Barcelona, 1967, p. 59.

²¹⁷ Lasagabaster, op. cit., p. 115.

²¹⁸ Blackham, op. cit., p. 58.

La vida del ser humano se desenvuelve entre el encastillamiento de una libertad condicionada por las situaciones límites, especialmente volcado hacia la última posibilidad, la muerte.

Una vez que se sabe que es el cabo, el soltero del castillo, la vida dentro del castillo recuperará sus cauces extraviados por la desgracia, y la vida volverá a la grisácea cotidianeidad, a la resignación angustiada, a la desesperación, a la paciencia sin porvenir y a la esperanza obstinada en conseguir un cambio de sitio para los maridos. A fin de cuentas, a seguir encerradas como cautivas en los muros del castillo, pues como escribiera Marcel, "toda la vida humana se desarrolla a la manera de un drama: ser hombre es sinónimo de ser prisionero, al servicio de un cuerpo, envuelto en noche desde el principio hasta el fin".²¹⁹ La vida de estas mujeres se organiza en función de una tristeza opresiva y dentro de un absurdo e insufrible malestar, ya que "la vida en un mundo organizado sobre la idea de función está abierta a la desesperación, desemboca en la desesperación, pues este mundo, en realidad, está vacío, suena a hueco".²²⁰

Podemos intuir que la vida de estos habitantes del castillo continuará, cíclicamente, (el único cambio que vendrá es que llegará un nuevo cabo), pero ahora en sus descendientes, en sus hijos que han iniciado su aprendizaje de esa vida, cuando tienen su primer contacto con un ser humano muerto: "Del servicio, de las cosas del servicio, tomaban sus primeras lecciones los chicos del castillo de labios del hijo mayor de Felisa [...] Los chiquillos estaban en el patio rodeando a Felisa. El mayor quiso entrar a ver al cabo. Le dejaron pasar. Estuvo un instante en la habitación y salió muy pálido. La bombilla daba una luz amarillenta que le profundizaba los ojos. El chiquillo parecía haber envejecido en un momento" (p. 262). El niño parece haber salido transformado de su contacto con la muerte, esa muerte que es representada, en la imaginación de su madre, como algo viscoso

²¹⁹ Citado por Lenz, *op. cit.*, p. 236.

²²⁰ *Ibid.*, p. 239.

que se vuelca sobre el recinto militar y que amenaza las posibilidades de todos sus moradores:

Si, aquello era como una sombra derramada de pronto sobre el patio claro, una sombra **gelatinosa** que iba comiendo terreno a la luz y entraba en las casas por las rendijas de la puerta, lenta y constantemente. La sombra se filtraba por los techos o caía, caía como una **miel** negra, sobre las cabezas de los habitantes del castillo, cegándolos, ahogándolos (p. 114, las negritas son nuestras).

La comparación con lo pegajoso parece evocar, de cierto modo, a la ideas de Sartre contenidas en su pensamiento filosófico y en su literatura, particularmente en *La Náusea*; la muerte es un envolvente de la libertad humana y es representada también con características físicas, algo amenazante que cobra sustancia, una materia blanda y equívoca que estructura a lo intermedio entre el «en-sí» y el «para-sí», y que da paso a la náusea, es decir, a aquella sensación que revela a la conciencia nuestra corporeidad en el mundo físico, “pues lo *blando* no es otra cosa que una aniquilación que se detiene a medio camino; lo blando es aquello que mejor nos enfrenta con la imagen de nuestra propia potencia destructora y sus límites”²²¹.

El niño del cuartel parecería haber entendido que al cabo le llegó el traslado hacia la muerte, como le aguarda, en el momento menos esperado, a todos los demás habitantes de la fortificación.

²²¹ *El ser y...*, op. cit., pp. 699-700.

LA «CONVERSIÓN EXISTENCIAL» DEL GITANO VÁZQUEZ EN *CON EL
VIENTO SOLANO*

Alcanzar la verdad quiere decir que el hombre realiza la autometamorfosis
de pasar de un estado confuso y de movimientos ciegos a otro estado claro
de su ser

Karl Jaspers

La segunda novela de Ignacio Aldecoa se tituló *Con el viento solano* y fue publicada por primera vez en 1956, en Barcelona, bajo el sello editorial Planeta.

Sobre la intencionalidad de esta obra, Aldecoa contestó en una entrevista que lo que quería era “conseguir el contraste entre la angustia perseguida de un hombre y la indiferencia del mundo. Para el mundo nada tiene importancia, las angustias son siempre individuales”.²²² Tal como barruntaba Aldecoa, la angustia existencial es una experiencia personal e intransferible, que salva al ser de la caída en lo cotidiano.

En esta novela asistimos a un proceso de transformación, el del gitano Sebastián Vázquez, que se va gestando capítulo tras capítulo: parranda-crimen-culpa-huida-encuentro con los demás y consigo mismo-resolución-entrega. Este proceso que padece el personaje

²²² Luis Sastre, «La vuelta de Ignacio Aldecoa», en *La estafeta literaria*, 1959, pp. 23-24.

es necesario para que se libere de una existencia *inauténtica* e ingrese, reivindicándose, a la esfera de una existencia nueva y auténtica, aunque proyectada hacia su fin. Si extendemos puentes entre la novela *El extranjero*, de Camus, y ésta de Aldecoa, presenciaremos una afinidad temática, en lo que concierne a la transición de una conciencia hacia el descubrimiento de su auténtica identidad, como es el caso del antihéroe Meursault. En la primera parte de la novela de Camus asistimos a la descripción, en boca del propio personaje, de una vida anodina y satisfecha en su absurdidad cotidiana. En la segunda parte, sobre todo en la parte final, leemos la aceptación lúcida de esa absurdidad y su reconciliación con la vida que lo llevará a la aceptación de su propia muerte en la guillotina. En *Con el viento solano*, vemos a un gitano que pasa del “ser” o vivir en el absurdo, al “existir” o a una toma de conciencia fraguada en la huida, cuando reconstruye, mediante los recuerdos, esa absurdidad, la asume y se siente capaz de enfrentar a la muerte como un acto último y definitivo: “Después de lo absurdo, todo se derrumba. La idea de que «existo», mi forma de obrar como si todo tuviera un sentido (aun cuando, llegado el caso, dijera que nada lo tiene), todo esto resulta desmentido de forma vertiginosa por la absurdidad de una posible muerte”.²²³ Para efectos de analizar la conversión del gitano Vázquez acudiremos al pensamiento existencialista de Heidegger, pues esta novela de Aldecoa presente afinidades temáticas con algunos puntos del pensamiento del autor alemán. Como escribe Roberts: “No sabemos si Aldecoa leyó o no a Heidegger y a otros filósofos existencialistas, pero es indudable que algunos aspectos importantes de esta filosofía se reflejan en su modo de entender e interpretar a sus personajes y en el desarrollo de sus novelas”.²²⁴

²²³ Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 76.

²²⁴ *Temas existenciales...*, op. cit., p. 112.

V.1. LA HISTORIA Y LA CONSTRUCCIÓN NOVELESCA

El título elegido para la novela sugiere la fatalidad que recae sobre la cabeza de Sebastián Vázquez, el protagonista de este texto; la frase bíblica está tomada de los libros de Hageo y Amós: OS HERI CON VIENTO SOLANO. Cuando Sebastián huye por la llanura sopla el viento solano que perturba a las criaturas que sienten su paso, y Sebastián ha sido también traspasado por este viento maléfico:

El solano hace que peleen los machos cabrios y desgracia el ganado por las barrancadas. El solano, a los enfermos de pecho les quita el apetito y les acaricia el sexo, los acerca a la muerte. El solano corta la leche de los ordeños, pudre los frutos, infecta las heridas, da tristura al pastor, malos pensamientos al cura. (p. 45).²²⁵

Es el mismo viento que ha soplado antes y después del crimen de Sebastián. En este sentido Borau escribe que este «viento bíblico, símbolo de castigo, de amenaza, de destrucción y de muerte por una culpa histórica, es al mismo tiempo realidad presente en la conciencia del gitano Sebastián. Sin perder el sentido ontológico, el viento es como una sombra de maldición que persigue al gitano».²²⁶

El gitano protagonista de esta obra es el mismo que asesina al cabo Francisco Santos, personaje de la primera novela de Aldecoa, *El fulgor y la sangre*; es así como el narrador vasco entrelaza el final de su primera novela con la historia de su segunda obra, uniéndolas por un mismo hecho de sangre, estableciéndose vasos comunicantes entre ambas novelas:

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 un olivar (p. 262).

²²⁵ Las citas de la novela provienen de la editorial Planeta, sexta edición, Barcelona, 1994.

²²⁶ Pablo Borau, en *Aproximación crítica a...op. cit.*, pp. 118-119.

La tragedia de Sebastián Vázquez se fragua durante el final de una parranda, cuando el gitano hiere en el rostro a El Maño, cantinero ambulante en la feria de un pueblo castellano. Ante su fechoría, Sebastián huye por el campo, pero dos guardias civiles salen tras su rastro; en la persecución el gitano dispara contra uno de los militares, al que ve caer, y reemprende la huida. La historia de *Con el viento solano*, novela que podríamos ubicar dentro de un realismo psicológico existencial, descansa en la escapatoria del personaje protagonista; el huir por la llanura, por pequeños pueblos castellanos, por Madrid y por Alcalá, constituye el *leit motiv* de la novela, ya que los incidentes de la huida consumen la totalidad de lo narrado. Con “huida” queremos connotar un doble sentido: el literal, referido a la escapatoria de la guardia civil, y a la huida o abandono de una forma de vida basada en la inautenticidad del ser.

La novela está armada en 6 capítulos, cada uno de ellos titulados con los días de la semana y su correspondiente santoral: ‘Lunes, Santa María Magdalena’, ‘Martes, San Apolinar’, ‘Miércoles, Santa Cristina’, ‘Jueves, Santiago Apóstol’, ‘Viernes, Santa Ana’ y ‘Sábado...’. La organización de la novela responde al periplo que emprende Sebastián en su intento de huir de la Guardia Civil. La construcción novelesca es un viaje y una aventura, circunstancias que permitirán al personaje profundizar en lo más recóndito de su circunstancia humana.

Dentro de cada capítulo la historia se fragmenta en bloques narrativos, separados éstos por unos asteriscos; a veces, entre un bloque que termina y otro que inicia, separados con las marcas tipográficas de marras, han pasado minutos, o incluso horas.

La historia primaria o anecdótica conserva su linealidad, pues sólo se ocupa del breve periplo que por la región de Castilla emprende Sebastián, del ajuste de cuentas con su existencia mediante la confrontación de su vida pasada y la situación actual, el conocimiento de otros personajes que sin mayores preocupaciones vagan por los caminos,

así como la decepción que siente por el poco apoyo de su amigo madrileño, de su familia, que lo abandonan a su soledad; hasta su auto entrega en un puesto de la guardia civil.

La complejidad del discurso novelesco reside en el proceso meditativo de Sebastián, con los constantes saltos temporales, principalmente retrospectivos, que permiten configurar el perfil de un personaje que denominamos agónico, en virtud de que a lo largo de la historia contada vive transformaciones que lo conducirán a la decisión final. A partir de su crimen, Sebastián experimenta el afligido tránsito de un mundo de chulería, pedestre, rudimentario, en el que tenía inscrito sus días hasta el descubrimiento de una realidad más reflexiva y compleja, en la que queda sorprendido de las actitudes y posturas ante la vida que rezuman otros personajes que coinciden con él: «Al huir descubre este pobre hombre tres cosas: que no puede encontrar albergue ni aun entre su acobardada familia; que sólo hallará conmiseración en un hombre que es a la vez lo más bajo y lo más generoso que se puede ser; y, por último, la radical soledad de su vida que acaba por incitarle a entregarse».²²⁷ El nuevo Sebastián, parido por la nueva circunstancia que ha adquirido su vida (la condición de huido), le vuelve meditabundo; piensa en su condición humana, en la condición de su familia, en los motores de su existencia, en la relación con su novia Lupe. Sebastián mira hacia sí mismo con otros ojos; el interiorizar es parte de su cambio:

Lupe no sólo era una costumbre. No era como aquellas mujeres que tuvo unas veces por jactancia, otras por juego, otras... Pensaba que se había estado engañando. Con Lupe se podía haber ido a vivir fuera, tal vez venir a Madrid. Lupe siempre hubiera sido lo mismo. Lo sabía. Siempre hubiera sido fiel. A él le era fiel. Lo demás estaba en la desgracia, en la vida (p.80).

Cuando se percata de su solitario destino hacia la muerte y de los rechazos de que ha sido objeto, Sebastián vuelve a hacer el auto ajuste de cuentas; se sabe otro, es dura la lección que le ha dado su condición de tránsito.

²²⁷ Ángel del Río, *op. cit.*, p. 548

Volver a Talavera, volver al punto de partida, transformado, siendo otro quizá [...] Refugiarse en Lupe, sin temer ser rechazado. Saber que Lupe era la única cosa que le quedaba en el mundo de los afectos totales y decírselo [...] Si no hubiera bebido — pensaba Sebastián—, si me hubiera dado por quedarme con Lupe, si el guardia no hubiera muerto de mi mano... Si todo hubiera seguido como antes del principio, estaría tal vez ciego para las cosas, ciego para la vida. Sin darme cuenta de las realidades tristes de los afectos y del miedo. Seguiría maltratando la vida de Lupe. Pero no he de volver a Talavera. Ya es tarde. Ya no hay remedio (pp. 187-188).

La desgracia de Sebastián se redondea cuando en Cogolludo lo hecha su propia madre, presa del miedo, para no perjudicar al resto de la familia.

- Tienes que marchar. Aquí te cogerán. Aquí están Juan y Micaela y todos los demás. Si te cogen aquí, ellos también pagarán por ti. Tú no puedes hacerles daño, hijo. Tienes que irte. Tú no puedes hacer daño a tus hermanos, a todos éstos.

...

- Tienes que irte. Tienes que marcharte. Vendrán por ti. Nos cogerán a todos.
- Me cogerán, pero deja que me quede.
- Tienes que irte. ¡Dios mío! Vendrán esta tarde. Nos llevarán a todos

...

- Sí, madre. Me iré ahora mismo (pp.185-186).

Para Sebastián ya todo estaba claro. Sebastián ha aprendido la dura lección: él solo tiene que afrontar su propio destino. Sebastián aprende de la solidaridad-generosidad del señor Cabeda (el único personaje que a pesar de saber lo que había hecho el gitano no lo rechaza), y del faquir, a quienes no les importa llevar más dinero que el necesario para sobrevivir. La filosofía de la vida del señor Cabeda es darle el dinero al necesitado, como lo hizo con el propio Sebastián; la creencia del faquir es que el dinero sobrante es para los demás, como un acto de caridad cristiana. Sebastián aprende de la valentía de algunas personas, y les guarda respeto, como al faquir de feria, situación, que como él mismo reconoce, en otras circunstancias sería diferente.

Pensó en aquel hombrecillo desnutrido y alegre, soñador y religioso. En otra ocasión, estaba seguro que se hubiera reído de él, que posiblemente hubiera sido cruel con él. Pero aquel hombrecillo de piernas que apenas eran capaces de sostenerle, de pecho débil, de cabeza ahusada y mejillas chupadas, aquel hombrecillo tenía algo que ninguna gente de la que había conocido, excepto el señor Cabeda, tenía; aquel hombrecillo era valiente, daba la cara al mundo, sobre todas las cosas (p. 164).

La historia de *Con el viento solano* es redonda: en el primer capítulo Sebastián bebe en las tabernas y borracho comete su crimen; en el último apartado Sebastián bebe en un bar y, consciente de su culpa y de su nueva condición de «recuperado», se entrega a la Guardia Civil, en estado de ebriedad. El ciclo del alcohol se cumple: abre y cierra la historia del gitano de Talavera, Sebastián Vázquez.

V.2. MERSAULT Y SEBASTIÁN VÁZQUEZ EN LA ENCRUCIJADA DEL DISPARO

Tanto en la novela *El extranjero*, de Camus, como en la de Aldecoa, existe un paralelismo común: los personajes protagonistas se condenan de una manera absurda al jalar del gatillo de una pistola, sin una razón aparente, para asesinar: uno, a un árabe, el otro, a un guardia civil. Las causas de los asesinatos están regidas por lo fortuito y lo incomprensible; por lo absurdo. A manera de comparación trataremos los dos pasajes de las novelas, párrafos claves por acabar rigiendo la vida futura de los personajes; sus existencias se escinden en un antes y un después de los disparos, pues luego de éstos se entabla una ruptura con el mundo que los rechazará, privándolos de los afectos humanos. Veamos en primer término las actuaciones y reacciones de los personajes antes de consumir sus respectivos crímenes:

El extranjero:

Caminaba lentamente hacia las rocas y sentía que la frente se me hinchaba bajo el sol. Todo aquel calor pesaba sobre mí y se oponía a mi avance. Y cada vez que sentía el poderoso soplo cálido sobre el rostro, apretaba los dientes, cerraba los puños en los bolsillos del pantalón, me ponía tenso todo entero por vencer al sol y a la opaca **embriaguez** (las negritas son nuestras) que se derramaba sobre mí. [...] Caminé largo tiempo. Veía desde lejos la pequeña masa oscura de la roca rodeada de un halo deslumbrante por la luz y el polvo del mar. Pensaba en el fresco manantial que nacía detrás de la roca. Tenía deseos de oír de nuevo el murmullo del agua, deseos de huir del sol, del esfuerzo y de los llantos de mujer, deseos, en fin, de alcanzar la sombra y su reposo. Pero cuando estuve más cerca vi que el individuo de Raimundo había vuelto. [...] No bien me vio, se incorporó un poco y puso la mano en el bolsillo. Yo, naturalmente, empuñé el revólver de Raimundo en mi chaqueta [...] Y esta vez, sin levantarse, el árabe sacó el cuchillo y me lo mostró bajo el sol. La luz se inyectó en el acero y era como una larga hoja centelleante que me alcanzara en la frente. En el mismo instante el sudor amontonado en las cejas corrió de golpe sobre mis párpados y los recubrió con un velo tibio y espeso (pp. 58-59).²²⁸

Con el viento solano:

Ya no corría seguido. Caminaba unas veces lentamente, otras de prisa. De vez en cuando hacía una carrera de diez metros. Pero el olivar estaba ya cercano. La idea de que el olivar era el refugio le sostenía. Sólo importaba llegar hasta el olivar [...] Tras un adelfo se tendió. Le incomodaba el arma y la sacó de entre el pantalón y la camisa, dejándola junto a él [...] No, aquello no tenía pies ni cabeza. **Era absurdo**. Su mirada tropezó con la pistola. Tropezó con la pistola su mirada y el miedo le invadió. Si lo cogían con el arma, empeoraría su situación. Decidió que lo mejor era enterrar la pistola, aquella pistola que había llegado por casualidad a sus manos [...] Apartó la pistola. Tenía la boca seca. Arrancó una hoja de adelfo y la masticó. Luego escupió saliva verde [...] Le dolía la cabeza. Le parecía que el cráneo era de una materia blanda, inconsistente, mientras que la frente se le hacía de plomo. Podía marcarla apretando fuerte con las uñas. Podía moldearla clavando los dedos de las manos en el centro y tirando de las sienas con las palmas. Si hubiese tenido cerca agua, hubiera mojado el pañuelo [...] Oyó ruido. Un ruido metálico que le hizo volverse y pegar el cuerpo a la tierra atisbando por entre las hojas. Inconscientemente atrajo hacia sí la pistola [...] Alzó los ojos y vio a un guardia, todavía lejos, que se acercaba. Llevaba el fusil cogido con las dos manos apuntando a la tierra. Tuvo miedo, un miedo aniquilador (pp. 36-41).

Aunque cada una de las novelas tiene su propia voz narrativa (primera y tercera, respectivamente), de la lectura de los párrafos transcritos pueden obtenerse algunas coincidencias; la principal es que ambos protagonistas, sin justificación alguna, cargan un

²²⁸ La citas de *El extranjero* provienen de la edición de Altaya, Barcelona, 1995.

revólver entre sus ropas. Mersault porque se lo detuvo un momento a su amigo Raimundo, cuando andaban por la playa, y se le quedó en la chaqueta; el gitano por “hombria”, porque le gustaba salir a la calle con el arma.

Sobre ambos personajes pesa la embriaguez, en Meursault una borrachera no proveniente del alcohol, sino de los sentidos que se aturden ante el calor y la luminosidad del sol; en Vázquez su borrachera proviene de la parranda que lleva desde la noche anterior.

Los dos personajes caminan lentamente antes de encontrarse con sus víctimas; Meursault da un paseo por la playa, el gitano huye de los guardias civiles que le siguen los pasos por el llano. Sobre ambos flota un ambiente atmosférico adverso, ya por el calor sofocante o por el sofoco de la huida, que les hace experimentar sensaciones raras y grotescas, en sus respectivas cabezas: hinchazones y blandeces.

En sus avances ambos personajes piensan en llegar a lugares frescos y acogedores: el francés al manantial detrás de la roca; el gitano al olivar. Ambos sitios son considerados como refugios.

Ambos se sienten amenazados por otras armas: uno por el cuchillo, el otro por el fusil que carga el guardia.

Los dos se obnubilan ante las circunstancias: el extranjero por el sudor que le nubla la visión, el gitano por el miedo que lo aniquila en su voluntad.

Analicemos ahora los momentos en que los personajes accionan el percutor de sus pistolas; uno, en reiteradas ocasiones; el otro, una sola vez:

El extranjero:

La espada ardiente me roía las cejas y me penetraba en los ojos doloridos. Entonces todo vaciló. El mar cargó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la culata y allí, con el ruido seco y ensordecedor, todo comenzó [...] Entonces, tiré aún cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara (p. 60).

Con el viento solano:

Apuntaba al guardia con la pistola y sentía miedo. Si hubiese tenido tiempo, acaso hubiera tirado la pistola, pero ya era tarde. Apuntaba al guardia con la pistola y le seguía en todos sus movimientos de cazador [...] Apretó el dedo maquinalmente. Tiró. Vio tambalearse al guardia y oyó el disparo de su fusil. Echó a correr (p. 41).

Los personajes parecen volverse asesinos sin querer, en contra de sus voluntades, dejándose llevar por lo meramente fortuito e irracional: “crispé la mano sobre el revólver”— “Apretó el dedo maquinalmente”. Sus destinos se marcan bajo el mandato de lo meramente instintivo, como confiesa el gitano a su madre: “Lo maté, madre, sin saberlo. Tiré sin deseo de tirar. He corrido el campo, he sufrido mucho” (p. 185).

Ambas escenas referidas nos hacen reflexionar con Camus: la relación de los personajes con el mundo no tiene sentido: primero con el mundo representado en las condiciones climáticas poco propicias y que juegan su papel oscureciendo las conciencias y las voluntades de sus actantes; luego con los hombres, conflictivos, en constante fricción y que tienen como consecuencias la muerte de los otros y la condena a muerte de los asesinos. A pesar de que ambos personajes reconocen que podían haber evitado el incidente (“Pensé que me bastaba dar media vuelta y todo quedaría concluido” (*El extranjero*, p. 59)— “... los guardias llegaban al olivar, pensó que no tendría más remedio que entregarse. Aunque lograra escapar lo cogerían” (p. 37), se precipitan inevitable, absurdamente, hacia sus propias aniquilaciones. Sus irracionalidades los conducen a sus propias perdiciones. Meursault y Vázquez son metáforas que encarnan la absurdidad que puede regir la condición humana. Como diría Meursault, ambos personajes golpean “en la puerta de la desgracia”.

V.3. LA SOLEDAD, EL MIEDO Y LA ANGUSTIA EN SEBASTIÁN

La soledad y el miedo acompañaron a Sebastián toda su vida, no sólo durante la huida-conversión; ésa es una de las primeras conclusiones a las que llega durante la fuga. Estas tres líneas temáticas, integrantes del existencialismo, son las que abordaremos en este apartado: la soledad y el miedo, situaciones que experimenta el personaje protagonista a partir de su crimen y que se van ahondando a lo largo del relato, para dar paso a esa situación privilegiada llamada angustia.

La soledad fue un tema del que escribió Miguel de Unamuno: «En la soledad y sólo en la soledad puedes conocerte a ti mismo como a prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yo».²²⁹ La soledad que proporciona la huida y el abandono de sus seres más cercanos son los elementos que hacen crecer y transformar la conciencia del protagonista. A medida que pasan los días de huida, Sebastián se da cuenta de que está solo frente al mundo, de que él solo tiene que enfrentar su circunstancia, sin Lupe, sin amigos, sin parientes, sin su madre; sin nadie más que él mismo. Él mismo tiene que cargar su cruz, pues eligió escapar por el sendero al que llamaban los de la región como del Vía Crucis. Sebastián inicia su vía crucis personal, levantará su pesada cruz, sin que nadie más lo ayude a cargarla.

En la huida se tenía miedo a la soledad [...] Pero ahora solamente era él, con su cansancio, con sus desfallecimientos, sin poder hacer partícipe a nadie de su miedo (pp.45-46).

²²⁹ *Soledad*, Espasa-Calpe, tercera edición, Madrid 1957, p. 32.

Sebastián está también experimentando la soledad ontológica, aquella en la que el desamparo proviene de la idea de que no hay tampoco un dios para acogerse, como proclama el curioso protagonista de la última novela de Camus: «¡Ah, querido amigo! El peso de los días es terrible para quien está solo, sin dios y sin señor». ²³⁰ En la soledad medita el gitano sobre los cauces que ha dado a su existencia; perdiéndose en la soledad se busca a sí mismo, como en el pasaje en el que entiende que Paco, su amigo madrileño, no podrá ayudarlo en la huida, pues éste, como él, también tiene miedo de las consecuencias.

Sebastián se percató de que necesitaba estar solo. Temía la soledad y la necesitaba. Las horas que llevaba en Madrid las sentía como un vacío. En el tren había querido escaparse de sus pensamientos, pero ahora quería refugiarse en sus pensamientos [...] Estaba solo y necesitaba aquel refugio de soledad (p.78).

En su periplo Sebastián se encuentra con “gente del camino”, gente que como él también está sola, marginada de la sociedad, pero que han asumido esa condición de *perdedores* en la vida, y que demuestran, a su manera, su filosofía de la existencia, basada en la generosidad: José Cabeda, el viejo vendedor de adornos de papel, quien comparte con Sebastián su dinero; el faquir de la feria, que a pesar de su pobreza comparte su bocadillo; Pepita, la prostituta que comparte con él su desgracia, su borrachera y soledad, y que insiste en invitar a las copas. La mirada de Pepita y de sus compañeras de trabajo exteriorizan su visión del mundo en la manera de bautizar un bar: “Le llamamos nosotras el bar de la soledad, porque nunca hay gente” (p.84). En compañía de Pepita, Sebastián reflexiona sobre la soledad, el miedo y la muerte, conceptos que viven en su interior y que ya han adquirido un revelador sentido dentro del Sebastián que se está transformando:

El miedo al coto, blanco y gris, donde se muere solo. Miedo de la soledad. Miedo de borrar la vida de uno tan fácilmente que no se percaten los que vivieron con uno, que la vida no se vive sola (p.86).

²³⁰ *La caída*, Alianza, Madrid, 1998, p. 120.

Cuando Sebastián toma la decisión de trasladarse a Alcalá, donde vive su madre, presiente que es para despedirse de ella y eso lo altera; vuelve a experimentar el “miedo de la soledad”:

Sentía la desesperación del momento. Ahora estaba solo [...] Necesitaba compañía. Bajaba por la calle de San Marcos. Vio un bar abierto y entró. Necesitaba ver a la gente con reposo, oírle contar sus cosas o charlar, pero verla y oírle cercana (p.115).

En el clímax de la novela Sebastián ya teme a quedarse solo. No importa quién sea, quiere estar entre la gente, confundirse con ella. En Alcalá, en la feria, busca una cara conocida, alguien que lo entendiera en la agonía de su situación. Por buscarse en las profundidades del recuerdo, en la búsqueda de sus propias señas de identidad, Sebastián tiene que pagar el precio de sentirse solo.

Sebastián, la inteligencia de Sebastián, naufragaba en aquella mancha de vida [...] Sebastián estaba solo. En aquella concentración -donde el recuerdo era son de plañido-, Sebastián se buscaba con afán. El afán, el anhelo de búsqueda de sí mismo le producía el desasosiego -hecho de temor de las cosas y de los demás, hecho de la incapacidad de profundizar en el recuerdo consolador, hecho de su paso o carrera sin meta-, el desasosiego abismático de la soledad (pp. 139-140).

Pero es precisamente la soledad la que lleva al protagonista a mirarse hacia dentro, a reconocerse dentro de la animalidad que ha sido su vida; la soledad es dolorosa, pero necesaria para recuperarse hacia la autenticidad de la existencia, hacia la recuperación del verdadero yo.

Esta soledad se agudiza por un hecho de tipo histórico-sociológico, ya que el personaje principal, Sebastián Vázquez, pertenece a un grupo que a lo largo de su historia ha sufrido, sistemáticamente, apartamiento y discriminación: los gitanos. Esta expresión, en el uso cotidiano y en la literatura universal, ha adquirido desde siempre un sentido despectivo, sinónimo de tramposo, ladrón o mugroso. Bastaría recordar las primeras líneas

de *La gitanilla*, una de las novelas ejemplares de Cervantes o la expresión de Sonsoles, en la primera novela de Aldecoa, cuando reprende a su hijo y lo compara, peyorativamente, con un gitano: "Pareces un gitano. Te arrastras por todos los sitios. Contigo da lo mismo esmerarse que vestirse de saco".²³¹ De este sentir de la sociedad en general sobre los gitanos y su mundo, es la autodefensa que ellos han generado, y que puede leerse así en la recomendación que le daba su abuelo a Sebastián: "... un gitano mira, no confía". En el texto que nos ocupa Sebastián llega a Madrid en busca de su amigo Francisco Vázquez; mientras lo espera en una taberna, el dueño del sitio le pregunta: "Usted si es gitano, ¿verdad? Bueno, no se enfade. Yo tuve una novia gitana antes de la guerra" (p.68). Tal parecería, por la forma en que se expresa el dueño de la taberna, que el uso de la palabra gitano puede tener connotaciones ofensivas, pues como a manera de disculpa explica a Sebastián que él no los discrimina, pues en el pasado tuvo tratos amorosos con una gitana.

Cuando Sebastián piensa en su familia reconoce que su novia y cada uno de los miembros de su clan son como él, que todos están solos.

Lupe sí lo había entendido, porque Lupe era como él [...] Tan sola y tan ciega para las cosas de los demás como él. Su madre tenía todavía aquellas aspas de carne que eran los hermanos menores. Hasta que se encontrase sola y volviera a ser como él, como todos ellos (p.79).

Sin embargo, la familia de Sebastián está dividida en dos bandos; la línea divisoria es la posición económica. Los tíos y los primos de Alcalá, dedicados al ganado, son los privilegiados; su madre y sus hermanos que viven en Cogolludo, son los necesitados. Los del bando de su madre son los más desprotegidos, los marginados.

Cuando Sebastián va a visitar a su madre se entera, por boca de un caminante, que sus parientes viven en condiciones deplorables, en la miseria y la discriminación social.

—¿Usted sabe donde viven los gitanos?

²³¹ *El fulgor y la sangre*, p. 17.

— Según cuáles. Unos viven en la entrada del pueblo por esta parte, los otros detrás de la iglesia, en la bajada de un cerro [...] Los gitanos de detrás de la iglesia lo estarán pasando mal, porque aquéllos viven en una cueva. Se les inundará. Ya ocurrió otro año (p.172-174).

Es así como el gitano Sebastián Vázquez sufre una doble marginación: la de pertenecer a un grupo que desde siempre ha sido mal visto por la sociedad, y la de llevar el estigma de la muerte, la del asesinato. Esta idea del grupo al que pertenece Sebastián es comentada por Lytra: «Los gitanos están en España desde la mitad del siglo quince, pero todavía se les mira con recelo y se les aparta del seno de la sociedad. Así que por nacimiento el gitano se encuentra marginado del grupo social general. Sebastián nace y crece dentro del grupo consciente de estar al margen y mira con miedo y recelo la sociedad y las autoridades que la representan».²³² Los gitanos vistos como parias también aparecen en un cuento de Aldecoa, *Los bienaventurados*. Tres vagos están a la vera de un río cuando pasa una carreta que traslada remolachas a la ciudad. La comparación entre los gitanos como los más miserables es evidente en el diálogo que sostienen padre e hijo, arriba de la carreta:

—¿Quiénes son éstos, padre?

—Gitanos, chico. Échales cuatro o cinco remolachas y un pedazo de pan.

Sobre este doble nivel de significados que tiene Sebastián, comenta Lasagabaster que «La huida del gitano Vázquez intentando escapar de los guardias no es en el fondo y en este nivel más que una amplificación retórica —y por lo mismo, también semántica— de la eterna trashumancia de un grupo condenado por la sociedad a la marginación y, a veces, a la delincuencia. Esta suspicacia, cuando no desprecio, de la sociedad hacia el gitano aparece también de algún modo reflejada en la novela».²³³

²³² Lytra, *op. cit.*, p. 55.

²³³ Lasagabaster, *op. cit.*, p. 232.

En la vivencia de su soledad, el gitano encuentra su verdad y actúa en consecuencia. Tal actitud acarrea ecos del pensamiento del preexistencialista Kierkegaard, quien describiera en su *Diario* que la verdad que uno se ha elaborado hay que vivirla, en vez de pensarla. En su soledad Sebastián se ha hablado para engendrar su propia verdad y se ha creado a sí mismo en la acción, aunque su acción lo conduzca hacia la muerte, pero él ha asumido las consecuencias, como el hombre que describe el danés en otra de sus obras: «... la cuestión es saber si un hombre quiere conocer la verdad en un sentido profundo, si quiere dejarla que penetre todo su ser, si quiere aceptar todas sus consecuencias, o si en caso de necesidad no reserva para sí un rincón y no tiene para la consecuencia un beso de Judas». ²³⁴

Así como el psicoanálisis distingue a la angustia del miedo, del horror y de otros estados afectivos análogos que tienen carácter transitorio, para el existencialismo el miedo y la ansiedad también se distinguen de la angustia; son conceptos diferentes. Kierkegaard los separó —aunque con un sentido religioso— al escribir que la angustia no se refiere directamente a nada: “El concepto de la angustia no es tratado casi nunca en la Psicología; por eso debo llamar la atención sobre la circunstancia de que es menester distinguirlo bien del miedo y demás estados análogos; éstos refiérence siempre a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad”. ²³⁵ Para Heidegger lo que «“angustia” no es esto ni aquello, pero tampoco todo “lo ante los ojos” junto, como una suma, sino la posibilidad de algo “a la mano” en general, es decir, el mundo mismo [...] La angustia no es solamente “angustia ante” sino, en cuanto “encontrarse”, al par “angustia por”. Aquello “por que” se angustia la angustia no es una *determinada* forma de ser y posibilidad del “ser ahí”. La amenaza misma es, en efecto, indeterminada y no puede, por ende, avanzar amenazadora sobre tal o cual “poder ser”

²³⁴ En *El concepto de la angustia*, Espasa-Calpe Mexicana, México, 1998, p. 136.

²³⁵ *Ibid.*, p. 43.

fácticamente concreto. Aquello por que se angustia la angustia es el “ser en el mundo” mismo». ²³⁶

El miedo surge ante algo que nos asusta, ante lo determinado. Más apegados al entendimiento de Heidegger, nosotros también distinguiremos el miedo de la angustia, experiencias que siente el personaje protagonista: el miedo lo ha poseído siempre; la angustia la experimentará al rescatarse del mundo banal de la inautenticidad. Desde el primer capítulo de la novela el miedo es una presencia constante que acosa a Sebastián, un miedo que paulatinamente irá dando paso al surgimiento de esa vivencia o experiencia privilegiada que, para Heidegger, es la angustia ante la muerte o posibilidad extrema: «La angustia se angustia por el “poder ser” del ente así determinado y abre así la posibilidad extrema [...] El “ser relativamente a la muerte” es en esencia angustia». ²³⁷

A partir del segundo capítulo de la novela es posible rastrear el surgimiento del miedo, en sus distintas manifestaciones y temporalidades.

A él le habían disparado y no tenía miedo de los disparos, ni de que se repitiesen. Tenía miedo de que lo cogieran y comenzasen a preguntarle. Temía el rito de la justicia (p.42)... El cansancio le apartaba del miedo (p.44)... De pronto, en el vacío de su pensamiento surgía el miedo de su misma acción. Se huía por miedo, y, sin embargo, se tenía miedo a la huida. La misma palabra le daba temor: huir. Huir era una palabra con ruido de pisadas, con ruido de corazón sobresaltado, con un piar de pájaro al que aguarda la muerte inmediata. En la huida se tenía miedo a la soledad (p.45)... Había tenido miedo en Madrid en el cuartel, cuando entró. Había tenido miedo anteriormente cuando la guerra, cuando niño. Pero aquellos miedos eran distintos. Con la costumbre desaparecía el miedo. La colectividad se distribuía el miedo, que era como una ración, y tocaban a menos. Pero ahora era solamente él, con su cansancio, con sus desfallecimientos, sin poder hacer partícipe a nadie de su miedo (p.46)... En la noche el miedo le envolvía, le agrandaba los ojos avizores de animalillo perseguido, le empujaba como una mano que al mismo tiempo lo fuera a coger (p.47)... Sebastián, por los caminos de la noche, iba apretando su miedo de huido con la mano derecha sobre el corazón (p.48).

Más adelante la presencia del miedo se intensifica:

Sebastián, con el medido paso del que se sobrepone al miedo, y el corazón latiendo apresuradamente, como en un penduleo doloroso, caminó hacia el pueblo (p.50)...

²³⁶ *El ser y el tiempo*, op. cit., p. 207.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 289-290.

Sebastián se sentó junto al seto. Aumentaron sus miedos. No se atrevía a entrar en la estación (p.50)... En cuanto llegara a Madrid tendría, lo sentía en el cuerpo, el miedo de la persecución (p.58)... Y entrar de noche, porque la noche cobija, porque la noche le da el pajazo hasta al lince y los animales del miedo se le escapan por lo oscuro (p. 59)... Con la confesión a punto de brotar, Sebastián sentía el temor de lo hecho. Las palabras extendían el miedo (p.76).

En la introspección que realiza Sebastián en el capítulo segundo reconoce al miedo como uno de los móviles de su existencia; su ser habitado, poseído siempre por el miedo, por los miedos a cosas concretas.

Él se había movido toda la vida por miedo. La pereza y el miedo estaban en casi todos los actos de su vida {...} él había sacado lo poco que había vivido del miedo y de la pereza. Miedo a su padre, a sus tíos, a los guardias, al hambre, a la enfermedad. Miedo en su padre, en sus tíos, en la madre que tenía los ojos ya no sabía si humildes o si miedosos [...] Un criminal es un hombre arruinado por el miedo (p.79).

En el tercer capítulo el miedo de Sebastián tiene un compás de espera ante la presencia del viejo Cabeda, como si éste le inspirara una paz que ya estaba agonizando dentro de su interioridad:

No sabía por qué, pero no tenía miedo junto a él. Parecía que el viejo fuese la clave de la existencia, y su voz era el rumor de la vida sosegada, de la vida en calma (p.96)... Sebastián hubiera dejado al viejo, pero se sentía cobijado por él (p.97)... Tenía perder la compañía del viejo, porque tenía el desasosiego y la angustia de su situación. Junto al viejo pensaba mejor, no se le llenaba el pensamiento de temores, no se hundía en los temores (p.108).

En el cuarto capítulo, después de la discusión con sus tíos y primos, Sebastián se va en busca de su madre. Y vuelve el miedo a invadirlo, a llenarlo con su presencia oscura.

Sebastián pensaba en el miedo. La gran mancha negra del miedo, la noche del miedo que llega hasta el corazón, que hace que las personas abandonen los cauces de su sangre (p.157).

En la quinta jornada, Viernes, Sebastián comprueba que todos lo han abandonado por miedo. Cuando sabe que “él cumplía su suerte” logra domeñar al miedo; al fin lo ha dejado de poseer.

Sebastián siente el futuro blanco y vacío. Las sensaciones el miedo han desaparecido. Los torbellinos donde el pensamiento es polvo oscuro y sin fijación [...] Ahora no tenía miedo y estaba solo, sereno (pp. 188-189).

Cuando Sebastián Vázquez se sabe para la muerte es porque se ha descubierto a sí mismo, es porque es ya un hombre sin miedo, y es un hombre angustiado, ya que el hombre se encuentra frente a frente con la nada. Esta angustia en la posibilidad de la libertad “consume todas las cosas finitas y descubre todas las falacias de ella. Y no ha habido gran inquisidor que haya tenidos preparados tan espantosos tormentos como la angustia; [...] ni juez tan sagaz que acierte a interrogar al acusado como la angustia, que no le deja escapar jamás en la ociosidad, ni en el trabajo, ni en el tráfigo, ni de día, ni de noche”.²³⁸

Como pensara Heidegger, la angustia libera al hombre y lo devuelve a sí mismo, en una auténtica existencia: “La angustia libra de las posibilidades encintas de ‘no ser’ y permite quedar libre *para* las propias”.²³⁹ De tal modo para Roberts «la aventura espiritual de Sebastián Vázquez se orienta hacia la *autenticidad* de la existencia, mediante un proceso de conversión que va desde el estado primitivo, casi animal del hombre, hasta los primeros reflejos de la reflexión, que establece la primera relación dialéctica con la realidad».²⁴⁰

²³⁸ *El concepto de la angustia, op. cit.*, p. 153.

²³⁹ *El ser y el tiempo*, p. 373.

²⁴⁰ Roberts, *op. cit.*, p. 104.

V.4. LA TEMPORALIDAD EXISTENCIAL DE SEBASTIÁN

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, de acuerdo con Camus el hombre pertenece al tiempo y su descubrimiento es parte de la percepción del absurdo. El continuo trajinar de la memoria de Sebastián es una constante a lo largo de la novela, tal como lo señala el narrador en el segundo capítulo: "Porque el hombre no sólo es presente, buscaba Sebastián en la memoria. Llegaron hasta sus ojos pasajes de recuerdo" (p.56). De los recuerdos del pasado se erige el presente de Sebastián. En el pueblo de Cogolludo, al que ha ido Sebastián para despedirse de los suyos, el gitano desenreda lo que han sido los últimos días de su existencia tejida en la rueda de la temporalidad: "Todo había pasado velozmente y estaba cercano, pero parecían haber transcurrido años. Tenía que contar los días: lunes de muerte, martes de temor, miércoles de serenidad, jueves de tristeza, viernes de la sangre. ¿Cuántos días podría contar todavía?" (p. 191). El ser existente es un ser que vive su temporalidad; como señaló Heidegger, la facticidad (pasado), la servidumbre (presente) y la comprensión (futuro) son los tres caracteres del ser, en cuanto se refieran al *Dasein*, son los tres ex-tasis del hombre, sus tres maneras de estar fuera de sí mismo, sus tres formas de extenderse: «Llamamos, por ende, a los caracterizados fenómenos del advenir, el sido y el presente los "éxtasis" de la temporalidad».²⁴¹ De las tres diversas temporalizaciones, el "poder ser", la posibilidad futura, el advenir, es la que tiene la supremacía, como señala el filósofo alemán. Ahora bien, la temporalidad muestra una doble vertiente: la del tiempo físico y la del tiempo existencial. La primera de ellas es la del tiempo de las cosas, la del tiempo que está en la existencia, pero que no es el que constituye la existencia. El tiempo

²⁴¹ *El ser y el tiempo*, p. 356.

existencial es el tiempo que la existencia “es”, el tiempo personal: «Nuestro pasado propio y auténtico será el *sido* o lo que para mí he sido; nuestro presente auténtico el *presentar*, o el estar viendo ahora un mundo, unas personas y un yo auténtico; el futuro será un *advenir*, un *correr al encuentro*. De estos tres momentos de mi tiempo el que tiene una primacía clara es el *advenir*».²⁴² En el mismo sentido escribe Ortega y Gasset que «en la raíz misma de nuestra vida hay un atributo temporal: decidir lo que vamos a hacer — por tanto el futuro [...] la vida es una actividad que se ejecuta hacia adelante, y el presente o el pasado se descubre después, en relación con ese futuro. La vida es *futurición*, es lo que aún no es».²⁴³

En *Con el viento solano* el personaje protagonista vive su triple temporalidad: la presente, que dura de un lunes (inicio de la parranda) hasta un sábado (día de la entrega), el tiempo pasado, traído desde los mecanismos de la memoria y el porvenir, en el que piensa con “profunda tristeza”. En su huida, Sebastián comprueba que el tiempo de su reloj ya no cuenta, como tampoco su pasado irrecuperable, pero se lanzará, desde el presente de la fuga, a una especie de búsqueda de su tiempo perdido, acuñado en la memoria y la conciencia. Sólo importa su proyección hacia el futuro, hacia el encuentro con su ser auténtico, con su ser-para-la-muerte. El tiempo de los relojes ha sido abolido, como él mismo piensa: “El tiempo no pasa, es un reloj parado”. Lo que ha pasado es “su vida, pero el tiempo no”.

Su *sido*, su tiempo pasado es irremediable, pues ya carece de posibilidades. El pasado es, relación con el constante fluir de la vida, un tiempo ya solidificado. Mientras huye Sebastián hace retrospectivas que resumen y le muestran lo que ha sido su vida. Sebastián vive también una temporalidad interior, subjetivizada, detonada desde las coordenadas del recuerdo, y que le trae a la memoria momentos significativos de su vida pasada:

²⁴² Xirau, *op. cit.*, p. 398.

²⁴³ *¿Qué es filosofía?*, *op. cit.*, p. 196.

Primero hambre, luego capeas y hambre, después tabernas y negocios y mujeres. Todo iba pasando. Y el recuerdo de los años malos de soldado. Todo había pasado (p. 47).

El *sido* de Sebastián es recordar aquel tiempo que en términos de Heidegger ya no tiene importancia, pues ya no puede proyectarse. Queda la inutilidad del recuerdo, del tiempo que ya no le pertenece, pero acude a él, desde el presente de la huida, como un asidero que lo lleva a la transformación interior: “Se balanceaba Sebastián y balanceaba su pensamiento hacia los recuerdos de las ferias, entrando al trotecico en los tesos [...] Recordaba el aguardiente con su cucharada de agua. Los tratos ganados, los perdidos con su cola de blasfemias” (p. 57). La huida de Sebastián es un contrapunteo entre esas dos temporalidades: el pasado que pretende volver a hacer suyo mediante las retrospectivas:

... quería probar la dulzura del recuerdo en común. Antes quería oír hablar del tiempo pasado, quería retornar de su palabra a los caminos de Extremadura y de Toledo, a las lejanas y fieles horas que habían pasado blancas y vacías, pero que ahora, su solo recuerdo las llenaba de cosas íntimas, amigas, serenadoras (p.178).

El ser sólo está abierto para el futuro, no para el pasado. La proyección de Sebastián se da desde el presente, la huida, que es el fundamento de sus posibilidades; cuando elige su anticipación para la muerte, su destino, ha elegido su proyección hacia el futuro: «Ya no hay fatalidad ni destino para un *Dasein* que es él mismo destino y fatalidad, y cuya libertad es precisamente la forma de esta fatalidad. Esta fatalidad esencial hace del *Dasein* un ser *futuro*, ya que le obliga a anticipar constantemente un porvenir que se define por la caída en la nada de la muerte».²⁴⁴

El tiempo también tiene su importancia en lo que respecta al ciclo de la vida; Sebastián piensa en el retorno al “punto de partida”, al inicio del proceso vivencial para recuperarse, para ser otro ser distinto al que ha sido:

²⁴⁴ Jolivet, *op. cit.*, p. 140

Volver a Talavera, volver al punto de partida, transformado, siendo otro quizá (p. 187).

Este nuevo hombre que pretende ser Sebastián tiene un fuerte acento de la filosofía existencial: «...este concepto de *reiteración*, no significa en el existencialismo heideggeriano, un vivir de nuevo el pasado del que ya hemos sido desposeídos, sino un tipo de decisión mediante la cual el “Dasein existe explícitamente como destino”; supone, más bien la circularidad ética que consiste en asumir, contante y conscientemente, el propio destino». ²⁴⁵

La angustia que vive Sebastián en su proceso de transformación tiene un fundamento basado en la temporalidad que se proyecta del *sido* al *advenir*: «La angustia se limita a poner en el estado de ánimo de una *posible* resolución [...] En la temporalidad *sui genesis* de la angustia, consistente en fundarse originalmente en el *sido* y en temporizarse desde éste el *advenir* y el presente, se revela la posibilidad de la potencialidad por la que se distingue el estado de ánimo de la angustia». ²⁴⁶

Por eso visitar a su familia es como un regreso al *sido*, a los orígenes. La estancia de Sebastián con los suyos, el volver a la misma carne y a la misma sangre, es un rito de purificación, un simbólico adiós antes de proyectarse hacia el “acto de conversión” libre y decidido que emprenderá Sebastián: la entrega voluntaria hacia su único y último destino.

V. 5. LA RESOLUCIÓN DE SEBASTIÁN

²⁴⁵ Roberts, *op. cit.*, p. 126.

²⁴⁶ *El ser y el tiempo*, p. 372.

En la huida, un gitano, asesino involuntario, se reencuentra con su condición auténtica de ser humano, con la condición existencial que todo hombre enfrenta sobre la tierra: «*Con el viento solano*, por ser la historia de una *conversión*, en un sentido existencial no religioso, de una *recuperación* en el sentido heideggeriano del término, aparece, mejor todavía que *El fulgor y la sangre*, como una fabulación metafórica de ese proceso dialéctico por el que el hombre llega a la libre aceptación de su auténtica y contingente existencia».²⁴⁷

El desplazamiento del gitano Vázquez por la geografía castellana le permite, en su condición de huido, ahondar en sus raíces, realizar un balance entre el hombre que ha sido y el que es y será. Vázquez profundizará en su interioridad para alejarse del que era, porque el sentirse un asesino le permitirá mirarse con otros ojos, y mirar en torno suyo con una mirada renovada. En este sentido la conciencia se convierte en un elemento importante de la espacialidad de la novela. Los espacios de *Con el viento solano* no son sólo Madrid y Cogolludo o los pueblos de la llanura castellana por los que deambula el protagonista, sino el espacio de la interioridad personal en donde bucea Sebastián para hallarse dentro de la turbiedad que ha sido su vida. La conciencia de Vázquez ha decidido rescatarse a sí misma para adentrarse en su propio proceso de transformación que implica entrar al “estado de resuelto”. La mirada del gitano se ahonda cuando se entera, por boca del señor Cabeda, que el cabo Francisco Santos está muerto. A partir de esos momentos se sabe ya un hombre acabado; es cuando decide volver a los orígenes y buscar a la madre en Alcalá. La *resolución* del gitano Sebastián Vázquez está ya echada:

Iría a Alcalá y besaría a su madre. No le diría lo que había hecho. El guardia muerto. No quería pensar en aquello. El guardia muerto. Una muerte se paga con otra. Correría delante de los fusiles de los guardias. Ya no le gritarian.

Dispararian. Uno, dos. No podría seguir adelante. Y seguramente ya caído, le volverían a tirar. Es mejor acabar de una vez. Uno, dos. Y acabar.

Sebastián andaba de prisa. Notaba la camisa, sudada, pegándosele a la carne. Sentía la desesperación del momento. Ahora estaba solo (p.115).

²⁴⁷ Lasagabaster. *op. cit.*, pp. 238-239.

Pero en Alcalá no encuentra a la madre que se ha marchado al pueblo cercano de Cogolludo; a través de su primo Gabriel recibe el mensaje amenazante de su tío, en el sentido de que lo denunciarán si no se marcha. Al vagar por Alcalá, Sebastián se reitera el final que le espera y lo asume concientemente, por eso ya sólo le interesa ver a su madre y despedirse de ella; esto lo sabemos a través del monólogo interior indirecto:

Y ¿adónde ir? Y ¿qué mejor juez que la familia? No, márchate. Si te quedas te denunciarán. Has matado a un guardia y eso se paga con la vida. Todo se paga con la vida. El viejo señor Cabeda había pagado veinte años de su vida. Le habían dado la vuelta: a usted le sobran ciento veinte pesetas. Esta sobra para Sebastián Vázquez, que va a pagar con la vida y no le van a devolver nada. Para Sebastián Vázquez, que quiere ver a su madre y después... (p. 143).

Sebastián ha escuchado el llamado de su conciencia que lo remite hacia sí mismo, y sabe el precio que tiene que pagar por oír esa invocación: «La vocación de la conciencia tiene el carácter de una invocación del ‘ser ahí’ a su ‘poder ser sí mismo’ más peculiar [...] A la vocación de la conciencia responde un posible oír. El comprender la invocación se desemboza como un “querer tener conciencia” [...] Mas en este fenómeno hay aquel buscado hacer existencialmente la elección de un ‘ser sí mismo’ que llamamos, de acuerdo con su estructura existenciaría, el “estado de resuelto”».²⁴⁸

El recorrido que hace Sebastián por los espacios físicos lo obligan a recorrer también los espacios de su conciencia, obligándole a ese segundo nacimiento del que habla Unamuno a través de su personaje Víctor: “... el segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo”.²⁴⁹ Por eso Sebastián ha dejado de oír a los otros, “las habladurías” envalentonadas de los ganapanes del bar de Armando, para escucharse a sí mismo, para escuchar el llamado de lo más profundo de su ser y dejar atrás ese estado de inautenticidad: «El Dasein se escucha a sí mismo, hace por “oír al ‘uno mismo’, al peculiar ‘sí mismo’. El Dasein tiene que dejar de

²⁴⁸ *El ser y el tiempo*, pp. 293-294.

²⁴⁹ *Niebla*, op. cit., p. 103.

oir a los otros, el “oír a” para invocar a su intimidad, “es decir, es necesario que el “ser ahí” mismo le dé la posibilidad de un oír que lo interrumpa. La posibilidad de semejante ruptura reside en el ser invocado directamente, lejos del ruido ambigüo de las habladurías cotidianas».²⁵⁰

Mediante la *resolución* Sebastián acepta resueltamente su destino, como lo manifiesta su propia voz interior en-este monólogo:

Pero no he de volver a Talavera. Ya es tarde. Ya no hay remedio. Volvería a hacer daño a lo único por lo que podía volver. No, Lupe ya no es más que un recuerdo, tiene que ser solamente un recuerdo para que todo se cumpla (p. 188).

Sebastián ha escuchado el llamado de su conciencia y ha tomado la resolución, ha decidido abandonar la dispersión y la fragmentación en las otras posibilidades: «La decisión implica que las posibilidades entre las cuales está disperso el *Dasein* inauténtico sean elegidas como *propias*. Pero elegir las como propias quiere decir al mismo tiempo elegir las como posibilidades verdaderas y en relación con la posibilidad más propia, esto es, con la muerte».²⁵¹

V.6. LA ANGUSTIA DEL SER-PARA-LA-MUERTE

Después de disparar contra el guardia, el gitano Vázquez comienza a adquirir conciencia de la proyección hacia su propia muerte; la idea de la muerte comienza a poseerlo, se sabe el ser destinado para-la-muerte:

²⁵⁰ *El ser y el tiempo*..., p. 295.

²⁵¹ *Vattimo*, p. 53.

El guardia podía estar muerto y si estaba muerto... Cuando a uno lo fusilan se me
antes de morir (p. 41).

Huir era una palabra con ruido de pisadas, con ruido de corazón sobresaltado, con
un piar de pájaro al que aguarda la muerte inmediata (p. 45).

El tema de la muerte ocupó un espacio significativo en la filosofía de Heidegger. Por eso la muerte es parte constitutiva del ser, pero el “se”, la existencia banal, ante la posibilidad de la muerte huye: evita el pensamiento de la muerte pues es algo que lo debilita, a falta del valor necesario para afrontar la angustia que ella produce. La posibilidad de la muerte es la posible imposibilidad de la existencia en general. «*El hombre es un ser-para-la muerte (Sein-zum-Tode), esencialmente y constitutivamente*. El hombre sólo existe para la muerte. Mientras no haya entendido esto, el Dasein no se comprenderá a sí mismo. Sólo la interpretación existencial de la realidad humana como ser-para-la-muerte permite al Dasein alcanzar la existencia auténtica [...] La angustia nacida de la muerte y de la nada es, pues, lo que me individualiza en más alto grado».²⁵² Distingue la filosofía heideggeriana una dicotomía de vida del ser humano, dos alternativas: aquélla en la que se vive en la cotidianeidad, en el anonimato de la simpleza, en el *man*: “Por estar ante todo en estado-de-yecto en el mundo del ‘se’, la existencia es siempre originariamente inauténtica. En este sentido, con el estado-de-yecto está vinculado lo que Heidegger llama la *condición de-yecta o caída (Verfallenheit)* constitutiva del *Dasein*. Condición de-yecta significa que ‘el *Dasein*, en primer lugar y dentro de ciertos límites, *siempre* está entregado a este estado interpretativo’, es decir, a la mentalidad del *se*”²⁵³; la otra situación es la de la existencia auténtica (*Eigentlichkeit*), donde el Dasein se apropia verdaderamente de sí y la angustia es una experiencia privilegiada, donde se revela la existencia de la nada y de la finitud. Así la

²⁵² Jolivet, *op. cit.*, p. 114.

²⁵³ Vattimo, p. 42.

vida del protagonista Sebastián queda fragmentada en un antes y un después de su crimen.

En el antes vivía bajo la chulería, la fanfarronería y la falsa hombría, la inautenticidad:

Sebastián hizo un desplante, abriendo la chaqueta y palmeándose el bolsillo trasero del pantalón, abultado por algo pesado.

—Esta—siguió— está para lo que quieras y tiene a un hombre... (p. 12).

...

—Tengo yo correa para estar siete días bebiendo —respondió Sebastián—. Siete días o setenta si hace falta (p. 22).

...

—El vino— contestó Sebastián, y sacudió fuertemente a su compañero—. Vamos Jacinto, un hombre por cuatro copas no coge esa sorrañera, un hombre... (p. 26).

...

Sebastián respondió:

— ¿Y qué que esté el cabo? ¿Es que nos va a comer? Bebemos porque nos da la gana y a mí no me quita de beber ningún hijo de madre (p. 29).

La angustia es la forma más característica de la autenticidad, donde ocurre la revelación de nuestro ser. Sebastián inicia su proyección hacia su ser auténtico cuando charla con Pepita, la prostituta que encuentra en un bar. Es una charla llena de recuerdos, tristezas y silencios. Según Heidegger, rescatarse en retirada del *Das Man*, del 'se', de la inautenticidad, es una elección, un decidirse en pro del "poder ser" uno mismo más auténtico. El testimonio de ese "poder ser" es la conciencia. «La conciencia es un 'modo' del habla, una voz que hace que la Existencia cese de escuchar la charla del 'SE'. No se puede explicar la conciencia como una función biológica ni hay que ver en ella la voz de una potencia extraña (Dios) [...] La voz de la conciencia nada dice que pudiera ser 'hablado'; en un desazonante modo de silencio apunta hacia la culpa».²⁵⁴

²⁵⁴ Bochenski, *op. cit.*, p. 187.

- Pepita -dice-, te voy a contar algo que te va a extrañar, algo muy raro que me está sucediendo contigo. Seguramente no me lo vas a creer. No me creas, pero es verdad.

Pepita se sonríe. No ocurre muchas veces, pero suele haber chalupas que el echan por gusto cuento a las cosas.

- Anda, cuenta.

-Sebastián guarda silencio. Como en un diorama, jugando a hora la luz de tras el lienzo, es Lupe la que ocupa el dintorno de la figura de la mujer que le acompaña.

- Anda, cuenta.

La vida al salto. Recuerda el miedo de Lupe. El miedo al coto, blanco y gris, donde se muere solo. Miedo de la soledad. Miedo de borrar la vida de uno tan fácilmente que no se percaten los que vivieron con uno, que la vida no se vive sola. Resistencia a aceptar que uno se muere solo, a pesar de la vida. Miedo a adelantar la muerte habiendo vivido con alguien, con un alguien que ya no es ni meta de recuerdo. Porque si el recuerdo no se comparte, ya estás muriendo (pp. 85-86).

En el mutis de su charla, Sebastián piensa en la existencia y en el fin de ésta, piensa en la finitud del hombre como en un filosofar sobre la vida. En su constante silencio Sebastián se aleja del mundo de lo inauténtico, y vislumbra la experiencia de la angustia, por eso «cuando se escoge el ‘querer tener conciencia’ se está en disposición para la angustia, que se desenvuelve en el silencio. El auto proyectarse, callado y dispuesto a la angustia, hacia esta culpabilidad genuina, lo llama Heidegger resolución. Constituye la lealtad de la Existencia consigo mismo; es la libertad para la muerte».²⁵⁵ Sebastián ha escogido el camino de la angustia, pero el miedo a su autenticidad ha desatado la lucha; por eso constantemente vuelve al mundo de la medianía, su Existencia huye de la angustia.

Por eso, frente a la angustia su ser busca desesperadamente el mundo con todas sus irresponsabilidades; es una denodada luchar por retornar al SE «conductor, aplacador y enajenador. Se manifiesta en la charla, en la cual lo que ‘se dice’, el dicho, pasa por la verdad del habla, en la curiosidad con su versatilidad, en la dispersión y falta de fijeza, finalmente en el equívoco: no se puede saber nunca qué es lo que está esclarecido y qué no».²⁵⁶ La Existencia de Sebastián ha vuelto a caer en el mundo, en la cotidianeidad, a ser “un ser que es la *no-verdad fáctica*”.

²⁵⁵ Bochenski, p. 187.

²⁵⁶ *Idem*.

Necesitaba compañía. Bajaba por la calle de San Marcos. Vio un bar abierto y entró. Necesitaba ver a la gente con reposo, oír la contar sus cosas o charlar, pero verla y oír la cercana [...] La golfería de la calle entretenía el ocio jugando a las damas, fantaseando sobre negocios de reventa, dando humo y hablando de mujeres y de los luchadores de la Libre Americana (p.115).

En el bar de Armando, Sebastián escucha las mismas charlas envalentonadas por el vino, los mismos retos de la habladería, el falso concepto de la hombría, las voces del “honorable Ninguno”, tal y como él usaba con sus amigos en los bares y tabernas de Talavera. Estas charlas las volverá a utilizar antes de su entrega al brazo ejecutor de la justicia, en el último bar en el que bebe.

- Yo no fuerzo -aclaró el Marquesito-. Yo, el que quiera seguirme que me siga. Si no quieres una copa, peor para ti.

El Marquesito se ponía farruco con la bebida.

- Yo a todos estos los tumbo bebiendo. Uno por uno y en cuadrilla. Me da igual (p.122).

...

En el bar de Eduardo está uno que le llaman el Marquesito, otro que le llaman el Viajero. Me vas a decir. Ahí, aquí menda, ha trajelao vino de embuten. Ahí he bebido yo..., bueno, para qué decirte... -Mira, hombre, yo tenía una gachí en Talavera, de olé. Yo de gachises bandera -Sebastián apiñaba los dedos de la mano derecha-, así. Bueno... - En el tayón del Tripa nos daba la niebla privando peñascaró. El Tripa tiene el usia bien merecido... -Van a beber estos lo que beben los hombres. Van a aprender a beber (pp. 199-200-203).

En la feria de Alcalá, a donde ha ido para despedirse de su madre, su ser aún pretende huir de la angustia, pero ya no encuentra refugio en el mundo; su ser es ya un ser-para-la-muerte, y el Sebastián auténtico ya no puede disimular, por eso afronta su muerte.

Era solamente una sensación la que le invadía. Invadido de muerte estaba Sebastián entre la vida.

Huyó de la feria. Se refugió en una calleja donde el espanto de la muerte se remansaba en un silencio acre [...] Pensó que él necesitaba a su madre en aquel trance de agonía (p.140).

Los demás también le recuerdan su destino a Sebastián, aunque él ya lo sabe.

Cuando busca a su madre en Alcalá su primo lo increpa:

— [...] Has matado a un guardia, y eso se paga con la vida.
Sebastián miraba al suelo.
—Ya lo sé, Gabriel, ya lo sé (p.142).

En plena conciencia de lo que ha hecho y del fin que le espera, Sebastián monologa sobre su condición; se prepara para la angustia, para ser-para-la-nada, para-ser-para-el-nafragio. Sebastián se precipita, corre para el encuentro con su propia muerte.

Y ¿adónde ir? Y ¿qué mejor juez que la familia? No, márchate. Si te quedas te denunciarán. Has matado a un guardia y eso se paga con la vida. Todo se paga con la vida (p.143).

...

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 (p.164).

Los soportes de la cotidianeidad de Sebastián se han desvanecido, se ha quedado solo y experimenta un sentimiento de extrañeza y de inseguridad porque ya no está en su mundo de cotidianeidad: «En la angustia se hunde lo “a la mano” en el mundo circundante, en general los entes intramundanos. El “mundo” ya no es capaz de ofrecer nada, ni tampoco el “ser ahí” de otros [...] En la angustia le va a uno “inhóspitamente”. En ello encuentra inmediatamente su expresión la peculiar indeterminación de aquello cabe lo cual se

encuentra el “ser ahí” en la angustia: el “nada y en ninguna parte”. Pero “inhospitalidad” quiere decir al par “no estar en su casa”». ²⁵⁷ Sebastián también se prepara para dejar de ser-en-el-mundo. Para dejar de estar en relación con las cosas, con los otros hombres. Como una despedida del mundo, con la conciencia de su no muy lejana finitud Sebastián disfruta de las cosas insignificantes, dentro de una taberna. Es como si Sebastián redescubriera al mundo al tener conciencia de su yo, de sí mismo.

Y Sebastián aprovecha el mundo. Presta atención a la conversación de los hombres de la taberna, con fe. Una conversación trivial, que ya es un símbolo para Sebastián. Y los mira gustoso. Y palpa la madera y bebe su vino con una última alegría (p. 144).

Cuando Sebastián se da cuenta de que ya nadie le puede ofrecer un refugio, ni su propia madre, queda pleno para su advenir; por la conciencia y la resolución va hacia su libertad, hacia el encuentro de su propia muerte. Sebastián es ya un ser auténtico, un ser con la experiencia privilegiada de la angustia que lo dejan pleno para la libertad: «La angustia hace patente en el “ser ahí” el “*ser relativamente al* más peculiar “poder ser”, es decir, el *ser libre* para la libertad del elegirse y empuñarse a sí mismo»». ²⁵⁸

Por la carretera sin sombra, bajo las miradas de Frutos y José, iba la sombra de Sebastián Vázquez.

Sin meta, sin finalidad, el hombre se vacía de sí mismo. Sin meta, sin finalidad, camina Sebastián Vázquez por la carretera que pasa por el molino viejo, que lleva hacia el peligro. Sebastián piensa en su madre. Siente su propia soledad. Solo por fin frente a la sangre y a la muerte [...] Ya lo único que no podía dejar era el recuerdo de la mujer. Ya estaba con él hasta siempre. Ya la tendría hasta la muerte [...] Estaba seguro de que acabaría de otra manera, en la que ahora no quería pensar (pp. 187-188-190).

La noche del viernes se guarece Sebastián dentro del viejo molino. Mira algunos nombres emborrados en la pared caliza, y escribe su nombre. Este acto, en apariencia simple, es un reconocimiento de sí mismo, de que es capaz de firmar su propia autenticidad. Su Existencia tiene un nombre y un apellido que lo individualizan, que lo hacen único. Y el

²⁵⁷ *El ser y el tiempo*, p. 208.

²⁵⁸ *Idem*.

asume el hecho de llamarse así, un ser buscado por aquellas regiones de España y que deberá pagar con la vida su delito, como también asume la posibilidad de la muerte que ha tomado para sí mismo: “La muerte es una posibilidad de ser que ha de tomar sobre sí en cada caso el “ser ahí” mismo. Con la muerte es inminente para el “ser ahí” él mismo en su “poder ser” *más peculiar*.²⁵⁹ La reafirmación del ser auténtico que se sabe para-la-muerte acontece cuando Sebastián pide al gitano Zafra que lo lleve al puesto de la Guardia Civil; antes de ingresar a la Casa Cuartel balbucea:

—Decid que habéis conocido a Sebastián Vázquez, de Talavera. Decid que lo habéis conocido (p. 211).

La resolución de Sebastián lo hace ser una Existencia plena. Y como el hombre es posibilidad siempre, siempre existe la posibilidad de un nuevo acto que imprima a la vida de un ser otro derrotero que hasta entonces parecía tener, y que lo muestre como siendo otra cosa. Sebastián ha recorrido el tránsito del SE a la autenticidad, de la inconciencia y la irresponsabilidad a la conciencia de sí mismo; Sebastián se ha sustraído de su entorno, no física, sino mental y espiritualmente. El mismo ha decidido dejar su condición anterior e ir al encuentro de su propia muerte. El ser que elige su ser es una elección de sí mismo: «En la angustia ante la muerte resulta puesto el “ser ahí” ante sí mismo en cuanto entregado a la responsabilidad de la posibilidad irrebasable». ²⁶⁰ El ser existente llamado Sebastián ha elegido y creado su propia posibilidad: la libertad hacia la muerte. En la huida Sebastián ha descubierto más sobre su yo personal, se ha entendido a sí mismo y ha elegido su última posibilidad; del gitano Sebastián Vázquez podríamos decir lo mismo que del ser humano, como escribe Abbagnano: «Ha decidido y continuamente decide con una elección libre y apasionada que lo mantiene en la fidelidad a sí mismo y lo instala en su destino. Entonces se presenta delante de él, en toda su claridad, el riesgo fundamental de la existencia

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 273.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 277.

humana: la *muerte*».²⁶¹ La decisión de Sebastián connota la renuncia a un estado anterior, para renacer a uno nuevo, una resurrección existencial; se trata de un «ejercicio, recién estrenado, de la nueva libertad. El gitano Vázquez muere definitivamente a su anterior existencia trivial, para re-nacer a una vida auténtica. La entrega a los guardias es, en el espacio de la anécdota de la novela, una forma verosímil y coherente de expresar la negativa al regreso».²⁶² Sebastián no sólo ha matado a un guardia civil, sino también a su inauténtica existencia anterior, plagada de golferías, reyertas y desprecios; una nueva existencia auténtica cobra sentido para él, en un pleno ejercicio de libertad recuperada, de libertad interior auténtica, aunque, paradójicamente, proyectada hacia su finitud.

²⁶¹ Abbagnano, *op. cit.*, p. 31.

²⁶² Lasagabaster, *op. cit.*, pp. 221-222.

VI

NATURALEZA, BÚSQUEDA, SOLEDAD, ABSURDO Y MUERTE: EJE TEMÁTICO EXISTENCIAL EN *PARTE DE UNA HISTORIA*

«¿Y estoy aquí porque es aquí donde puedo encontrar algo? No sabría decírmelo. Huir acaso explica la huida. Y estoy aquí junto a esta barca, solo en la noche. ¿Y estoy como esta barca, rumbo al vacío y para siempre?»

Ignacio Aldecoa

Parte de una historia

Las cinco temáticas enunciadas en el título de este capítulo y contenidas en la cuarta novela de Ignacio Aldecoa reflejan las inquietudes dichas o escritas alguna vez por el autor español. Son temáticas de las que precisamente también se ocuparon los diversos autores de las corrientes del existencialismo, entre los que nos interesa destacar a Albert Camus, por esa sensibilidad artística existencial que comparte, consideramos, con Aldecoa. Estas preocupaciones fueron fiel testimonio de su representación del mundo y trasladadas a *Parte de una historia*, la cual significó la última novela que Aldecoa alcanzó a publicar, en 1967, después de diez años de silencio novelístico. Para un sector de la crítica literaria es su obra más madura y mejor lograda, y al igual que en su novela anterior, *Gran Sol*, una porción de los personajes son pescadores, pero en *Parte de una historia* los protagonistas son los marinos de la pesca de bajura, esos hombres habitantes de las islas y que en falúas se lanzan

a tirar las redes para obtener con dureza el sustento. Con esta obra el autor vasco continúa novelando sobre los trabajos del mar: «Ambas obras permiten alinear a Ignacio Aldecoa en la escasa lista de escritores españoles que se han ocupado del mar sin convertirlo en marco de hazañas y aventuras de piratas, si bien es cierto que tal vez ninguno de ellos puede ofrecer la sobriedad expresiva del escritor alavés».²⁶³

Ubicada en el contexto literario de fines de los sesenta, cuando la literatura de tipo social en España estaba ya ingresando a una etapa de dismantelamiento, esta novela se catalogó como una de las renovadoras de la narrativa del propio Aldecoa. Por ejemplo, Bleiberg ve en esta obra un caso excepcional, pues Aldecoa reorienta su novelística²⁶⁴, consiguiendo de esta forma una prosa con cierto tono intimista. Para Abbott, «*Parte de una historia*, aunque tiene muchos de los elementos de las novelas anteriores, es distinta en su realización, sobre todo en lo que se refiere al desarrollo y conclusión de una trama argumental, porque la vida biográfica de los personajes carece de principio y fin, menos en el caso de Jerry [...] En esta novela, al contrario que las otras, no hay conclusión y Aldecoa deja a los personajes seguir proyectándose hacia el futuro, siempre buscando algo que todavía no han encontrado».²⁶⁵ Para Josefina Aldecoa “*Parte de una historia* es una fábula moral y a la vez una deslumbrante iniciación al autoanálisis”.²⁶⁶

La línea argumental de *Parte de una historia* no presenta mayores complicaciones, e incluso hay críticos (Domingo) que ven precisamente una falta de trama y tensión. Después de cuatro años de ausencia, un hombre joven, proveniente de la ciudad (no se menciona su nombre ni los personajes se dirigen a él por sus señas) retorna-huye a la isla de un archipiélago enclavado en el Atlántico, cercano a las costas de África.²⁶⁷ Como antes

²⁶³ Ricardo Senabre, “La obra narrativa de Ignacio Aldecoa”, en *Papeles de Son Armadans*, núm. CLXVI, 1970, pp. 4-24.

²⁶⁴ Bleiberg, ., en *Aproximación crítica a...*, op. cit., p. 157.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶⁶ En Prólogo a *Aldecoa, cuentos completos*, op. cit., p. 29.

²⁶⁷ José Domingo ubica la novela en la más pequeña isla habitada del archipiélago canario: la Graciosa, islote de 27 kilómetros cuadrados de superficie, situado al norte de la gran isla de Lanzarote. (“*Parte de una historia*”, de Ignacio Aldecoa, en *Insula*, núm. 252, p. 4.)

ya ha estado ahí, conoce a la mayoría de los pescadores y a sus familias, y es amigo del dueño de la tienda y especie de guía del pueblo, Roque, quien lo hospeda en su casa. El personaje narrador no es extranjero, pero es ajeno a la vida de los pescadores, quienes ya se han acostumbrado a su presencia y lo tratan como a uno de los suyos, como a uno más de los habitantes del poblado, aunque su actuar diga lo contrario, como en su torpeza al andar entre las piedras del muelle:

...risas que serán de alegre tutela en los hombres para el amigo bobo, para el amigo forastero, que cree sentirse de la isla y se desmiente de una manera tan sencilla (p. 16).²⁶⁸

Este narrador es testigo del trabajo comunitario de los hombres y de las charlas de los pescadores al calor del ron en la tienda de Roque. Una vida sin contratiempos, hasta que uno de esos días encalla en la isla un yate que contiene a tres hombres y a una mujer americanos que se salvan por la ayuda prestada por los isleños. El narrador es el que describe las relaciones que se establecen entre los habitantes y los náufragos, entre la pareja de turistas ingleses que ya estaba vacacionando en la isla y el propio narrador que se mantiene a la expectativa, observando siempre e interviniendo pasivamente en los hechos, hasta que la imprudente muerte de uno de los chonis precipita que los extranjeros abandonen la isla. Días después del trágico hecho el narrador expone que él también dejará el lugar.

Podemos destacar tres líneas por las que discurre el argumento o fábula de esta novela, complementándose todas para dar el sentido general de la obra:

²⁶⁸ Todas las citas de la novela provienen de la edición *Parte de una historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

1) El personaje narrador y la isla

El protagonismo y la conducción del discurso novelesco recaen sobre un mismo personaje, quien se constituye en un observador- testigo de todo lo que ocurre y es el responsable de transmitir lo que se cuenta y dice en la novela. Este tipo de modalización permite vislumbrar la intimidad psíquica del personaje, el tono confesional, pues el narrador se cuestiona a sí mismo, se interroga en busca de posibles respuestas sobre su vida y conjetura sobre la de los otros. Visión y voz confluyen en un mismo narrador, perspectiva y voz, quien transmite las parcelas de realidad que están percibiendo sus sentidos, tanto dentro como fuera de él, de su mundo interior como el de la isla. Es así como tenemos a un narrador que cuenta desde dentro de la novela, un narrador homodiegético, es decir, que participa de los mismos hechos de la diégesis o historia que articula en su narración: «Los sucesos de la isla se hacen relato *porque* son vistos por el narrador, que los convierte en escritura. Parece, pues, establecerse así una servidumbre de la ficción como historia de la isla a la mirada del narrador; hay una cierta ‘tiranía de la mirada’, como resultado de focalizar la narración desde un narrador testigo...».²⁶⁹ El narrador deambula entre los dos mundos, sin fundirse con ninguno; cumple con su función de notariar —narrador escuchador-contemplador-observador-testigo— lo que miran sus ojos: «Me dispongo a ver y a beber, mientras llegan Pedro y Domingo, que traerán en sus instrumentos la levadura de la fiesta... Yo escucho y bebo ron. Beatrice contempla las manos que rasgúan el timble. Gary se apoya en el mostrador junto a Laurel. Maestro Pancho hace humear su cachimba».

Las razones de la permanencia del hombre en la isla no son muy explícitas, y él mismo no parece saberlas con certeza. Como comenta Josefina Aldecoa, en esta obra hay un narrador que “observa, cuenta, monologa. En su reflexión introspectiva hay

²⁶⁹ Lasagabaster, *op. cit.*, p. 325.

referencias oscuras a conflictos personales, crisis, desajustes emocionales que le han llevado a la isla".²⁷⁰

En resumen, el narrador de esta historia deambula entre su interioridad y la relación de lo que acontece en las formas de vida exterior, de cierta manera ajenas a la suya, y amarra eslabones y paralelismos entre ambos mundos.

2) Los personajes extranjeros y su relación con los nativos

La irrupción azarosa de unos americanos en la isla vino a trastocar la tranquila existencia de los lugareños. Los naufragos establecen una relación superficial, al margen de la vida de los isleños, basada en el alcohol y la fiesta, en la parranda, y en el escaqueo amoroso entre el guitarrista Dominguillo y Beatrice, y la inglesa Laurel con el americano Gary. La distancia entre los extranjeros y los nativos se agranda porque los primeros, salvo Gary, ignoran la lengua española, por lo que la comunicación oral apenas se sostiene. Durante todo el tiempo que permanecen los extranjeros en la isla, la población, esencialmente la masculina, abandona los deberes y se integra al ritmo festivo que imprimen los chonis, rompiéndose así el mesurado equilibrio del lugar, basado fundamentalmente en el trabajo colectivo. Una relación involuntaria es la que marcará a Jerry con la isla, pues su muerte se produce en sus aguas y su cuerpo quedará sepultado en el cementerio de la Duna Grande. Entre los extranjeros y los isleños se establece una complicidad basada en el ron y el jolgorio. El ron ha unido a esos seres extraídos de "mundos" diferentes pero que conviven y de alguna manera se integran dentro de ese espacio en el que los ha arrojado la casualidad y el accidente. En este sentido la novela plantea el encuentro-desencuentro entre dos mundos disímbolos: el de los hombres entregados a sus labores cotidianas y con una visión de la vida para el

²⁷⁰ Prólogo a *Aldecoa, cuentos completos, op. cit.*, p. 29.

trabajo, y el de los extranjeros millonarios, a quienes no les importa su condición de náufragos, más que como un motivo de hilaridad y celebración, y para quienes no tiene mayor trascendencia el intercambio de parejas. Su visión de la existencia es rendirle culto al ocio y a la diversión, hasta que sobreviene la tragedia de Jerry: queda en la ambigüedad si es un suicidio o si en verdad es arrastrado por las olas por su descuido alcohólico.

3) El mundo de los pescadores de bajura

Para los hombres de la mar la vida es dura y arrebatarle algo a sus entrañas implica una labor sacrificada. Gracias a estos sudores los habitantes pueden proveerse de algunas mejoras físicas, como la butaca que orgulloso muestra Roque a su huésped:

Pero él sabe que no hay mejor butaca en el mundo que la suya, que ha debido costar muchas samas, muchos meros y pargos y viejitas y bocinegros y lisas, muchas soldadas de frío a la media noche, calor a mediodía, trabajo y trabajo (p. 10).

El destino de los pescadores es siempre la mar, como una condición ineludible. Después de las visitas de los extranjeros todo volverá a la normalidad, a la rutina de trabajo de siempre, como reconoce uno de los viejos del cabildo:

—Todo volverá a su ser—dice uno de ellos volviendo la cabeza hacia mí—. Aquí poco dura lo bueno, si esto lo fuera. Mañana, pasado y al otro hasta el fin, espera la mar (p. 130).

En la novela se plantean esos dos mundos contrapuestos: el de los pescadores y el de los paseantes del barco. Es el planteamiento de dos formas de mirar el mundo. En la línea fronteriza del encuentro forzado se halla el personaje narrador: "... y desde la duna de

la fardela divido dos mundos: uno a mis espaldas, el del pueblo, y otro frente a mí, el del barco. Estas dos consecuencias no son únicamente imágenes proyectadas de lo organizado, firme, vital, y de lo organizado, anárquico y mortuorio, sino símbolos contrapuestos y enemigos, entre los que está mi debate” (pp. 52-53). Aunque también convendría señalar que dentro del mundo de los isleños se acentúan las divisiones: los pescadores pobres y los que viven mejor, por ejemplo Roque, el dueño de la tienda; durante una parranda uno de los hombres, ya ebrio, se queja con el personaje narrador:

—Buen amigo se ha echado usted en Roque. Ese si que goza la vida — dice agrio—. Tiene buen dinero y poco trabajo. No como nosotros. El gran cabrón... Los amigos sin blanca no son amigos: son estorbos.
Luce en su cara una mueca de ira y envidia mientras continúa:
—Los pobres, en todas partes son pobres. Hasta en este pedacito de tierra. Cuanto más pobre, más legañas (p. 119).

Esta dura labor del trabajo queda patentizada en la observación que realiza un crítico sobre los personajes de Aldecoa que trabajan a brazo partido para arrebatarle a la naturaleza el sustento: «La vida como combate —contra el hombre (boxeo), contra el toro, contra el mar, contra las entrañas de la tierra—, como un combate hermoso, pero, a la larga, inútil, porque, sea cual sea la suerte de sus sucesivos asaltos, siempre acaba en la derrota del hombre, en la aniquilación del ser. De ahí, quizá, la melancolía que impregna toda la obra aldecoana».²⁷¹

VI.1 PARALELISMOS TEMÁTICOS E IDEOLÓGICOS ENTRE ALDECOA Y CAMUS

²⁷¹ García Viñó, *op. cit.*, pp. 121-122.

Por sus formas de mirar y vivir la literatura, las prosas de Aldecoa y Camus presentan concomitancias, tanto en sus temas como en sus preocupaciones existenciales, así como en el capítulo III vimos los paralelismos entre *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, y *El extranjero*, de Camus. Por eso acudiremos a las comparaciones entre *Parte de una historia* y algunos textos del autor francés, en especial *La muerte feliz*, borrador de *El extranjero*, y que fue publicado hasta después de la muerte de Camus, en 1971, por lo que si tomamos en consideración la fecha luctuosa de Aldecoa (1969), el autor español no pudo haber leído el texto mencionado, lo que nos indica esa afinidad de espíritu entre ambos creadores. Nos interesa resaltar la visión solidaria que hacia sus personajes demostró Aldecoa y en la que la crítica literaria está de acuerdo, actitud que queda resumida en sus frases: «Yo he visto y veo continuamente cómo es la pobre gente de toda España. No adopto una actitud sentimental ni tendenciosa [...] No se puede llegar a la creación total de la novela, si se olvida que en cada ser humano, se mueve y alienta un ser humano, con sus errores, sus virtudes, sus tradiciones y sus fidelidades».²⁷² Estas afirmaciones concuerdan con la que en alguna ocasión emitiera Camus: «El mundo en que vivo me repugna, pero me siento solidario con los hombres que viven en él». Esta solidaridad se veía reflejada en la actitud de algunos personajes de *La Peste*, que pudiendo haber huido de Orán, se quedan para ayudar desinteresadamente a los otros.

Son notorias las afinidades entre *Parte de una historia* y las dos primeras de Camus: *La muerte feliz* y *El extranjero*, ésta última contada desde la primera persona, al igual que *Parte de una historia*. El protagonista de la novela de Aldecoa muestra su disociación con el mundo circundante, la ruptura que separa al hombre de su sociedad, situación que se refuerza con la actitud asumida de guardar distancia en relación a los hechos que transcurren a su alrededor; su actitud es la de un aséptico narrador que elucubra sobre los

²⁷² "Ignacio Aldecoa, finalista del Planeta habla...", en *Ateneo*, 1 de noviembre de 1954.

otros, como él mismo reconoce al mirar a los extranjeros de la isla: "Pero éstas son apreciaciones, probablemente de mi capricho y dependen del que distanciado observá, intuye, enmascara, inventa o recrea." (pp. 57-58). Esta separación entre el hombre y su medio es un punto medular en la novela *El extranjero*, pues la conducta de Mersault es la de una completa indiferencia ante el mundo del cual se siente un exiliado.

Con *La muerte feliz*, la novela de Aldecoa que nos ocupa guarda una estrecha interdependencia, en cuanto a la propuesta de fusión con la naturaleza se refiere. La inmersión en los escenarios naturales son parte de la búsqueda y felicidad de ambos personajes.

VI.2 LA NATURALEZA Y LOS PERSONAJES DE CAMUS Y ALDECOA

Es notoria la fascinación que las islas, el mar, el sol y sus paisajes ejercieron sobre los dos autores, delectación llevada a varios de sus textos literarios. En muchas partes de sus prosas los personajes se sumergen y disfrutan de la naturaleza y los narradores de las historias no escatiman en describir los paisajes y escenarios. En los dos autores prevalece una propuesta de comunión entre la naturaleza y el hombre; veamos lo que sobre Camus escribiera Vargas Llosa: «El amor de Camus por la naturaleza es rasgo permanente de su obra: en sus primeros libros —*L'envers et l'endroit, Noces, L'Été, Minotaure ou halte d'Oran*—, el sol, el mar, los árboles, las flores, la tierra áspera o las dunas quemantes de Argelia son la materia prima de la descripción o el punto de partida de la reflexión, las referencias obligadas del joven ensayista cuando trata de definir la belleza, exalta la vida o especula sobre su vocación artística. Belleza, vida y arte se confunden en esos textos breves y cuidados en una suerte de religión natural, en una identificación mística con los elementos,

en una sacralización de la naturaleza». ²⁷³ A estas observaciones de Vargas Llosa agregaríamos que el arrobamiento de Camus por los paisajes también se percibe en *La muerte feliz*, en *El extranjero* y en su libro de relatos *El exilio y el reino*.

Aunque a veces la naturaleza es dicotómica, pues también puede ocasionar la perdición, la ruptura entre la unión del humano con la naturaleza. Sirva como ejemplo el sol en *El extranjero*, que reflejado en el cuchillo del árabe ciega con sus rayos a Mersault y lo orilla a que dispare bajo la presión de lo instintivo. En Aldecoa y concretamente en sus dos últimas novelas, *Gran Sol* y *Parte de una historia*, el hombre lucha a brazo partido contra la naturaleza, principalmente los pescadores; el narrador de la historia describe la tensión que hay entre ellos cuando un temporal ha sorprendido a algunas barcas que estaban en el mar: “Hay miedo en los hombres y todas las palabras tienden a alejarlo, pero hay también expectación. Una expectación como sólo puede despertarla el combate del hombre midiéndose a muerte con la naturaleza” (*Parte de una...* p. 33). Y es ese mismo temporal el que ha hundido al yate en el que viajaban los extranjeros, salvándose milagrosamente de perecer ahogados. Como exclamó uno de los que participaron en el rescate de los naufragos: “Locos, son todos locos. Por la mar y borrachos es ir buscando a la muerte”. Y es en ese mismo mar donde va a morir ahogado Jerry, donde la naturaleza lo negó hasta perderlo: “Un peldaño más abajo y encontramos la extrañeza: darse cuenta de que el mundo es «espeso», entrever hasta qué punto una piedra es ajena, nos es irreductible, con cuánta intensidad la naturaleza, un paisaje, puede negarnos [...] La primitiva hostilidad del mundo asciende, desde el fondo de los milenios, hacia nosotros”. ²⁷⁴ Es el mar que en su ambivalencia cautiva a ambos autores. Camus define su atracción: “Las aguas están apenas iluminadas en la superficie, pero se siente su oscuridad profunda. El mar es así y por ello lo amo. Llamado a la vida e invitación a la muerte”. Aldecoa lo describe así: “Vamos dejando su mar y el Atlántico mansea y sus aguas se hacen oscuramente profundas, con la noche

²⁷³ Mario Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, Ed. Huracán, Puerto Rico, 1981, pp. 80-81.

²⁷⁴ Camus en *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 26.

nafragada y yerta en sus fondos [...] En el roquedo de la playa fosforece la mar contorneando una sombra densa [...] La playa es un vientre terso, ahora acariciado por el mar, y es un convite al descanso y es algo demasiado elemental e inocente formando un pequeño arco entre las rocas y el cabo”.

La inmersión en las aguas del mar figura como un ritual en el que se apaciguan los ánimos de los personajes, es como un bautizo donde se reconforta el espíritu porque se quiere borrar una conducta de la vida pasada: “Bien, no ha sido otra cosa que un exceso, no cometido desde hace algún tiempo, pero siempre temido y capaz de renovar vergüenzas retrospectivas” (*Parte de...*, p. 82); en *Parte de...*, el narrador, después de una noche de parranda y ron en compañía de los chonis y de algunos pescadores, se levanta y decide bañarse en el mar para limpiarse de los excesos: “¿Qué pasó anoche? Tengo un tenebroso sentimiento de furia y asco al recordarlo. Ahora me purifico —así creo que arranco raíces de azogue de mis nervios, tubérculos de sangre de las dolorosamente palpitantes venas de mi cabeza— nadando fuera de la caleta bajo el débil sol de la media tarde. A cada brazada dejo penetrar el agua en la boca para aliviarme de la pastosidad ahogadora y repulsiva [...] De vez en vez me encojo aprensivo de miedo a la profundidad” (*Parte de...*, p. 80). Veamos ahora la reconciliación de Mersault en su baño de mar: “Le era preciso ahora hundirse en el mar cálido, perderse para volverse a encontrar, nadar en la luna y la tibieza para que se callara lo que quedaba en él del pasado y naciera el canto profundo de su felicidad” (*La muerte...*, p. 160).²⁷⁵

El paisaje de la isla vivifica en el personaje de Aldecoa una comunión entre el hombre y la naturaleza, una pacificación de los estragos de las tormentas pasadas; el personaje contempla y reconoce: “Estos minutos crepusculares, hasta que el urgente sol de África ponga sus panes de oro, primero en la cima, luego en la ladera oriental de Montaña Amarilla, reconcilian los sentidos —a veces hirvientes, a veces desmayados, en esta

²⁷⁵ El mar también une y ata sentimientos. En *El extranjero*: Mersault y María estrechan su relación en los escarceos amorosos que sobre las olas realizan; en *La peste*, la unión amistosa entre el doctor Rieux y Tarrou se sella cuando por la noche se van a dar un baño de mar en la playa de Orán.

latitud— con la naturaleza. Las falúas, las barcas, el muelle, la población las dunas, lo que veo y me rodea, son los testigos de la serenidad que gozo [...] —He salido a ver amanecer y estoy contento—.” (*Parte de...*, p. 92). Proceso semejante es el que experimenta Mersault en esa huida hacia la naturaleza, en ese baño de mar que limpia de un pasado indeciso: “... la felicidad singular que buscaba encontraba sus condiciones en el hecho de levantarse temprano, en los baños regulares y en una higiene constante [...] Se reunía así con una vida en estado puro, volvía a encontrar un paraíso que sólo se da a los animales más privados o más dotados de inteligencia. En este punto en que el espíritu niega el espíritu alcanzaba su verdad y con ella su gloria y su amor extremados [...] Esta noche que caía sobre el mundo, en el camino entre los olivos y los lentiscos, sobre las viñas y la tierra roja, cerca del mar que silbaba dulcemente, esta noche entraba en él como una marea [...] Le era preciso ahora hundirse en el mar cálido, perderse para volverse a encontrar, nadar en la luna y la tibieza para que se callara lo que quedaba en él del pasado y naciera el canto profundo de su felicidad” (*La muerte...*, pp. 139, 142, 156, 160).

La isla y sus paisajes son escenas que pervivirán en la memoria del anónimo narrador de Aldecoa, al igual que en la de Clamence, el narrador de *La caída*, la última novela publicada en vida por Camus:

Me demoro contemplando algas y conchas, entreviendo vericuetos en el acantilado, contando el ritmo de las olas [...] Los Corrales, La Caleta del Sebo, el Barrio Verde, Pedro Barba. No son sólo nombres para la memoria. Repito los nombres a media voz, buscándoles su sabor y su sentido. Distribuyo otros nombres; pueblo las palabras de hombres y mujeres, añado perros, camellas, barcas, pesca, mundo (*Parte de...*, p. 171).

...
En los archipiélagos griegos tuve la impresión contraria. Nuevas islas aparecían sin cesar en el círculo del horizonte. Su espinazo sin árboles trazaba el límite del cielo, sus orillas rocosas se cortaban limpiamente sobre el mar. Ninguna confusión; en la precisión luminosa, todo eran referencias. Y en nuestro barquito, que sin embargo avanzaba penosamente, yo tenía la impresión de saltar de una isla a otra, sin tregua, noche y día, sobre la cresta de olas cortas y frescas, en una singladura llena de espuma y de risas. Desde entonces en alguna parte de mí mismo la propia Grecia va a la deriva, a bordo de mi memoria, incansablemente...” (*La caída*, pp. 88-89).

La naturaleza es el escenario que se ofrece como un reducto para que se refugien los personajes que huyen de sus personales temporales existenciales. En ella encuentran un sentido a la búsqueda: Mersault haya la felicidad entablando una comunión entre su espíritu y el mar; el protagonista de *Parte de...*, dejó por un tiempo su atormentada vida en la ciudad para buscar el olvido en la isla. El mar, como la angustia, libera al hombre y lo devuelve a sí mismo.

VI. 3. LA BÚSQUEDA

«La novela, creo yo, es la búsqueda de uno mismo y la actitud hacia el mundo circundante»

L. Aldecoa

Parte de una historia es como *La muerte feliz*, una novela en la que el protagonista busca devolverse a sí mismo, pues ambos personajes luchan por encontrar significado y sentido a sus existencias en un mundo inhóspito, extraño y amenazador: «En sí el mundo es un caos al que el hombre ha de arrancar en lucha permanente el orden de su existencia y en cuyo abismo puede caer y perderse ésta».²⁷⁶ Ambos héroes emprenden un viaje de huida (Mersault por Europa del Este, el anónimo narrador hacia una isla) para buscar las señales que los devuelvan al verdadero sentido del mundo. Los dos personajes llevan a la práctica la frase que alguna vez Kierkegaard apuntara en sus diarios: “Tengo que encontrar una

²⁷⁶ Lenz, *op. cit.*, p. 28.

verdad que sea verdadera para mí... la idea por la que pueda vivir o morir.” Así es como Mersault va tras las líneas “para formar los gestos de una vida futura”, por eso dentro del tren que va por Europa “buscaba la palabra, la frase que formularía la esperanza de su corazón, en la que acabaría su inquietud” (*La muerte...* p. 97); el narrador de Aldecoa pretende emparentar el presente de su vida con el tiempo pasado, con nulos resultados: “... y no logro armonizar esta desmayada realidad con el emanente recuerdo que, turbio y cálido, me anega. Busco, durante extensos minutos de fuga y rememoración, lo que este ámbito y esta hora tienen de sutil vínculo con el pasado, y me fatigo y nada encuentro” (*Parte de...*, pp. 107-108). El sentido de la búsqueda en la existencia es el *leit motiv* en ambas novelas. Como el héroe de Camus, el de Aldecoa puede también mirarse a sí mismo como “un viajero perdido en un mundo primitivo [...] envenenado de soledad y de extrañeza” (*La muerte...* pp. 98-102). Aunque las razones de las fugas son distintas en ambas historias, se emparentan por el sentido de la búsqueda, por la posesión de esa verdad que los mueve a hacer cosas: Mersault ha cometido el crimen que le proporciona el dinero suficiente para comprar el tiempo y partir en busca de su felicidad, tal como le había aconsejado su víctima, el tullido y millonario Zagreus; el narrador de *Parte de...*, ha dejado su vida anterior en la ciudad para refugiarse en la vida rústica y elemental de una isla de pescadores. Ambos protagonistas encuentran la respuesta a su búsqueda en la inmersión y huida en la naturaleza; ésta es capaz de prodigarles un sentido de la felicidad: Mersault la descubre en la última parte de la novela, el anónimo narrador de Aldecoa en el transcurrir de su historia.

Ambas novelas pueden segmentarse desde lo que se cuenta o no se cuenta de la vida de los personajes. En *La muerte...*, asistimos a una segmentación binaria: un tiempo *perdido*, que es el de la vida oscura, monótona y vana del empleado de puerto Patrice Mersault, su aventura amorosa con Marthe, el asesinato de Zagreus y su marcha por Europa central en busca de la codiciada felicidad; luego viene un tiempo *ganado*, cuando se da cuenta de que su búsqueda está en Argel, frente al mar, con sus amigas en la Casa ante el

Mundo, y más tarde en la soledad de su casa y su inmersión en la sencilla felicidad que le prodiga lo natural; es entonces cuando está listo para tener una muerte feliz. Con este final Mersault reúne en sí mismo lo que deseaba el lisiado Zagreus: "No tenemos tiempo para ser nosotros mismos. Sólo tenemos tiempo de ser felices" (*La muerte...*, p. 61). En *Parte de...*, poco sabemos de la vida en la ciudad del anónimo personaje, pues el discurso primario se refiere a su vida en la isla, pero por lo que recuerda y se dice el narrador está en una huida de su existencia pasada para recobrar a sí mismo, viéndose, a la distancia, como si fuera otro, extranjero de sí mismo:

Ahora rememoro, encontrando una suerte de compasión gozosa, todo lo que ha sido encastillado desastre y orgulloso cansancio de mí mismo. ¿Hasta dónde el orgullo puede desarraigarnos? Ahora rememoro, estando a muchas millas de mar, a muchos kilómetros de mi tierra, la **ciudad de desasosiego que he abandonado**. Aquí, en esta isla y en esta mañana bruñida, comienzo a **comprenderme distanciado de la imagen que tengo de mí, allá, lejos, como en una historia sucedida a otro**.

Apacible y **enmismado** siento transcurrir años naufragos, meses delirantes, semanas llenas de gemas empolvadas, días de estiércol y aun horas, minutos, segundos, milésimas de segundos o simples fulguraciones de mi vida, que no sé si alcanzan a ser contadas en tiempo. Pero en todo solamente hay amargura e insolidaridad (p. 52, las negritas son nuestras).

El cuestionamiento del uno mismo es también preocupación de la voz de Camus reflejada en sus ensayos; comparemos estos fragmentos con el que acabamos de citar de la novela de Aldecoa: el sentido de la búsqueda ocupa el lugar central dentro de la reflexión, la inquietud es por comprender un sentido del ser frente al mundo que envuelve:

¿Hasta donde llegará esta noche en la que ya no me pertenezco? [...] Este país me rebotaba a mí más profunda **mismidad** y me colocaba frente a mi angustia secreta [...] ¿Quién soy yo? ¿Y qué puedo hacer sino entrar en el juego de las hojas y de la luz? Ser este rayo en el que mi cigarrillo se consume, esta tibia y esta pasión discreta que respira en el aire. Es en el fondo de esta luz donde **intento alcanzarme**. Y si trato de comprender y de saborear este delicado sabor que revela el secreto del mundo, es a **mí mismo** a quien encuentro en el fondo del universo.²⁷⁷

²⁷⁷ En obras 1, Alianza, Madrid, 1996, pp. 40-65, las negritas son nuestras

Vemos en la preocupación de los personajes las búsquedas de los que no tienen patria, de los exiliados de un reino, de los extraños y solitarios como Mersault sin su Argel, extraviado en las frías calles de Praga: “Al salir del olor fino de polvo y de nada que reinaba bajo las bóvedas sombrías, Mersault volvía a encontrarse sin patria” (*La muerte...*, p. 90). La patria del narrador-personaje es ahora esa isla, como para el protagonista de *La muerte...*, la formaba la fragilidad de un olor a pepinillos o una melodía de acordeón tocada por un ciego. Imaginamos a los protagonistas de las novelas, a uno en su “ciudad de desasosiego”; al otro en Europa, añorando ambos el mismo reino, rodeado de mar y luminosidades celestes: “Un fervor ardiente y secreto se hinchaba en él con lágrimas y era una nostalgia de ciudades llenas de sol y de mujeres, con atardeceres verdes que cierran las heridas” (*La muerte...*, p. 94). “Al anochecer, cuando entramos en el río de mar, el cielo está teñido de una línea verde fosforescente en el ceño del acantilado” (*Parte de...*, p. 71). Por eso ambos emprenden sus respectivas travesías.

Tanto Mersault como el narrador de Aldecoa viven la experiencia de la extranjería, como si sus vidas fueran vividas por otros y no les pertenecieran: “... y estoy lejos de aquí y de mí, en otra parte —aunque no podría precisar qué lugar— y en aquel que fui entonces [...] Pero alguna como chispita o lucecilla delirante debió de encenderse en un momento para que yo iniciara mi viaje a la memoria y que ésta me transmitiera la sensación de estar lejos de aquí y de mí y en otro día” (*Parte de...*, pp.107-108).

La felicidad que evidentemente el narrador-personaje no posee y que busca, puede vislumbrarse cuando describe la felicidad del pueblo de isleños al obtener una abundante pesca: “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 bien venida” (p. 56). Él confiesa ser testigo de la felicidad de los otros, “su felicidad, que demuestran en un apagado coro salmodiando una canción...”.

Desde el primer capítulo de la novela el narrador personaje lee en los ojos de Luisita, la hija de Roque, preguntas que él mismo se formula y que no contesta en toda la novela:

... y los ojos de Luisita me interrogan desde su amarga lejanía: ¿Por qué has venido? ¿A qué has venido donde no hay? **¿Qué buscas?** (p. 9, las negritas son nuestras).

Además reconoce que algo lo desazona, que se siente con ánimos, como Roque le ha afirmado; la voz reflexiona: “No estoy bien. Roque tiene razón. Uno no puede engañar a sus amigos”. El personaje narrador busca una explicación para estar en ese “último rincón del mundo”, como llama Roque a la isla, y cree encontrar una respuesta en que se ha fugado de la ciudad, en que algo lo ha alejado de su mundo: “... y el temor de que haya vuelto a su último rincón del mundo por algo que sospecha malo para mí y que yo difícilmente podría razonárselo como otra cosa que una huida”. Más adelante, en el capítulo III el personaje se vuelve a cuestionar su estancia en esa isla de trabajo, no de placer, a la que ha vuelto; las respuestas tampoco llegan:

Estoy otra vez en la isla y de huida. ¿De quién huyo? No sabría decírmelo. Todo es demasiado vago. ¿Tengo alguna razón? ¿Por qué y de qué? No, no sabría decírmelo. ¿Y estoy aquí porque es aquí donde puedo encontrar algo? Huir acaso explica la huida. Y estoy aquí junto a esta barca, solo en la noche. ¿Y estoy como esta barca, rumbo al vacío y para siempre (p. 29).

Unos párrafos podrían sugerirnos que el narrador personaje llegó a la isla huyendo de los vicios y excesos que mantenía vivos en la ciudad donde residía; promiscuidades de las que él mismo se reprocha y siente pena por ese pasado truculento que ha dejado atrás.

No quiero acordarme de lo que pasó anoche, porque si no me acuerdo no ha existido ni existirá para desasosegarme y envilecerme [...] y temo que ha medida que mi turbación pase y mi lucidez sea mayor mi penitencia crezca (p. 82).

Los dos personajes viven procesos de vida que les permiten mirar hacia atrás y renegar de sus vidas pasadas. Mersault cambia su visión del mundo y acude en pos de una felicidad que ya cree posible. Interpretamos que el anónimo narrador de Aldecoa regresa a su ciudad con otra visión de su vida, ya purificado, “capaz de navegar mañana”, como él se dice cuando se compara con la barca de Roque. El personaje se restituye al mundo del que provino, en aparente armonía consigo mismo y en admiración y solidaridad por la vida colectiva de trabajo de los del pueblo. De cada uno de los protagonistas podría decirse que “Sin duda había dado a luz en el sufrimiento a este ser nuevo” (*La muerte...*, p. 104).

En cambio, los extranjeros o chonis que llegan accidentalmente a la isla son seres enajenados que viven inmersos en la vida moderna y que representan uno de los problemas del hombre contemporáneo: la disolución de la persona humana en el vértigo de la vida. Entregados a sus vicios y superficialidades, dominados por la irresponsabilidad, representan unas conciencias embotadas que colindan con la degradación de lo humano: “Es como si el hombre desarraigado y reducido al nivel de una cosa hubiera perdido la esencia humana”.²⁷⁸ Así los chonis están volcados hacia la exterioridad, hacia los excesos de la vida, preocupados por lo superfluo, inmersos en neblinas etílicas; el narrador anónimo reconstruye lo que va diciendo Beatrice:

Inculpa a Jerry y anima a Bobby. Es del reventado *Bloody Mary* y del viaje de Agadir a Canarias de lo que habla. De cómo bebieron, antes de partir, las copas de la despedida con los amigos que viven el invierno del sur a las márgenes de las dulces piscinas de los grandes hoteles, a la vera de la barra del bar internacional de los escogidos, en las terrazas estrelladas por las que transcurre una ligera brisa, combatida con martinis y echarpes... De cómo continuaron bebiendo en el barco durante las primeras horas de la travesía, primero con alegre desenfado, después loca y exaltadamente, al fin de una manera siniestra, en la que iban creciendo confusión y abandono. Una historia muy simple y a olvidar si no hubiera sido por la tormenta (p. 60).

²⁷⁸ Jaspers, cit. por Roberts, *op. cit.*, p. 59.

VI. 4. DE LA SOLEDAD A LA SOLEDAD ONTOLÓGICA

«El creador auténtico está solo, total y definitivamente solo, es animal de fondo al que no lleva la corriente. Y esa es su grandeza y su aventura». I.Aldecoa.

Otro de los temas que destacan en esta novela es el de la soledad del personaje narrador, situación acentuada por el hecho de que la historia transcurre en una diminuta isla, sitio inhóspito para la vida humana. El personaje narrador ha huido de su mundo, de su ciudad, sin saber explicar a ciencia cierta por qué, y nunca habla de que algún ser amado lo espere en la ciudad; ha recalado en la isla, como un náufrago más, como los americanos ebrios que en el yate encallado irrumpieron en la vida de los isleños. Mientras describe a uno de los chonis, a Jerry, compara la situación del náufrago con la propia: los dos arrojados a ese sitio por los temporales; a Jerry lo ha hecho llegar la tormenta natural, a él un mal tiempo existencial: “[el temporal] que lo ha hecho llegar igual que a mí —otro temporal, también a modo de metáfora— hasta este puñado de arena y rocas habitadas” (p. 58). Por eso entre la gente del poblado se siente forastero, un exiliado que rumia sus propias meditaciones; en su distancia, su existencia es una isla más en medio de otra isla:

Estoy lejos, en mi propio naufragio, siendo una presencia ajena, alguien que no puede compartir lo que sucede, alguien que no deja compartir lo que pasa. Todos mis riesgos está fuera de esta isla, y aquí en este regazo es donde se desencadenan otros riesgos que no me alcanzan (p. 35)

La soledad en el personaje es una constante, una soledad que le vuelve de pronto, como un ramalazo periódico, que lo habita momentáneamente para luego dejarlo y

esparcirse, como un mal recuerdo; en este fragmento el vacío lo invade después de la borrachera, cuando acude de nuevo a la taberna del Fardelero:

Las gaviotas guturan sus gritos de guerra, hambre y amor. Y yo siento un extraño vacío dentro de mí, como si —no hay razón alguna para confirmarlo— la soledad temida de otras veces ya me hubiese empapado y se hubiera evaporado muy repentinamente (p. 83).

La misma incertidumbre de la vida del narrador protagonista parece reflejarse en las descripciones de lo que lo rodea. Su soledad parece prolongarse como extensión de sí mismo, para proyectarse en la naturaleza que observa; la contemplación de la soledad del paisaje también impresiona a su espíritu; es su visión nostálgica del mundo:

El gran acantilado media el río de sombra y en la altura iluminada hay como demasiada soledad. Es la misma soledad de la mar intimidadora, ajena (p. 13).

...

Arena, falta de agua, vegetación de desierto, incomunicación, soledad de supervivientes (p. 77).

...

Pero yo no quiero caminar hasta la batería, que ha defendido esta Isla Mayor en las guerras, porque he decaído de ánimo, al reflexionar sobre la desolación del archipiélago (p. 105).

Su visión desencantada, la traslada hasta al destino poco promisorio de las barcas, poco afortunadas para el futuro:

Perfectas y con destino malo. No volverán a la mar la mayoría y acabarán sin amo en unos años, destablandose, pudriéndose en el gran vacío de la arena (p. 13).

También las interpretaciones de la gente que lo rodea van en el mismo sentido: el de la fuga, el de no asimilarse con el medio; es la huida adivinada también en las actitudes de los otros, por ejemplo, en la de la pareja de ingleses, que son también, a su manera, como unos náufragos en el mundo isleño; en cierto sentido hay una identificación de su actitud de despegue con la que sorprende en el rostro de ella, de Laurel:

Todo lo que transcurre en la mirada de ella está fluyendo a lo remoto. Todo lo que dice esa mirada es de no estar aquí, en esta isla, sino en la desolación del horizonte. El hombre la acompaña, pero no está en ella, que es como inalcanzable azogue. No sé por qué interpreto. Nada sé y aplico noticias de mí a esta pareja (pp. 35-36).

Una característica definitoria de este narrador es su parquedad, su escasa comunicación con los otros personajes de la isla; es un solitario, un eremita dentro de su propio islote, aunque no quiera aceptarlo y confiese a Roque, contradiciéndose, que no sabe estar solo. Esta incomunicación con los otros patentiza aún más la soledad del personaje:

- ...¿Quién no sabe estar solo? Un hombre como él lo sabe y muy bien que lo sabe. Como cualquiera.
- Yo, no — confieso.
- Tú también. Peor o mejor, pero tú también. Todos (p. 71)
- ...

Roque y yo hemos hablado poco este atardecer y ahora que es de noche [...] nada decimos y de vez en vez nos contemplamos indiferentes (p. 133).

Sobre este aspecto de la novela Lasagabaster señala que “hay una real incomunicación que no hace sino expresar la radical comunicabilidad del hombre —los hombres y las mujeres— del universo novelesco de Aldecoa, y que arrastra, en su historia y en su relato, al narrador de esta novela. Pero pienso que el tema de la soledad y de la comunicabilidad es apuntado en *Parte de una historia* no sólo en el nivel —siempre

elíptico— de la historia del narrador y como un predicado de su biografía, sino en un nivel más profundo y general que es el de la condición humana...”.²⁷⁹ Lo que le pasa al narrador de esta historia es lo que diagnostica Beauvoir sobre la incomunicación del ser humano: “Y sobre todo, los hombres apenas hacen esfuerzos por establecer entre ellos un contacto real; están encerrados en sus propias preocupaciones, en sus inquietudes, no se interesan en las esferas que no son las suyas”.²⁸⁰

En cambio, en Mersault la soledad es también como la coronación de lo buscado. Abandona la vida en comunidad de la Casa ante el Mundo, donde vivía con sus amigas y decide comprar una casa apartada en una ladera, frente al mar, escenario de su futura felicidad. A pesar de que se casa con Lucienne, viven separados, porque él así lo decidió. La paradoja dentro del espíritu del personaje ocurre cuando ya está frente a su casa y no sabe que hacer con su soledad: “Y esta soledad que había buscado tanto tiempo y con tanta lucidez le parecía más inquietante ahora que conocía su decorado” (*La muerte...*, p. 131). El peso de esa soledad es tanto que tenía que recurrir a la compañía de su mujer: “Una noche escribió a Lucienne que viniera, rompiendo así esta soledad de la que esperaba tanto. Cuando la carta salió, estaba devorado de vergüenza secreta. Pero cuando Lucienne llegó, esta vergüenza se fundió en una especie de alegría boba...” (p. 133). La actitud de Mersault ejemplifica la absurdidad, ese choque frontal entre la irracionalidad del mundo y las ansias de claridad que yacen en lo hondo del espíritu humano, pues el protagonista era “incapaz de ponerse de acuerdo consigo mismo”.

Pero no todo es desesperanza en la visión del narrador de Aldecoa, que asume también puntos de vista mudables, al sacudirse, aunque sea por momentos, la nostalgia; con la tormenta existencial su cuerpo y su espíritu vagaban dispersos, tránsfugas de su propia condición; con la calma recupera el sosiego y se compara, como entusiasta, dándose ánimos, con el destino de la barquia del Roque, el *Chipirrin*:

²⁷⁹ Lasagabaster, *op. cit.*, p. 368.

²⁸⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 23.

... mientras la mar se queda lentamente, me encuentro contento de estar aquí. Entro en las preocupaciones de la isla, me deshago un poco de mí mismo pensando en las posibilidades de mañana, participo de la inquietud despertada por el riesgo de los que están en la mar o están en puerto o se han quedado entre las olas para siempre. Como el *Chipirrin* caído, pero **capaz de navegar mañana**; como el *Chipirrin* hociendo en la entraña arenosa del vacío, pero capaz de navegar mañana; como el barquillo familiar, isleño, ignorado del mundo, **deseo levantar mi corazón y navegar mañana** (p. 37, las negritas son nuestras).

Es la soledad también necesaria para asumir una condición hacia la libertad recuperada, como la que también siente estallar dentro de su corazón Mersault cuando abandona Praga: “Las lágrimas reventaron. Se ensanchaba en él un gran lago de soledad y de silencio sobre el que corría el canto triste de su liberación” (p. 94). Es la soledad que viven los personajes indispensable para sus encuentros interiores, como reconoce Mersault al inspeccionar su huida y emprender el viaje, o los viajes, si consideramos también al protagonista narrador: “Tenía necesidad de irme y de ganar esta soledad en la que he podido confrontar en mí lo que había que confrontar, lo que era sol y lo que eran lágrimas...” (p. 149).

El joven narrador de Aldecoa también se asume en el tiempo; un ser temporal que se fuga para navegar en el pasado y buscarse a sí mismo, como para explicarse lo que ha sido, aunque sus señas de identidad permanezcan como en una nebulosa, sin aclarar el sentido de su existencia. Es el ser como un ser de lejanías, pero también el ser al mundo de la isla, cuestionándose por sus orígenes. La problematicidad del personaje ocurre en un doble plano: el de la realidad de la isla que tiene frente a sí y la realidad de la conciencia que se da cuenta de su propia existencia. El personaje medita sobre su propio yo:

... y estoy lejos de aquí y de mí, en otra parte —aunque no podría precisar qué lugar— y en aquel que fui entonces. Acumulo extraños datos —sorprendiéndome al cabo de que la mayoría sean nimios y pertenecientes a distintas épocas de mi vida—, instauro objetos significativos, que me abruman con su permanencia en el tiempo, y no logro armonizar esta desmayada

realidad con el emanante recuerdo que, turbio y cálido, me anega [...] Pero alguna como chispita o lucecilla delirante debió de encenderse en un momento para que yo iniciara mi viaje a la memoria y que esta me transmitiera la sensación de estar lejos de aquí y de mí y en otro día (p. 108).

El personaje busca en su pasado una respuesta, busca en su presente una certeza: es la desolación del ser que naufraga en el desciframiento de los laberintos de sus propias entrañas. Es posible trazar un transparente paralelismo entre el narrador de la historia y el americano Jerry: ambos viven la experiencia del naufragio, literal en el extranjero, metafórico, en el narrador. Ambos llegan a la isla sin saber por qué, uno por razones azarosas, el otro voluntariamente, como huyendo de su mundo, y ambos se ausentan, también sin ser precisadas las circunstancias, aunque el choni muere en sus aguas, con la ambigüedad de su muerte, atribuible a la inconciencia étlica o al suicidio, y su cuerpo queda ahí, sepultado entre la arena. La isla ha sido un asidero momentáneo para los dos náufragos. El significado del naufragio lo señala Martínez Yanes: «Su importancia se manifiesta en el hecho evidente de haber sido Jerry, personaje central de la novela, el único que ha naufragado dos veces. Esta circunstancia hace que [...] sea, en el plano metafórico, perfectamente simétrica con la del narrador. Ambas tienen en común el indescifrable “enigma de su comienzo y de su fin”. Se produce así una misteriosa sinécdoque en virtud de la cual es posible afirmar que la totalidad de cada historia, la única que conocemos, es sólo parte de esa misma historia. La aventura del narrador, como la de Jerry, tiene la redondez —y la rotundidad— del círculo. Ni sabemos por qué ha venido a la isla, ni sabemos por qué la deja [...] La historia de Jerry es como el pentagrama en el que se inscribe la del narrador [...] El naufragio es un vértice y una metáfora. Homéricamente despojada de todo accidente biográfico, la breve y esencial historia del choni nos da la

ecuación del narrador mismo. *Para* nosotros, él no es sino un náufrago [...] que enmascara su nombre, pero que bien podría tener los mismos años que le calcula a Jerry...».²⁸¹

La isla como símbolo de la desolación humana

El narrador de *Parte de...*, mantiene en todo el relato su anonimía, al igual que el nombre de la isla, pero esto es parte de lo planteado en el título, pues todas las realidades que se presentan en la novela pertenecen a la fragmentación: todos somos unas islas y es vano pretender saber todo sobre los otros. Sólo es posible conocer parte de sus historias. Como el azar de la vida que reunió a unos personajes en una pequeña porción del mundo. Sin saber nada cierto sobre ellos, el propio narrador se identifica con los chonis porque él también era un náufrago que en su desesperación existencial fue a dar a la isla de pescadores. El mar de su vida en la ciudad lo estaba enajenando, aturdiendo, por lo que decidió huir de ese tráfigo moderno para buscarse en ese lugar de rocas y arena. En la isla es otra isla, reforzándose el sentido de su desolación. En esa isla la incomunicación con el mundo exterior es patente: sólo existe la radio y el telégrafo, pero también es notoria la incomunicación humana que existe entre el narrador y Roque, así como con los turistas con los que apenas intercambia unas sonrisas y saludos. No hay una integración de su parte, sintiéndose en todo momento un extranjero más de la isla.

Jerry encarna la desesperación y enajenación ante el mundo. En el clímax de su borrachera carnavalesca, disfrazado como un esperpéntico y absurdo pirata, se lanza al mar y nada por “una calle hacia la noche”, perdiéndose en la soledad del mar hacia su propia muerte. El náufrago vuelve a su destino original. Los otros extranjeros vuelven a sus vidas,

²⁸¹ Martínez Yañez, en *Aproximación crítica a...*, op. cit., pp. 166-167.

tal vez sin un rumbo definido. El narrador personaje volverá a la suya después de haber pasado su proceso de soledad en la isla. Después de presenciar la muerte de Jerry, tal vez su búsqueda haya concluido y después de la zozobra decida buscarse felizmente en los laberintos de la ciudad de la que se había fugado por varios días, es decir, se volcará fuera de sí, buscando su realización entre el abanico de sus posibilidades. Como escribiera Sartre, el existencialismo lo que hace es recordarle “al hombre que no hay otro legislador que él mismo, y que es en el desamparo donde decidirá de sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará precisamente en cuanto a humano”.²⁸²

Tanto Mersault como el narrador de Aldecoa están abandonados, como islotes en medio del océano, a sus propias decisiones. Y esa es la desolación ontológica en la que viven, es la amargura que padecen, la de encontrarse solos ante sí mismos y tener que elegir el destino de sus existencias, sin ningún dios que les dicte el camino a seguir, y con la angustia de tener siempre que elegir, a cuestas: “La angustia es constante en el sentido de que mi elección original es una cosa constante”.²⁸³

VI.5. ABSURDIDAD Y MUERTE: LA LEY DEL LABERINTO

«Soy por naturaleza nihilista, pero creo en el futuro, aunque no resuelva nada»

I.Aldecoa

²⁸² *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p. 67.

²⁸³ *Ibid.*, p. 69.

El anónimo narrador de *Parte de...*, reflexiona sobre la incertidumbre del destino del ser, propio de la condición humana, cuando Enedina lamenta la muerte de Jerri:

— Venir a morir aquí desde su tierra... —Enedina suspira profundamente—. ¡Qué destino!

—...Todo está lleno de sorpresas. Nadie sabe dónde va a morir. (p.143).

Esta preocupación puesta en boca de la mujer de Roque, es también la de Aldecoa, la de Camus cuando piensa en el “único y terrible futuro del hombre sin esperanza, irrevocablemente absurdificado por la muerte”²⁸⁴

La muerte es un tema que en vida preocupó a Ignacio Aldecoa, tanto al hombre como al escritor. Testimonios de la angustia del vasco ante la finitud, son los que escribiera Fernández Santos: «...Le pregunté qué le pasaba y él, como siempre, respondió: “Nada, nada”. Pero el coche seguía su paso, andábamos aún más y a él aquella preocupación le seguía rondando. Le volví a preguntar y entonces me respondió que tenía miedo. “¿Miedo de qué?” “De la muerte”, me dijo [...] Otro día íbamos por no sé qué carretera y hablábamos de libros como tantas veces; de los que cada uno sería capaz de hacer todavía. “Verdaderamente, qué poco dura la vida”, dijo Ignacio, y lo decía en un tono que a mí me impresionó [...] Creo que fue en el entierro de un amigo común cuando me dijo, en ese tono suyo, particular, a medias socarrón y a medias temeroso: “Jesús, estamos entrando en la línea de fuego”. Y yo, con el recelo que causaban tales bromas, le contesté que no, que en absoluto, que la vida empieza a los cuarenta. Se echó a reír. “Sí —respondió a su vez—,

²⁸⁴ Mounier, cit. por Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión en *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, op. cit., p. 71.

lo malo es que se acaba a los cuarenta y tres”».²⁸⁵ Josefina Rodríguez (o Josefina Aldecoa, como es el nombre que adoptó como escritora) refiere también la fijación de Aldecoa por la muerte, ya que recuerda que no había día en que Ignacio no hablara de la muerte, incluso en la víspera de perder la vida.

En *Parte de...*, y en *La muerte...*, los personajes son como unos náufragos que reparan en la falsedad y absurdidad de sus vidas y se alejan por un tiempo de sus respectivos mundos para buscarse a sí mismos, para mirarse en la distancia como si fuesen extranjeros de sus existencias. Sólo regresan a sus mundos cuando vislumbran el rescate de del temporal existencial. Mersault vuelve a Argel para aceptar la enfermedad y su muerte, después de reconocer que ha sido feliz. Cumple en sentido contrario la frase que parece detonar la conducta malévola de Calígula, el héroe del mismo nombre que da título al drama de Camus: “Los hombres mueren y no son felices”. Pero Mersault va a morir y en completo estado de felicidad, como ya anunciaba el título del proyecto de novela. El personaje de Aldecoa retorna a su ciudad de la que ha huido tal vez por no encontrar dentro de ella la felicidad. Se ha salvado, intuimos como lectores implícitos, como dice la voz de uno de los pescadores de la isla, refiriéndose a Jerry:

— No se salvan los locos.

— O sí se salvan. La locura es una infelicidad; cuando encuentran la felicidad se salvan (PH, p. 159).

Tal como posiciona Aldecoa a su narrador-personaje, el hombre sólo es capaz de conocer una realidad parcial, la relatividad de un punto de vista, de una perspectiva. Hay

²⁸⁵ Jesús Fernández Santos, Prólogo a *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, de Martín Nogales, *op. cit.*, pp. 13-15.

misterios que la mente humana es incapaz de descifrar, los “incognoscibles *abarca*dores” (mundo, alma, Dios), como los denomina Jaspers. Esta misteriosa e indescifrable existencia humana encuentra su puntual equivalencia en la comparación que el narrador realiza contemplando el dibujo de la alfombra, inmediatamente después de que ha ocurrido la tragedia de Jerry:

...siguiendo su laberinto con los ojos, intentando descifrar el enigma de su comienzo y de su fin. Así, la historia de Jerry, regresado de la muerte en el naufragio, recluido en un corto espacio, en un tiempo medido, y regresando a la muerte, cumpliendo con la ley del laberinto. Cuando tengamos su cadáver será extraña su presencia para los que le hemos conocido en la brevedad de la historia vivida entre nosotros... (p. 144).

La ley del laberinto es el inicio y el fin de la vida humana, enigma indescifrable, (la realidad en sí es incognoscible), como reconoce el propio narrador, fracaso del hombre, “fracaso de la metafísica”, inútil en su deseo por pretender descubrir el “Todocircundante” del hombre, como lo llama Jaspers. Jerry es el personaje doblemente naufragado, literal y simbólicamente, pero es este segundo y último naufragio el que lo lleva a la verdadera libertad del ser humano, a la cita con la finitud, cerrando así su ciclo “como cumplimiento de su verdadera existencia”. Para Jaspers “el naufragio final es el triunfo final”, porque así el ser se realiza tocando la nada de su ser, aceptando su hado, su destino final, la perspectiva de la muerte, su “situación límite”, una posibilidad constitutiva del Estar humano. La razón de la muerte de Jerry ocurre ante la expectación de los otros. Jerry era un gran nadador, reconocen sus amigos, pero se ahogó al nadar mar adentro, donde las corrientes eran traicioneras. No hizo más que ponerse bajo el resguardo de la ley del laberinto. Como escribiera Simone de Beauvoir en su ensayo *Pirrus y Cinéas*, la pregunta de Plutarco entronca con la reflexión del narrador de Aldecoa: “¿Para qué partir, si después

de dar vueltas por el mundo habremos de volver a nuestra casa? Luego, por más que haga uno no puede salir de sí mismo”.

El personaje narrador que llega a la isla simboliza también al hombre echado a su mundo, un mundo que plantea dudas, interrogaciones, y que el hombre no siempre es capaz de descifrar; el destino del hombre es cumplir con el absurdo ciclo inevitable del laberinto, el de la vida y de la muerte, ésta última fundamental situación- límite para Jaspers: «Situaciones como la de tener que estar siempre en una situación, de no poder vivir sin lucha y sin dolor, de tener que asumir una irremediable culpabilidad, de tener que morir, constituyen lo que yo llamo situaciones-límites [...] En nuestro Estar no nos es dado discernir nada más allá de ellas. Son como un muro contra el cual chocamos y naufragamos».²⁸⁶

El ciclo de la existencia humana es temporalidad, pues se encuentra enmarcada dentro de dos eventos: la vida y la muerte, o como lo concebían los antiguos griegos, eros y tánatos. Estos polos quedan también establecidos en el pasado y en el futuro, en el ayer y en el mañana. Tanto en *El extranjero* como en *Parte de una historia*, los inicios y finales de ambas novelas se inscriben dentro de las coordenadas dictadas por el tiempo y en donde los lectores podemos apreciar el ciclo vital. Veamos en primer término los principios de ambas obras. La novela del francés inicia con un: “Hoy ha muerto mamá. O quizás ayer. No lo sé”. En esta frase inicial queda establecido el vínculo vida-muerte: la engendradora de vida del personaje Mersault ha muerto en un tiempo no muy claro. Las barreras temporales se difuminan. Un principio de novela que ya viene presagiando la muerte final del protagonista. La primera frase de *Parte de...* acarrea también conceptos temporales: “Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla. Las cabezas de los cazones y sus entrañas yacían en las rocas cercanas al muelle, arrojadas al creciente de la marea.” Aquí el personaje narra su llegada, el nacimiento a esa nueva vida

²⁸⁶ Citado por Pietro Chiodi en *El pensamiento existencialista, op. cit.*, p. 111

que va a emprender en la isla, justo cuando el sol ya está muriendo, desangrándose en el horizonte. La frase termina de redondearse con la imagen de los pescados muertos en la orilla. Vinculados los inicios de ambas novelas dentro de una temporalidad, incierta en el caso de *El extranjero*, incierta en su parte central en *Parte de...*, todo lo que narran ambos protagonistas queda dentro de la linealidad de un presente continuo, dando una sensación de simultaneidad entre la narración y la acción, entre lo que se cuenta y lo que sucede.

Pasemos ahora a revisar los finales de las novelas, inscritos también dentro del engranaje del ciclo vida-muerte. La conclusión de *El extranjero* no deja lugar a dudas: Mersault sólo espera el mañana para morir en la guillotina, "... para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores...". Queda aquí plasmada la idea de Camus en lo referente a la negación de una creencia en el futuro, en el mañana que ya no tiene su héroe, quien ya está abierto, lúcidamente, a su propia muerte, al entender la absurdidad de su existencia y de la existencia humana. El final de *Parte de...* no está tan alejado de esta concepción del tiempo camusiano: "Mañana, poco después de que amanezca, dejaré la isla." Sobre este personaje no pesa una sentencia de muerte explícita e inmediata, sólo la que todo hombre carga sobre sus hombros por vivir en el tiempo. Este protagonista va a renacer a su vida anterior, pero otro tuvo que morir absurdamente (Jerry) para que él se abra al mundo, a esa nueva etapa de su vida y comprendiera y aceptara también, lo que de absurdo tiene la existencia humana. El mañana de este personaje es incierto, pero eso es parte de su historia, porque lleva el tiempo futuro como una condena que más tarde o más temprano lo conducirá a él también hacia el acto de morir anunciado en el "mañana". Veamos la reflexión existencialista de Camus: "Asimismo, y durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero llega siempre un momento en que hay que llevarlo a él. Vivimos hacia el futuro: «mañana», «más adelante», «cuando te labres una posición», «con los años lo entenderás». Estas inconsecuencias son admirables, pues al fin y al cabo se trata de morir. No obstante, llega un día y el hombre comprueba o dice que tiene treinta años. Afirma así su juventud. Pero al

mismo tiempo se sitúa con relación al tiempo. Ocupa su lugar en él. Reconoce estar en cierto momento de una curva que confiesa que debe recorrer. Pertenece al tiempo y, en el horror que lo atrapa, reconoce a su peor enemigo. Mañana, ansiaba el mañana, cuando todo él hubiera debido rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo”.²⁸⁷ En una interpretación camusiana podríamos apreciar que ese “mañana [...] dejaré la isla”, equivale a un “mañana dejaré esta vida”, pues esa temporalidad futura proyecta al personaje hacia la desaparición; a fin de cuentas el narrador protagonista de la novela de Aldecoa es también un condenado a muerte, como todos. El personaje retorna al mundo del que ha escapado, a una situación como la describiera Camus: “Seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin futuro y de su conciencia perecedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida”.²⁸⁸ Jerry murió y el narrador de la historia parece aprender del destino de uno más de los naufragos del mar de la vida, y experimentar, como Mersault, “...tan claramente lo absurdo y miserable que existe en el fondo de las vidas mejor preparadas” (*La muerte...*, p. 83); es como si el choni muriera para que él se abra, ya rescatado, al mundo al que pertenece y vuelva a enfrentarse, en paz, con su vida de la que venía huyendo. Así como en *Tiempo de silencio* y en *El extranjero* los protagonistas reflexionan sobre las contradicciones de la vida, se apartan de la sociedad instituida y tienen preocupaciones sobre cuestiones de culpa y castigo, también en *Parte de una historia* se dan estas temáticas, como ya hemos visto en los puntos anteriormente tratados. Nos falta ver el asunto de la culpabilidad humana. El narrador personaje se ha marchado de su ciudad para expurgar una especie de culpa que siente y se va a pagarla a la isla de los pescadores. Ahí es testigo de otro culpable que salda su penitencia frente a todos, Jerry, el dueño del yate encallado: “Había habido un culpable —señalado una y otra vez con seguro y medido gesto, porque siempre se necesita la responsabilidad penitenciada— y Jerry, como dueño y patrón, cumplía así su destino y era de esperar que interpretase bien su papel hasta el fin, como ya comenzaba a hacerlo”

²⁸⁷ *El mito de Sísifo*, op. cit., pp. 25-26.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 89.

(p. 60). Y tan bien interpreta su papel que Jerry es al final el chivo expiatorio, el culpable que al final recibe su justo castigo, como también lo reciben Pedro en *Tiempo de silencio* y Mersault en *El extranjero*, y como lo asume Clamence, en *La caída*, al proclamar la culpabilidad del ser humano: "Por lo tanto, en filosofía como en política estoy del lado de cualquier teoría que niegue la inocencia del hombre, y a favor de cualquier práctica que le trate como un culpable" (p. 118). Jerry parece ser el sacrificado para que todos los demás sigan viviendo sin culpabilidad.

La identificación del narrador con los extranjeros parece provenir de que él también se siente solidario con ellos, con los que dando tumbos en la vida convergieron azarosamente con él en ese punto perdido del mundo. Tal vez por eso no les dice a las autoridades que los náufragos llegaron borrachos en el yate que encalló en la isla. El narrador pareciera reflexionar con Camus que la vida es absurda pero vale la pena seguirla viviendo, o que se diera cuenta de que el hombre siempre está "encerrado en el círculo estrecho de sus intereses, encerrado en una vida que la muerte limita y a la que le quita todo sentido".²⁸⁹ Algo parecido acontece en *La muerte...*, pues el inválido Zagreus también tuvo que morir para que Mersault "viva" ("... y comprendía que matándolo había consumado con él unas bodas que les ligaban para siempre"), pues con el dinero que obtiene del asesinato del tullido dejó su vida ordinaria y absurda de oficinista, y después de una travesía física y existencial se abrió a la felicidad del mundo reflejada en su aislamiento de la casa frente al mar, a semejanza de una isla. Por eso acepta la enfermedad y la muerte como un accidente que proviene de la felicidad. Sólo así resulta comprensible su entrega a lo que le queda de vida y afronta su verdad terrible: "A esta hora, en la que su vida parecía tan lejana, solo, indiferente a todo y a sí mismo, le pareció a Mersault que había alcanzado finalmente lo que buscaba y que esta paz que le llenaba había nacido del paciente abandono

²⁸⁹ Beauvoir, *op. cit.*, p. 28.

de sí mismo que había perseguido y alcanzado con la ayuda de este mundo caluroso que le negaba sin cólera” (*La muerte...*, p. 159).

El narrador personaje de *Parte de una historia* compendia o resume temas existenciales que Aldecoa había manejado en los personajes de sus novelas anteriores; tal como señala Lasagabaster: «El desvalido personaje de la isla asume la angustiada espera de las mujeres del castillo, la soledad del gitano Vázquez o la incertidumbre ante su propio destino de los pescadores del Aril; pero no tiene un nombre propio, ni un oficio, ni una adscripción social; apenas tiene pasado y ha debido llegar a la isla huyendo del presente. El narrador de *Parte de una historia* es sencillamente un hombre, el hombre, que, sobre el escenario de un islote perdido en el Atlántico, contempla el carnavalesco rito de la vida y de la muerte».²⁹⁰

El carnaval como metáfora del ciclo vital

Nos parece interesante resaltar un elemento que significa en la novela, a manera de dato simbólico, y que nos conduce a pensar sobre su función filosófica-social: nos referimos a la fecha en que ocurre la fatalidad en la historia narrada, ésta es, la muerte de Jerry, en un martes de carnaval. Los carnavales desempeñaron un importante papel en las sociedades medievales europeas, pues las jerarquías, sean del poder político o religioso, se desmoronaban para dar paso a la igualdad: durante las fiestas del carnaval la divisa era la permisividad, no eran censuradas las burlas a los reyes, a los sacerdotes, ni a las celebraciones litúrgicas y religiosas, costumbres que en tiempos “normales” sí eran perseguidas, principalmente por la Inquisición. Las costumbres y el lenguaje se

²⁹⁰ Lasagabaster, *op. cit.*, p. 425.

destensaban, los rígidos reglamentos de la vida comunitaria se relajaban: todos participaban de las fiestas paganas y de las guerras en las calles con orines y excrementos. La estructura piramidal se invertía, y del populacho salían los “reyes” que presidirían las celebraciones. La ideología dominante era ser otro, aunque fuese por esos días, ya en la forma de tratar al semejante, ya en la vestimenta, en la que el disfraz y la máscara eran fundamentales. Vivir el carnaval era como resucitar a otra vida, como un ciclo vital que se cumplía para dar paso a otro, de futuro bienestar. Se daba muerte al ser cotidiano, al ser serio y cumplidor de la norma, para dar paso a otra vida, para encarnar en otro ser, durante las festividades. Por esa razón el comer y el beber eran acciones privilegiadas durante estas celebraciones y los dichos y las frases del vulgo remitían a los placeres del vientre y del sexo.²⁹¹

En *Parte de una historia* asistimos al espectáculo que los personajes extranjeros, los chonis, preparan para vivir su carnaval en la isla, en la que su condición de naufragos se muda a la de unos seres esperpénticos y gozosos:

Boby ha encontrado un atuendo que le compone a medias de apache de cabaret, a medias de marinero de revista musical. En la cabeza, una gorra, lutsa y rural, terciada, infunde al rostro una falsa gravedad proletaria [...] Gary no se ha disfrazado. Junto a Gary, Laurel con el vestido sobre un pantalón largo, rosáceo, la cara encubierta por un pañuelo rojo y un sombrero de pleita en la cabeza, caricaturiza la sobriedad negra y parda de las mujeres de la isla. Su pobre versión de la ropa popular cumple con la carnavalada y el naufragio.

Sí, Jerry es un pirata. Se ha limitado a cubrirse el ojo derecho con un cuadrado de retal negro y ha arrebatado la cachimba a Maestro Pancho [...] Sí, Jerry está borracho, es absurdo y no necesita disfrazarse [...] A David le resuda la piel de la cara embetunada, hasta que se frota con unos papeles y entonces es una máscara despintada y lúgubre [...] Y Beatrice luce una pamelá, encontrada quién sabe dónde, y un vestido largo y ancho, que se ha ajustado con una faja verde...

Bien, estos son los porreros del martes de carnaval. Los porreros que mañana dejarán la isla en la falúa de Roque y que hoy dan su primera y última representación (p. 124).

²⁹¹ Mijail Bajtín ha estudiado los múltiples significados del carnaval en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Edit. Alianza, Madrid, 1987.

Esta sucesión de ridículos personajes absurdos parecen recordarnos el pensamiento de Miguel de Unamuno: "A la distancia, aparécensenos los hombres tales como son, bailando y agitándose sin sentido; pataleando sobre esta pobre tierra".²⁹² Y es precisamente en el martes de carnaval cuando ocurre la tragedia: Jerry se lanza borracho a la mar y nada hasta perderse entre las sombras, ante la espectación de los demás que lo invocan a gritos. Jerry puso el acento funesto al carnàval, un fin lùgubre a la fiesta del despojo de uno mismo para convertirse en el otro. Con el fin de Jerry se cumplió el rito del eterno retorno, el juego milenario, inmemorial, de la vida que conduce hacia la muerte, donde el hombre se reafirma en su condición ineludible del ser-para-la-muerte, del ser-para-la-nada o como escribiera Unamuno: "... no es el género humano otra cosa más que una fatídica procesión de fantasmas que va de la nada a la nada".²⁹³ Jerry siempre estuvo muerto, desde su condición de náufrago hasta su misma permanencia en la isla, de la que se desprende para volver a la condición de la que emergió, al ser rescatado del yate. El carnaval de la vida que lleva a la muerte, y viceversa. Es este sentido nos parece que entroncan, coincidentes, las sensibilidades de Camus y Aldecoa, y agregaríamos, el pensamiento de Unamuno y Sartre: Tan absurdo es haber nacido como finalizar en el morir; la muerte está siempre ahí con su presencia invisible y amenazante en el mundo, lanzada como la vida misma; la muerte es el fracaso del hombre. Los dos últimos lo manifiestan, preferentemente, en el terreno de la reflexión; Camus y Aldecoa lo trasladan, en primera instancia, a la ficción novelesca.

²⁹² Citado por Serrano Poncela en *El pensamiento de Unamuno*, FCE, México, p.103.

²⁹³ *Idem*.

VII

DE LA LIBERTAD EXISTENCIAL Y OTROS EXILIOS Y REINOS EN LOS CUENTOS DE ALDECOA

Un total de 79 cuentos escribió y publicó Ignacio Aldecoa, diseminados casi todos en revistas españolas; varios de ellos nunca fueron recopilados en un libro, hasta que se editaron todos en *Cuentos Completos*, en la editorial Alfaguara, en 1995, con prólogo de Josefina R. Aldecoa.

Sus temáticas son variadas: unos cuentos son más complejos o emotivos que otros, en algunos predomina más la intensidad y en otros resalta más la pluma descriptiva que poetiza la realidad o que hace despliegue de variados recursos estilísticos; en casi todos sus textos salta a la vista que el autor conoce bastante bien la problemática, la psique y los estados de ánimo de sus personajes que pertenecen a distintos estratos de la sociedad española. Varían y van desde actorzuelos, vagos, pescadores, obreros, gente del campo, oficinistas, toreros, niños y ancianos desvalidos, hasta señoritos y gente acomodada que es ridiculizada y esperpentizada en los textos. Hemos escogido para nuestro estudio cuentos que pertenecen a distintas etapas de su creación y que nos parecen más representativos de su visión existencial plasmada en su literatura, pues como apunta Martín Nogales "Él no era un filósofo sino un narrador; por eso transcribe sus intuiciones de los problemas humanos y no una argumentación doctrinal de ellos".²⁹⁴ Con los cuentos ocurre igual que

²⁹⁴ En *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, p. 94.

en las novelas: pueden leerse bajo la interpretación social, pero una porción de ellos también pueden analizarse bajo unas temáticas que coinciden con las propuestas existenciales: “Esta conjunción siempre de aspectos sociales y planteamientos existenciales es por lo tanto, uno de los fundamentos sobre los que se basa la universalidad de los relatos de Aldecoa”.²⁹⁵

VII.1. LA LIBERTAD COMO EXISTENCIA

La libertad fue uno de los bienes humanos más valorados en la vida del escritor Aldecoa. Siempre la defendería, ya a través de la libertad que despliegan en sus textos sus diversos personajes, ya en entrevistas, donde da a conocer las limitaciones que la censura franquista imponía como una cortapisa; veamos un par de respuestas donde salta a la vista su deseo y su lucha como creador artístico:

— ¿En qué consiste la libertad del escritor?

— Fundamentalmente es un asunto psicosomático. Hemos estado escribiendo con autocensura. A estas alturas la libertad sería para mí una tremenda experiencia: tener un lugar en el sol. No sé lo que haría teniéndola; lo que sí quiero es tenerla porque pienso que la libertad es el estado natural del escritor. (5 de junio de 1968)

...

— ¿Ha tenido usted en sus novelas la suficiente libertad para expresarse?

— No. He tenido, como todos los escritores, el problema de mi propia autocensura, ya que escribimos pensando en que la obra sea publicable. (16 de febrero de 1968).

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

Estas declaraciones se complementan con el testimonio de Josefina Rodríguez cuando habla de los deseos de libertad encarnados en el hombre y en el creador Aldecoa, un rasgo de carácter tan suyo: “Ignacio seguía soñando viajes y aventuras. Sobre los mapas trazaba los caminos de los exploradores míticos, las rutas de los conquistadores, los derroteros de los pescadores, de los piratas, de los aventureros sin fortuna. Y le impresionaba el riesgo calculado de los navegantes solitarios”.²⁹⁶ Por eso, tal vez no sea casual que su primer cuento publicado sea un homenaje a la libertad que ejercen unos hombres y mujeres pertenecientes a una desmantelada compañía teatral y que andan dando representaciones en los pueblos. Se trata de “La farándula de la media legua”, subtítulo como “Cuento clásico de cómicos, rústicos y guardias civiles”,²⁹⁷ y fue publicado en la revista *La Hora*, en diciembre de 1948.

La libertad fue uno de los temas reflexionados por Sartre, como una condición que forma parte de la estructura de la condición humana; dice el autor francés que «La libertad humana precede la esencia del hombre y la hace posible; la esencia del ser se halla en suspenso en su libertad. Lo que llamamos libertad no puede distinguirse, pues del *ser* de la “realidad-humana”. El hombre no es *primeramente* para ser *luego* libre, sino que no hay diferencia entre el ser del hombre y su “ser libre”». ²⁹⁸

La historia del relato de Aldecoa descansa en una mermada, hambrienta y grotesca compañía de cómicos de la legua que arriban a un pueblecillo perdido por los rumbos de Zamora, “Por esas tierras de Dios donde no ha llegado el progreso, ni el cinematógrafo”. Beben en una venta pero luego no tienen para pagar el consumo. El alcalde del lugar interviene y les ofrece, con el fin de que finiquiten su deuda y para “desasnar a sus convillanos”, comida y unas pesetas, pero con la condición de que representaran una comiquería para el día siguiente, por lo que se pasaron la noche del sábado preparando en el pajar una versión de *El alcalde de Zalamea*. A la mañana siguiente la representación

²⁹⁶ En *Aldecoa, Cuentos Completos*, Pról., de Josefina Aldecoa, p. 16.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 33-36.

²⁹⁸ *El ser y la nada*, p. 61.

transcurrió entre bramidos e insultos hacia algunos de los actores, por lo que el ambiente se tornó tenso cuando “los mozos empezaron a pegarse de puñetazos en las tripas y a romper sillas”. Después de unas escenas tranquilas el vino corrió entre algunos espectadores, hasta que uno de ellos se le ocurrió arrojarles a los cómicos un huevo podrido y “Allí comenzó la tragedia. El señor cura predicaba en desierto; el alcalde vociferaba inútilmente; el maestro repartía bofetadas entre sus discípulos. Aquello se puso insoportable”. El detonador final ocurre cuando el primer actor llamó bestias a los villanos, porque se armó la escaramuza colectiva.

En la parte final del cuento el narrador describe la partida de la compañía, escoltada por la guardia civil. Las descripciones van a tono con el ánimo de los comediantes: “Unas nubes negras y tristes se cernían sobre Sayaguillo del Camino... De la parte de Zamora un carro leonés venía triste, chirriante y cacharrero... La compañía, con su director al frente, marchaba cabizbaja, apagada de voces, desgarrada...”. El diálogo que entabla el cabo y el primer actor es significativo para ejemplificar la defensa de la libertad que sostiene el personaje, ante cualquier adversidad:

El administrador ronza el último corrusco. El cabo Arbolea se dignó dirigirse a los pobres cómicos:

— ¿Y después de arreglar esto, adónde?

Juan García, que sabía sobreponerse a las circunstancias, le respondió:

— Saldremos de bolos hacia Nava del Rey.

El civil se sonrió.

Irse de bolos significa que una compañía de cómicos anda por los pueblos representando, o sea que García, convertido en portavoz del grupo, explicita que van a perseverar en la esencia de sus seres, la de actuar, a pesar de sus desgracias y de los palos que puedan recibir. Renunciar a sus vocaciones significaría traicionarse a sí mismos y dejar de ser lo que son, y eso no se lo pueden permitir, aunque el hambre los martirice; el texto

inicia resaltando el sufrimiento de los actores: “En el último pueblo en que actuaron con alguna fortuna fue en Toro. En el último pueblo que tuvieron para comer fue a tres leguas de Zamora por occidente”. Y concluye destacándose el hambre que padecen, pero la actitud general es la del estoicismo frente a los nubarrones, en un digno ejercicio de sus libertades. Son seres libres que en su libertad crean sus esencias. La actitud de estos actores recuerda a la frase de Unamuno: «Más de una vez se ha dicho que todo hombre desgraciado prefiere ser el que es, aún con sus desgracias, a ser otro sin ellas. Y es que los hombres desgraciados, cuando conservan la sanidad de su desgracia, es decir, cuando se esfuerzan por perseverar en su ser, prefieren la desgracia a la no existencia».²⁹⁹

Estos trashumantes actores son como los nómadas del desierto que vislumbra Jeanine, la protagonista del relato “La mujer adúltera”, de Camus, y que analizaremos en el siguiente apartado. Estos actores son como ellos, seres que “caminaban sin tregua, hombres que no poseían nada, pero que no servían a nadie, señores miserables y libres...”, que no cambian sus esencias libres por nada. Esta actitud es vista así por Bobbio cuando comenta la libertad que ponderan los existencialistas: “En ciertas ocasiones, el existencialismo ha podido aparecer como una evasión frente a la opresión de la organización social; como una invitación a aceptar con solemnidad y con decoro el propio destino de hombres socialmente oprimidos, pero libres metafísicamente”.³⁰⁰ Este cuento es cíclico, si tomamos en consideración la acción del final del cuento que concuerda con su inicio, en el sentido de que vienen de un pueblo, nos dice el narrador en la primera frase, y van hacia otro para seguir ejercitando su oficio, como se nos da a entender a través de uno de los miembros de la compañía. Un eterno andar para seguir siendo fieles a sus esencias que van construyendo con sus carcomidas existencias.

En “Pájaros y espantapájaros” (1950) o su primer título “Las cuatro baladas extrañas”, el protagonismo recae sobre cuatro aventureros que andan por el mundo y sus caminos

²⁹⁹ En *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 7.

³⁰⁰ *El existencialismo*, op. cit., p. 75.

ejercitando diversos oficios, pero plagados de pobreza: son un afilador, un segador, un buhonero y un limpiabotas, venidos de distintas regiones de la geografía española: “cuatro juglares venturosos, andarines, cardinales y locos”, es la definición global que de ellos da el narrador omnisciente, y que coinciden en una taberna y se cuentan sus hazañas y desventuras. El cuento puede ser analizado bajo dos secuencias narrativas: el mundo de la vigilia y el de los sueños. El primero son las secuencias más cortas del cuento, pues son las que abren y cierran la historia. Aquí también podemos hablar de un movimiento cíclico, pues coinciden en la venta y al final se separan, cada uno por su lado, para continuar con sus oficios en la aventura de otras tierras. La secuencia larga es la dedicada a los sueños que cada uno de los personajes tiene en la taberna donde se adormilan, a causa del cansancio y del vino que ingieren con los frugales alimentos que comparten. Sólo dos de ellos logran contar algo de sus vidas, pues después todos se adormecen. Por lo que alcanzan a contar nos percatamos que son seres que han hecho de la libertad una forma de vida, pues son unos trotamundos que han realizado de todo para ganarse el sustento, como el afilador que estuvo en las Américas y que regreso más que pobre, por lo que

Harto y desengañado se fue por los caminos con el diminuto juego de infierno de la rueda de afilar, y allí estaba, digno y pobrete, recordando para los compañeros hechos y palabras americanos (p. 76).

El buhonero viajero revela que él también ha corrido mundo:

...hablaba de Portugal, y de África, y de Cataluña [...] Contaba, con palabras cazadas en los periódicos, sus viajes, sus negocios, sus enamoramientos (p. 77).

Los sueños fantásticos que los cuatro tienen revelan también, a niveles inconscientes, sus deseos y frustraciones, pero siempre manteniéndose incólume el deseo de libertad. Son «baladas extrañas» que colindan con lo creativo, con lo onírico poético y “realizarse poéticamente es entrar en el reino de la libertad y del tiempo donde sin violencia el ser

humano se reconoce a sí mismo y se rescata...”.³⁰¹ Entre la vigilia y el sueño hay un tiempo suspendido que da el carácter de intemporalidad a las baladas: “Todo quedó encantado, como en los cuentos honrados e infantiles; todo quedó fijado por un soplo, tal vez por una linterna, en un solo momento. Y así surgieron cuatro extrañas baladas” (p. 77). Cuatro sueños diferentes pero poéticos, unidos porque en ellos se vuelcan los deseos libres de sus pobres soñadores. La primera de ellas es la de *El murciélagos azul*, quimera que de niño persiguió el afilador pues daba a su poseedor prosperidad, la que nunca ha tenido en la vida, ya que el murciélagos se le escapó de entre las manos en el granero. Este personaje quiso la riqueza que jamás pudo poseer y por eso anda vagando por el mundo con su rueda infernal en la que elabora sus sueños terrenales que dan origen a los sueños de la realidad onírica. La segunda balada es la de *La flor en la luna*, en la que su romántico soñador muestra sus deseos de alcanzar un amor imposible, el de una muchacha que vio bailar en otro tiempo en un pueblo y que nunca pudo obtener. La contemplación de su rostro, en forma de flor y en la luna, y su diálogo con ella, es símbolo de lo inalcanzable. En sus correrías, el baztanés sigue buscando el amor que lo colme. El tercer sueño-balada es *Viaje a una esmeralda*, del buhonero, y su complejidad reside en que es un sueño dentro del sueño, un sueño fantástico por lo que sucede dentro de él: se mira con otros compañeros en un trato de esmeraldas, contándolas y echándolas en su capazo; luego se duerme y se ve a sí mismo dentro de una esmeralda, un cuarto verde donde se ve muerto y el cristo de la cruz se convierte en un pájaro verde que se echa a volar y que luego lo penetra en las tinieblas interiores. Tal vez un deseo de poseer el bien que para él significa cristo y dejar atrás sus buhonerías. Todo dentro de ese cuarto es del color de la esmeralda, lo que podemos interpretar como un deseo ferviente por la riqueza, por atesorar bienes; el gesto de contracción de la mano durante el sueño parece reforzar nuestra hipótesis. El último sueño es *El hombre que dialogaba con sus dedos*, un personaje con tendencias infantiles y que refleja las ganas del andaluz de lograr no riquezas, sino una verdadera comunicación con

³⁰¹ María Zambrano, citada por Andrés-Suárez, *op. cit.*, p. 145.

los hombres, pues charla con sus dedos a falta de habla con los otros, quienes se burlaban cuando lo descubrían en esta actividad.

Los cuatro personajes son como pájaros que levantan el vuelo en las alas libérrimas de sus imaginaciones soñadoras. Sus sueños no son más que prolongaciones de sus deseos en la vida, porque ahí, en el mundo de lo soñado, no hay cortapisas a sus sueños terrenos.

Aunque parezcan espantapájaros de los caminos, siempre volarán en pos de sus convicciones, y así no renunciarán a la libertad que parece ser lo único que poseen, no claudicarán al gusto de andar vagando por los andurriales de tierras extrañas, con sus hermosos sueños auestas, cada uno de ellos inventándose a sí mismo con sus posibilidades, como unos dioses ocasionales, como afirma Ortega y Gasset: «... el hombre, al ser libre, es creador como Dios, se entiende: es un ente creador de su propia identidad. Pero, a diferencia de Dios, su creación no es absoluta, sino limitada por la ocasión. Por tanto, literalmente, lo que yo oso afirmar: que el hombre se hace a sí mismo en vista de la circunstancia, que es un Dios de ocasión».³⁰² Son dioses de ocasión que “Saben que cada uno tiene que asumir su propio destino, ese destino que se ha elegido libremente, y por ello sus vidas se separan libremente también”.³⁰³

VII.2. DE EXILIOS Y DE REINOS PERDIDOS EN LOS CUENTOS DE IGNACIO ALDECOA Y EN LA LITERATURA DE ALBERT CAMUS

³⁰² En *Historia como sistema*, p. 46.

³⁰³ Andrés-Suárez, *op. cit.*, p. 166.

Escribe Martín Gaité que “El único consuelo de algunos personajes creados por Aldecoa, cuyo sino es seguir de pobres, consiste, evidentemente, en fundirse con la naturaleza, dejarse anegar por su luz y conjurar mediante el disfrute de esa inmersión en el presente, las sombras del porvenir. Pero casi siempre el autor –influido en eso por la corriente existencialista–, deja traslucir pocas líneas más adelante lo efímero de tal goce, porque la realidad aguarda puntualmente tejiendo su red de asechanzas a la salida de cualquier paraíso artificial”.³⁰⁴ Esas inmersiones en la naturaleza, vía contemplativa, es la que nos interesa destacar en el autor español y francés. Por eso, hay paraísos que se añoran y a los que se desean ir o retornar, pero algunos han quedado lejos en la distancia y en la memoria. Algunos son paraísos de los que los personajes se saben irremediamente expulsados, a veces por las situaciones absurdas de la vida. Veamos estas imágenes en la cuentística de Aldecoa y en los relatos y otras obras publicadas por Camus. Los cuentos *La nostalgia de Lorenza Ríos* (1952) y *La mujer adúltera* (1957), de Aldecoa y Camus, respectivamente, se comunican íntimamente, no sólo porque el protagonismo recae sobre dos personajes femeninos, Lorenza y Janine, sino también temáticamente, por la contemplación de la naturaleza que les devuelve a las mujeres la imagen de un reino del que se intuyen fuera y de que viven en un exilio existencial, lejos del paraíso. Al final ambas protagonistas aceptarán la muerte al vencer sus angustias y sus miedos, la asumirán lúcidamente, con una total felicidad, una porque se embarca en pos de su lugar amado, la otra porque recupera una parte esencial de sí misma.

En *La nostalgia de...*, la protagonista deja su natal Progreso del Yucatán para acompañar a su marido a una ciudad española, junto al Cantábrico, porque el deseo del hombre es morir se viendo y oliendo su bahía. Junto con Lorenza y su marido viajan sus dos hijas adolescentes; su hijo varón se quedó en América, en los trabajos del mar. En el cuento se narra la progresiva soledad en la que se va sumergiendo Lorenza: primero por la pérdida del marido, luego el cambio de casa, a otro barrio más humilde, el de los pescadores, sus

³⁰⁴ En *Esperando el porvenir*, op. cit., p. 67.

luchas para salir adelante como modistas, el matrimonio de una de las hijas con un pescador, el embarazo y posterior enlace de la otra, con un muchacho del dique. A pesar de ser ella también de un lugar de marineros, el dramatismo del cuento reside en la nostalgia de Lorenza por su lejana tierra, añoranza que se refuerza cuando contempla el mar y presiente que al final se quedará irremediamente sola, pues sus hijas se han ido con sus hombres, y el hijo ha hecho su vida muy lejos, escribiendo de vez en cuando y enviando algo de dinero; en *La mujer...*, Janine forma un matrimonio con Marcel, llevan veinte años de casados pero no tienen hijos, ambos son franceses y viven en el África musulmán; la historia se centra en un viaje que hacen, él para vender directamente sus telas a los comerciantes árabes, ella para acompañarlo. En la contemplación de esos paisajes desérticos sobrevendrá la transformación de Janine, mujer que hace un balance de lo que ha sido su vida al lado de ese hombre que la necesita como una madre; ahí descubre que “un nudo que los años, la costumbre y el tedio habían apretado, se aflojaba lentamente”, y de que tanto él como ella no se aman, sólo se necesitan para no envejecer solos. La actitud de ambas protagonistas se concentra en la contemplación de lo que no les pertenece; Lorenza acude al puerto, Janine sube a lo alto de un fuerte; veamos las secuencias de uno u otro texto:

La nostalgia de...: Solía ir Lorenza algunos días a pasearse por el puerto. Contemplaba los barcos, deletreaba los nombres de las embarcaciones, anidaba su mirada nostálgica en la mar, pasada la bocana. Al volver a su casa llevaba la luz del Yucatán templándole los ojos (p. 226).

La mujer...: Pero ella no podía separar la mirada del horizonte. Allá, más al sur todavía, en aquel punto en que el cielo y la tierra se juntaban en una línea pura, allá, le parecía de pronto que algo la esperara, algo que ella había ignorado hasta ese día y que, sin embargo no había dejado de faltarle [...] En todas partes la vida había quedado en suspenso, salvo en su corazón, donde, en ese mismo instante, algo lloraba de pena y deslumbrada admiración (pp. 24-25).³⁰⁵

³⁰⁵ Las citas provienen de *El exilio y el reino*, Losada, Buenos Aires, décima edición, 1997.

En la contemplación de las lejanías los espíritus de las protagonistas se unifican, pues se buscan a sí mismas, buscan reencontrarse en el oteo de la libertad y en el sentimiento de la detonación de sus nostalgias. Ambas sienten como un llamado de lo que las separa del reino, toman conciencia de sus existencias absurdas y deciden prestarle oídos a lo que las convoca con persistencia; Lorenza tiene la mirada interiorizada en sus dulces paisajes que dejó atrás, por lo que es una actitud reiterativa en ella la evocación de sus geografías:

Lorenza Ríos ahorra poco e inútilmente, pensando en su regreso. Soñaba con los atardeceres amarillos, de un agrío amarillo alimonando las fachadas de las casas, endureciendo el mar, aquilatando de oro las velas de las barcas yuterás (p. 227).

Janine siente necesidad en esa misma noche, mientras permanece acostada al lado del marido, de acudir de nuevo al fuerte para fundirse con esa naturaleza celestial que la invita a dejar atrás el miedo a morir y reencontrarse con “su ser más profundo”:

Le dolía el corazón, se sofocaba bajo un peso inmenso que, según descubrió de pronto, arrastraba desde hacía veinte años, y bajo el cual se debatía ahora con todas sus fuerzas. Quería librarse de ese miedo [y acude a ese llamado que] después de todo ella podía, a voluntad, hacer callar u oír, pero cuyo sentido no conocería nunca, si no respondía a él inmediatamente. ¡Inmediatamente, sí, por lo menos eso era seguro! [...] Frente a ella las estrellas caían una a una; luego se extinguían entre las piedras del desierto, y cada vez Janine se abría un poco más a la noche. Respiraba, había olvidado el frío, el peso de los seres, la vida demente o helada, la prolongada angustia de vivir y de morir. Después de tantos años en que, huyendo del miedo, había corrido locamente, sin objeto, por fin se detenía. Al mismo tiempo le parecía reencontrar sus raíces [...] Janine sólo esperaba a que su corazón, aún agitado, se calmara y que el silencio se hiciera en ella (pp. 29-31).

Al final de las dos historias los espacios adquieren proporciones protagónicas: el espacio de Lorenza es físico, es el retorno a lo que siempre añoró, y más al quedarse sola en

la vida, dejando un reino que no le pertenecía y decide retornar a morir al suyo, concluyendo ella misma con su exilio y con su miedo a vivir; como Janine, al asumir su decisión, ella también siente la descarga de un gran peso en el corazón; ambas mujeres son felices al asumir sus destinos, sus absurdos destinos, como Sísifo:

Lorenza Ríos besó a sus dos hijas y dijo adiós.

Lorenza se fue a morir mirando su bahía, donde el Sol aquilata de oro las velas de las barcas yuteras, y de las barcas yuteras nacen canciones que anclan en el corazón. Se fue a morir donde la muerte duele más, y el alma vuela mucho tiempo a ras de tierra, sin quererse despegar hasta que remonta el vuelo. Al pasar la bocana del puerto entornó los párpados, contempló las primeras luces eléctricas encendiéndose en la tarde, y sintió el viento del mar en su pecho (p. 229).

La actitud de Lorenza nos remite también a la de la joven asesina Marta, la de la pieza *El malentendido* (1944), de Camus, pues hace depender su futura felicidad del estar frente al mar y sus calores y arenas; su dicha y su libertad provendrá, según ella, de su estancia en ese nuevo espacio tantas veces añorado, de tal modo que no le importa matar para reunir dinero y hacer realidad su sueño: “¡Ah, madre! Cuando hayamos juntado mucho dinero y podamos irnos de esta tierra sin horizontes, cuando dejemos atrás este albergue y esta ciudad lluviosa y olvidemos este país de sombra, el día que por fin estemos frente al mar, con el que tanto he soñado, ese día me verá sonreír”.³⁰⁶ Tanto a Lorenza como a Marta las atrae un lugar junto al mar: para una es el retorno al origen; para la otra el inicio a la felicidad en el paraíso soñado. Es la reconciliación de sus vidas con la naturaleza, ya que ambas se sienten extranjeras en los sitios en los que habitan, y como dice Jan, el hermano que regresa al hogar y es asesinado por su madre y su hermana, “no se puede ser feliz en el destierro o en el olvido. No es posible seguir siendo siempre un extranjero.” En *La mujer...*, el espacio donde ha ocurrido el verdadero cambio es la conciencia de Janine, aunque detonado por la visión del espectáculo de las estrellas fugaces en el cielo del desierto

³⁰⁶ En *El malentendido/Calígula*, Losada, Buenos Aires, décima segunda edición, 1997, p. 10.

argelino. Su miedo a morir ha quedado atrás: “Ella también tenía miedo de morir. Si superara este miedo sería feliz...”. Como Mersault (mar y sol), el de la primera novela de Camus, tendrá *La muerte feliz*, pues supera su miedo y se transforma sin que el marido se diera cuenta de ello, (ella salió de la habitación a hurtadillas), por eso su sorpresa al verla, al final del texto, sollozando en la cama, sin poder entender nada; ella sabe su secreto que oculta, pues sólo ella puede entender esa vuelta hacia sí misma, esa devolución hacia su mundo interior:

—No es nada, querido —decía—. No es nada (p. 32).

Los destinos de ambas protagonistas quedan entrelazados por la fusión del ser con la naturaleza liberadora, representada en paisajes que se ven y añoran, un amalgamamiento que conduce a la felicidad, como es la hipótesis sostenida en varios de los textos existenciales de Camus, como el final de *El extranjero*, donde Mersault se abre por primera vez a la tierna indiferencia del mundo en esa noche que “era como una tregua melancólica [...] delante de esta noche cargada de presagios y de estrellas”, o como dice el personaje narrador de el relato de Camus, *El renegado o un espíritu confundido*: “Sólo la noche, sus estrellas frescas y sus fontanas oscuras, podían salvarme, liberarme de los dioses malvados de los hombres” (p. 46).

Como una manera de indagar sobre lo que se les ha perdido en otro reino, los personajes de Aldecoa y de Camus quieren resguardarse del miedo a la soledad eterna, del temor de que no haya respuesta en ninguna parte, más que en sus recintos interiores, como sospecha Jan, el malogrado protagonista de *El malentendido*.

La añoranza por un espacio vedado o añorado también ocurre en los cuentos *Los pájaros de Baden-Baden* (1965) y en *Un corazón humilde y fatigado* (1969), de Aldecoa.

El primero de ellos tiene como protagonista a Elisa, una soltera de treinta y cuatro

años que resiente en Madrid el peso de su soledad y su búsqueda del verdadero amor, alguien que la cobije y proteja, aunque ella exterioriza que no quisiera volver a ser niña, pero su actitud nostálgica-contemplativa la contradice. Nos interesa destacar del cuento su primera secuencia, pues en ella ocurre este refugio en un paisaje marítimo de la niñez de la protagonista, en el que goza sumergiéndose. La fuga se da cuando está en una tarde en una terraza de un café madrileño y superpone el plano del sitio añorado por encima de la realidad que está viviendo en la ciudad. Ella siente y re-actualiza una realidad lejana en el tiempo, pero vive en la percepción de su temporalidad presente:

Era la hora del ocaso y estaba sentada en la terraza de aquel bar del paseo de Rosales como si estuviera en un mirador que al mismo tiempo fuese un muelle. De vez en cuando contemplaba la estrecha caleta del vallecito, a su izquierda, perdiéndose en colores, caligine y humos hasta hacerse alta mar dorada en las brumosas montañas de la sierra. Luego todo se tornaba rojo, como el vinoso Mediterráneo de los crepúsculos, y emergían amenazantes escolleras oscuras del Parque del Oeste, de los Viveros de la Villa y del apretado bosque de la Casa de Campo. Se oían pitidos de locomotoras portuarias y un rumor metálico de peces asaltados por peces mayores, que transforman sus ordenados y precisos desfiles en vorágine caótica y hacen sonar la hora encarnada de la matanza [...] El Manzanares, paralizado y submarino, asomaba el lomo plateado (p. 691).

Las sensaciones de Elisa son visuales y auditivas y la trasladan a un paraíso infantil ya lejano e irrecuperable, pero que perdura en el recuerdo como un tiempo feliz del que ya se siente exiliada:

... y miraba al mar resultante de muchos mares de verano; un mar compuesto de las sensaciones tenidas desde la infancia, acrecido y sensibilizado ahora, y que se le hacía melancólicamente real en el atardecer madrileño. Las aguas de entonces batían sus sentidos y había en ella éxtasis y anegación. Ya era noche marítima, con luces bordeando la caleta y titiladoras poblaciones lejanas, cuando quiso volver a sus quehaceres (p. 691).

La inclusión de estas imágenes marinas extraviadas en un tiempo ya perdido para el personaje femenino, connotan dentro de la historia un escapismo de una realidad amarga en la cual no quiere verse envuelta: el paso de los años marcando estragos en su cuerpo, la falta de un amor varonil y el asedio de la soledad a la que empieza a verse arrojada:

“Amortajada en su soliloquio”, como ella misma se describe. Es una especie de huida que siempre ella buscará, contradiciéndose a sí misma, negando, como con una careta de dureza que no posee. Veamos este punto de contradicción que vive Elisa cuando sale con el marido de su mejor amiga: “La trataba como a una niña y le ofrecía helados de vainilla como si fueran premios. El paternalismo estratégico que a veces solía usar le repugnaba y le hacía alcanzar los temblorosos límites de la irritación, pero un movimiento más fuerte —deseo de tutela y la viscosa absorción del mimo— la vencía y nunca se rebelaba. Protegida se sentía muy bien y se abandonaba como se abandona un nadador en las aguas dando solamente algunas brazadas, pequeñas respuestas, para conservar su posición de relajamiento y posible éxtasis [...] - No quisiera volver [a su infancia] por todo lo mejor del mundo. Me encuentro muy bien ahora siendo lo que soy y no quisiera ser de nuevo niña, aunque no lo podría ser en manera alguna, y jugar a niña no me divierte lo suficiente”. (pp. 708-709). Esta coraza de Elisa sólo se erige como una posición de autodefensa, pero como hemos visto, su huida a la edad de la que reniega (su paraíso perdido) es una constante en su vida insatisfecha y vacía, pues ya ni su libro de psicología que estaba escribiendo podía concluir por pereza y desánimo. Aquí podemos apreciar con nitidez el sentido del comentario de Martín Gaité citado anteriormente. El escudo de Elisa está en la re-contemplación de una naturaleza ya extraviada en el tiempo, en su *sido*, y así “conjura esas sombras del porvenir”, ese incierto futuro que se cieme sobre ella, sobre todo en el terreno del desamparo amoroso y de la soledad, pues los que la pretenden para aventura de verano son dos hombres casados y el joven que le interesa la deja por considerarla una amenaza a su libertad de artista.

El cuento *Un corazón humilde y fatigado* acaece junto al mar y el muelle. El protagonista es un adolescente que sufre del corazón, por lo que tiene que resguardarse en el almacén de su padre, lugar donde los olores lo anclan a su realidad y desde donde se le detona el deseo por el mundo de afuera, cuando contempla un calendario de la oficina de turismo:

Sabinas, arenas, mar y la vela colorada de un balandro en la lontananza. El aroma de los árboles y de las aguas en vez de los olores que eran el alfabeto de su padre, olores estabulados en cajones, armarios, botes, frascos, sacos, grandes cajas, se confundían en uno solo e inolvidable, conocido y reconocido desde la niñez. El pimentón tramontano, la canela de Indias, la melaza de caña [...] formaban el olor a almacén, de una densidad casi tangible, agrio y al mismo tiempo dulzarrón (p. 748).

La imposibilidad física de pasearse y disfrutar de esos paisajes de los que se sabe lejos, a causa de su enfermedad, lo mantienen en una especie de exilio físico e interior que colinda con la amargura. Es notoria la metáfora a la que recurren tanto Aldecoa como Camus, el español en este cuento, el francés en *La muerte feliz*, para ejemplificar lo que sienten sus personajes en ciertos momentos de la narración: la sinestesia, imagen que a decir de Beristáin, “consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido”.³⁰⁷ La imagen es útil para describir los estados de ánimo de los protagonistas de ambos textos al ser receptores de un olor característico que los remite a la incomodidad dentro de sus conciencias. En el cuento de Aldecoa son la mezcla de olores del almacén la que remite a Toni, su protagonista, a la quietud, a permanecer en ese espacio, sagrado para su padre, pero que él detesta desde la niñez por representar una categoría opuesta a la libertad y a esa imagen del mar que “canturreaba en el muelle y era una satinada plana para la caligrafía de los *snipes*, las motoras y los esquiadores.” En la novela de Camus, Patrice Mersault se pasea por Praga en una huida hacia sí mismo, en un viaje de búsqueda de la felicidad, pero el olor agrio de los pepinillos que expende una vendedora en una esquina de la ciudad lo descompone y lo envía hacia el malestar de su fiebre, hacia su vacío interior. Su malestar encuentra cura cuando decide irse de la ciudad para buscar espacios llenos de sol y de vida, al reconocer que lo invadía “una nostalgia de ciudades llenas de sol y de mujeres, con atardeceres verdes que cierran las

³⁰⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Ed. Porrúa, México, p. 476.

heridas." Los olores agrios (el sentido del olfato) remiten a ambos personajes a situaciones de amargura y angustia, pues parecen recordarles estados de conciencia incómodos en sus vidas: la enfermedad que mantiene postrado a Toni, el pasado tormentoso manchado por el crimen, en el caso de Mersault. Ambos protagonistas se saben exiliados de los reinos en los que podrían encontrar la felicidad.

Interesante nos resulta comparar también las sensaciones de frustración y vacío que viven los personajes, como consecuencia del abandono de los sueños de partir hacia un territorio deseado, como sucede en el cuento de Aldecoa, *Camino del limbo* (1952) y en la mencionada pieza teatral *El malentendido*, de Camus. En el cuento hay un elemento que detona el malestar existencial de Miguel: la partida de su amigo en el tren. A partir de esta vivencia el desencanto recaerá sobre él, un joven que siente que ha dejado ir las oportunidades de marcharse de su ciudad, en la que vive un asfixiante encierro. El texto está estructurado en dos secuencias narrativas. La primera se desarrolla en una noche lluviosa, cuando Miguel está en el andén vacío de la estación del tren, a donde ha ido para despedir a un amigo que se ha marchado para estudiar en la universidad. El tren parte y Miguel queda solo, por lo que se pasea a lo largo de la estación, como no sabiendo cómo ahogar su malestar. En el extremo del andén mira los vagones abandonados y la visión le sugiere la de los vagabundos que tendrán que dormir dentro de ellos, en las noches inclementes. En su andar también pasa junto a dos soldados que dormitan en un banco, y se entretiene pensando en las tierras donde los esperan. Miguel está preocupado por el futuro de su vida laboral, recalcado en esa tarde por el diálogo que sostiene con su madre. En esta primera secuencia se nos presentan los rasgos que permiten delinear la personalidad y la realidad conflictiva de Miguel: es un solitario imaginativo y soñador, con ansias de libertad, alguien que busca refugio en su ilusión, porque el mundo real, su circunstancia y su ciudad, no lo han dejado actuar; para ilustrar lo anterior el narrador recurre a la técnica de la asociación: proporciona un detalle del presente narrativo, relacionado con el agua, para conectarlo con un hecho del pasado: mientras camina las suelas de sus zapatos han cogido

agua y siente un escalofrío, el mismo que sentía cuando, por estar castigado, salía tarde de la escuela, en las noches lluviosas, como ésa; después de la imagen de la niñez el narrador comenta que a Miguel le gusta ver de noche la lluvia, a través de un farol de la calle, pero guarecido en el umbral de un portal; esta sensación le permite crear imágenes placenteras en las que se cobija, pues se imagina que es un insecto. La evasión de Miguel se exagera en las noches de lluvia, ya que Miguel goza al contemplar los charcos de agua negra, en los que flotan manchas de grasa, pues se pasa “contemplándolos, imaginándoles fauna y flora”. Miguel es un solitario que entabla charla con uno de los soldados que se ha despertado. Es informado que van de regreso a sus lugares de origen, lejos de ahí. Fuman e intercambian unas frases sobre el estado del tiempo, hasta que se despierta el otro militar y se despiden. Al marcharse del andén Miguel escucha al empleado de la estación que echa de ahí a los soldados y los invita a entrar a guarecerse en los vagones. La sensación de vacío de Miguel se acentúa al final de esta secuencia, cuando sale, y bajo su perspectiva el panorama de afuera es desolador, hasta la luz de los faroles. Varios elementos de esta secuencia se concatenan para significar el vacío, la incertidumbre y el desamparo del personaje: la marcha del amigo para estudiar fuera y que refuerza la idea de su soledad; la estación del tren, símbolo del ir y venir de la vida, tránsito que no tiene la existencia sedentaria y huera de Miguel. Unos se van, otros vuelven, pero Miguel permanece anclado en esa ciudad que sólo propicia los sueños y prohíbe el actuar, como veremos en la segunda secuencia del texto. En ésta se marca la frustración que experimenta el personaje, por haberse quedado en el mismo sitio. La secuencia dura una tarde de trabajo, hasta las diez de la noche, hora en que Miguel retorna a su casa, y casi todo acontece dentro de la oficina. Se inicia tres semanas después de la noche lluviosa del andén, con un párrafo descriptivo de la temporalidad atmosférica de la ciudad que espera la nevada y la llegada del invierno. El ambiente sigue siendo frío, inhóspito. Miguel trabaja en la contabilidad de un taller de metalurgia de la ciudad, a la espera de ganar unas oposiciones de empleado en el Ayuntamiento. Su trabajo no le gusta, aunque suponga que su madre estaría feliz, y se

protege de nuevo en la ensoñación, en la evasión de la turbia realidad que lo envuelve y le causa ansiedad; nuevamente destacan las asociaciones, tanto en imágenes lejanas en la distancia o en el tiempo, que se forman en la imaginación de Miguel:

Miguel, apoyado el pecho en el pupitre, se distraía con las vetas sinuosas de la madera entre operación y operación de contabilidad. Encendía rápidamente los cigarrillos y echaba el humo sobre la mesa, con fuerza, arrastrando los trocitos de goma de borrar, y las pizcas de caspa que, cuando agitaba su pelo, se caían. Miguel miraba, ensimismado, el oleaje de la tabla, tan parecido a las huellas que deja el mar en la arena cuando la marea baja, o a las que dejan los ríos, después de una crecida, en las orillas llanas y fangosas [...] En el techo de la oficina jugueteaba el espectro de la llama de la autógena. Miguel alzaba a veces la cabeza para mirarla. Era parecida a los fantasmas de la niñez, que la lámpara de cristales arrojaba sobre las paredes de la habitación las tardes de enfermedad pasadas en la butaca, al lado del radiador, con un libro de aventuras sobre las piernas (pp. 201-202).

La frustración de Miguel proviene de su confrontación con la ciudad que lo agobia, y en la que envejecerá sin más remedio; su permanencia en ella se la debe a su madre y a Anita, la novia a la que todos los días va a buscar al salir del trabajo. Él mismo reconoce que debió haberse marchado a cualquier otro sitio, pero no lo hizo, se quedó como los otros y se lo recrimina; Miguel monologa: “Yo soy igual a los demás. Yo soy un hombre cualquiera que trabaja por unas pocas pesetas. Yo —¡ay!, yo—, yo pensaba haber sido otro. Ir. Andar. Volver. Ya no. Me doy cuenta; he dicho que ya no.”

La ciudad adquiere una connotación significativamente negativa en el texto: es el espacio que ahoga y que lo seguirá haciendo para el futuro, que frustra, que no ha dejado realizarse a Miguel, como pensaba en la niñez con los libros de aventuras:

La ciudad en que Miguel vive cierra el camino de las acciones y abre el de los sueños. Pasarán los años y ni los sueños quedarán. Se convertirá en un hombre mamotreto, insensible, pesado, sucio de polvo, lleno de números, reventado de trabajar tontamente. Miguel piensa que los ojos se le irán hinchando como globos, y un día se le escaparán (p.202).

El binomio espacialidad-temporalidad obedece a una voluntad de construcción del autor, ya que permiten significar la vacuidad que se cierne sobre el personaje. El espacio de la ciudad es el ambiente del cual no puede escapar Miguel, ligado por los sentimientos a los suyos; el espacio de la oficina y el ambiente del trabajo también lo agobian, y como ya hemos visto, se refugia en las imágenes que se crea a partir de lo que ve. La temporalidad atmosférica de la ciudad también se cierra para agudizar más el drama de Miguel, que se ha vuelto gélido, que se ha mimetizado con la estación invernal, como él mismo se confiesa: “El invierno está aquí. Estoy empezando a serlo.”

No podemos agotar nuestro comentario crítico de este texto sin abordar el aspecto de la relación paratextual que se entabla entre el título y su contenido: con su vida grisácea Miguel va rumbo al limbo, hacia él se encamina, ese lugar-ciudad en el que se espera la redención, sólo que Miguel sabe que ya nunca se rescatará, siendo para siempre un extranjero en la ciudad. O también el texto nos hace pensar en la frase «estar en el limbo», que como explica María Moliner, es un “no enterarse de las cosas que se dicen o de lo que pasa”,³⁰⁸ camino al que Miguel va aspirando, pues se “convertirá en un hombre mamotreto, insensible, pesado, sucio de polvo, lleno de números, reventado de trabajar tontamente [...] Entonces no podrá ver, ni mirar con aquella claridad del tiempo pasado y ver cómo un árbol es un árbol y no un problema municipal, y contemplar las estrellas y no hacer comentarios de «va a helar» o «buena se aproxima».

“La ciudad en que Miguel vive cierra el camino de las acciones y abre el de los sueños [...] Nunca más dejará esta especie de pantano en que uno se hunde a sabiendas y además, ¡qué gran ironía!, contento”. Esta frase del cuento que ejemplifica el malogramiento de su protagonista se emparenta con el drama que vive Marta en la pieza escrita por Camus. Ella es también una muchacha que tiene un único sueño: irse de esa ciudad situada en la Europa central, lluviosa y fría como la de Miguel, e instalarse con su madre en un espacio junto al mar, sin importarle asesinar por dinero a los huéspedes

³⁰⁸ *Diccionario de Uso del Español*, Tomo I, Gredos, Madrid, 1991, p. 258.

solitarios que años atrás habían llegado al albergue. Un absurdo malentendido ocasiona que sus sueños se vengan abajo: “¡Toda mi vida ha transcurrido en la espera de esta ola que había de llevarme y sé que ya no vendrá! Tendré que quedarme aquí [...] Aunque pegara el oído a la tierra no oiría el choque de las olas heladas o la respiración rítmica del mar feliz. Estoy demasiado lejos de lo que amo y mi distancia no tiene remedio. Yo tengo por patria este lugar cerrado y denso donde el cielo carece de horizonte”.³⁰⁹ Con el asesinato de su hermano y el deseo de su madre de suicidarse en la represa, ella se siente perdida. Todo su sueño derrumbado porque descubre que su madre y ella mataron al hombre equivocado, al hermano que retornaba veinte años después. Al entender que sola, sin paz y exiliada se iba a quedar en esa ciudad tan odiada y que su huida hacia una ciudad marítima era ya irrealizable, lejos de su reino tan amado, decide colgarse de una viga de su cuarto. La salida que encuentra Miguel para su situación es el conformismo, la complacencia, pues al final del cuento ajusta su visión a la del espacio circundante: “Las calles son cortas y empiezan a parecerle largas. La circunvalación es escasa y Miguel cree que es importante. Las casas son bajas y Miguel las ve altas, enormes, rotundas.” Marta prefiere desaparecer del mundo antes de soportar su extranjería en su propio país, antes de seguir llorando con “las lágrimas de las alegrías perdidas para siempre, de la felicidad frustrada [...] ¡Que las puertas se cierren a mi alrededor!”, grita cuando sabe que su reino ya está perdido.

En *Ave del Paraíso* (1965), el personaje llamado por el narrador y por los personajes como *El Rey*, ansía retornar a sus Paraísos extraviados en el tiempo y en el espacio. Es un joven burgués al que ya no le llenan las aventuras éticas y amorosas que tienen sitio en la isla en la que vive junto a los otros protagonistas, jóvenes también que viven a costillas de quien se deje y que tienen una visión superficial y vacía de la existencia. Sólo nos adentraremos en la escena en donde a *El Rey* se le revela ese deseo de dejarlo todo y marcharse por esos otros mundos que le proporcionarán nuevas aventuras, pues a fin de cuentas es un soñador, un ave migratoria: “Lo había pasado bien y ahora estaba anclado en

³⁰⁹ *El malentendido*, op. cit., p. 46.

una isla del Mediterráneo, pero el Paraíso estaba fuera y al Paraíso, ¡oh, gran desterrado!, no podía volver, porque un tipo como él no debía volver a parte alguna. Tenía que descubrir nuevos paraísos, y el mar del sur de los noveluchos estaba esperándole, lejano y tentador, azul, dorado y verde”. (p. 667). Cuando sus compañeros se enteran de su próxima partida lo interrogan sobre sus planes, pero él no tiene muy seguro de su destino final, él sólo sabe que tiene que emprender el vuelo hacia otras aventuras:

- ¿... y no temes que te salgan mal tus planes? —pregunta el Maestro, que gusta de la rutina— ¿... y no tienes miedo a que todo pueda fallar?
—¡Qué planes! ¡Qué fallos!— contesta el Rey—. No he hecho planes, no puede haber fallos. Simplemente voy al Paraíso.
—¿Y si no llegas?— pregunta el Prevaricador.
— He cambiado y es bastante, pero llegaré— contestó el Rey (p. 689).

Como los personajes que ya comentamos de los otros cuentos de Aldecoa, en éste el Rey sabe que hay otros territorios de los cuales se siente excluido y por eso se decide a partir, aún con las incertidumbres futuras.

Otro exilio tratado por ambos autores en los que distinguimos afinidades temáticas es el del paraíso de la juventud, como en los cuentos *La sombra del marinero que estuvo en Singapur* (1951, subtítulo como “Cuento del que fue mozo viajero y que, de viejo, se moría por el puerto”) y en *La vuelta al mundo* (1961); de Camus es *Los mudos* (1957).

En estos tres cuentos percibimos la misma afinidad temática e ideológica entre Aldecoa y Camus: la desolación existencial que viene aparejada con los años. La actitud del viejo marinero y la de Yvars, los protagonistas de cada uno de los cuentos, revelan la desolación de los que por la edad se sienten excluidos de los afanes de la vida. La actitud contemplativa y nostálgica del marinero que va al puerto “Solo, envejecido y distante” (p. 91) es como la de Lorenza Ríos, o como la asumida por otro de los personajes de Camus, en el relato *El huésped*, donde el maestro, una vez que ha dejado escoger al árabe prisionero el camino de la entrega o de la libertad, se queda contemplando la extensión de la meseta en

la que se alza su escuela: “Daru contempló el cielo, la meseta, y más allá de ella las tierras invisibles que se extendían hasta el mar. En ese vasto país, que tanto había amado, estaba solo”.³¹⁰ (p. 90). En el primer cuento de Aldecoa se establece una relación paratextual entre el título-subtítulo-contenido: el marinero protagonista del relato primario es una sombra de lo que fue, un joven grumete, y ahora, ya acabado, sólo espera su final, vagando entre la taberna y el muelle del puerto y sumergiéndose en la naturaleza marítima que tiene frente a sus ojos.

En este texto el sueño acaece dentro de la realidad vivida, la vigilia. El narrador presenta al viejo marinero Iñaqui que en la taberna se pasa las horas y fabula sus historias y aventuras que luego contará para el invierno, porque en el verano y en las demás estaciones del año su necesidad de comunicación con los otros se ve frustrada, irrealizable. Del bar sale Iñaqui para ir a sentarse al espigón del muelle, para contemplar la llegada de los buques, para soñar de nuevo. Soñar es un recurso que aún lo mantiene con vida. Ahí vuelve a tener la visión onírica de estar llegando al puerto de Singapur, tal como lo hiciera en sus años mozos. En su ensoñación huye de esa realidad que ya lo considera un trasto aburrido y repetitivo, pero él se sumerge, como consuelo, en el acto evocativo, en su hazaña de juventud. En este fragmento podemos apreciar el entrecruzamiento de las dos realidades o experiencias, la vivida y la soñada; la primera representada por los saltos del pececillo: [¡Cómo recordaba Singapur! —puch, saltó un pececillo, arco y flecha, combado y veloz—, ¡cómo le pasaba el florecer portuario de luces, razas y lenguajes por la nariz y todo lo curvada que puede ser una vascongada sin caer en el semitismo —puch, brincó de nuevo el pez u otro pez, ¿quién sabe?—] (p. 93). Sentado en la tarde, frente al mar, revive lo que nunca más será; el elemento sueño lo mantiene dentro de su enajenada realidad, hecha de ron y memoria: “Las ondas se le extendían en periplos de su juventud; las ondas le mareaban la cabeza, tocada de agujereada boina, por la que se le escapaban en banda de gorriones los recuerdos (p.94). La evasión onírica, alimentada por los trajinares de los

³¹⁰ En *El exilio y el reino*, p. 90.

marineros que retornan a la dársena, concluye con el atardecer y las primeras luces artificiales del puerto. Se marca su regreso al levantarse trabajosamente y retornar por el espigón; es la vuelta a la realidad que asfixia, porque el viejo ya no puede volver a navegar, sus buenos tiempos han quedado atrás, pertenece ya a una temporalidad caduca, porque ir a Singapur ya no es un hazaña para nadie, por eso sueña y recrea su momento, su circunstancia de marinero mozo. El mismo narrador lo excluye de la temporalidad presente, al compararlo con una reliquia: “Se fue con [...] las manos en los bolsillos, dando a los brazos la forma de asas desconocidas de alguna ánfora enterrada y extraña, recuperada en algún tenducho mercenario del puerto de Singapur” (p. 95).

Íñiqui ya no quiere pertenecer a la realidad actual, pero no se atreve a arrojarse al mar. Su fantasía es tanta que lo lleva a inventarse un final poetizado, un digno desenlace para un pensionado de la vida marinera que prefiere alimentarse con una realidad nutrida de ensueños. Esta soledad del personaje es destacada por Martín Nogales cuando escribe que «La condena de sus personajes a la soledad se convierte entonces en uno de los rasgos más claros del trasfondo existencial de la literatura de Aldecoa. Por eso se repite como tema en muchos de sus cuentos».³¹¹ En *La vuelta al mundo* el protagonismo se centra en una pareja de ancianos que juegan esa tarde al parchís, pero los lectores podemos percibir que es una actividad consuetudinaria en la que el juego no importa sino las segundas intenciones que se crean, pues el juego es un pretexto para recordar sucesos pasados, sobre todo los del viejo marinero: “Jugaban sin interés, pero no mecánicamente. Jugar al parchís era una función natural que cumplían al mismo tiempo que se concentraban en un segundo juego”. Este segundo juego cargado de complicidades es el de Eusebio, que mediante las preguntas que le hace a Clara, su mujer, trae del pasado personas y hechos que lo acompañaron en sus travesías, como la aventura ocurrida a un compañero de él ocurrida muchos años atrás:

—Siempre ha sido así, vivo de genio, con un carácter muy duro. Ha cambiado de compañía muchas veces.

³¹¹ Martín Nogales, *op. cit.*, p. 76.

—¿En qué barco va ahora?

—En ninguno. Murió hace treinta años, en marzo de mil novecientos veintiuno. Murió en Buenos Aires; lo cazaron en una borrachera.

El consuelo de Eusebio es el recuerdo, el alimento de su vida ya desterrada de la actividad marinera, pues sus únicas diversiones en el exterior son el cine o las idas al café, guarecidos como siempre en su piso, metidos en su única diversión y al jugar estaban siempre “comenzando su ostrario anochecer”. Eusebio ejemplifica a esos hombres ancianos y melancólicos, jubilados de los mares, que todo el tiempo están añorando las andanzas del oficio y que al mirarse en el espejo reconocen las huellas de la vida: “Se pasó las manos por el rostro, incapaz ya de sostener un gesto, terriblemente fatigado y marchito, pero donde había estado el mundo [...] En el espejo su rostro era una mancha conocida y maleable en la que ensayó a modelar los gestos de ayer”. La desgracia del personaje es que también los recuerdos, su riqueza, se le empiezan a desdibujar, y ya sólo puede recordar con viveza su catarro de un año antes, como se lo recuerda su mujer: “Pensó que la memoria tampoco tenía reservas. Nadie vivía de recuerdos [...] Era de las pocas cosas que podía recordar, con cierta intensidad, de los últimos años”. La tragedia existencial de Eusebio es sentirse desterrado del paraíso de la otra edad, aquélla en la que podía decir con toda seguridad que “nos esperan quince días de mar” o que el tiempo cambiaría “hasta doblar Finisterre, o puede que más adelante”. Ahora su vuelta al mundo la da a través de la memoria venida a menos. El absurdo de la carne es esa proyección hacia su propio fin, pues la existencia humana es un continuo deslizamiento en el tiempo.

La historia narrada en *Los mudos* es la de un obrero en una fábrica de toneles que también tiene conciencia de que el transcurrir de los años lo alejan de lo que más le gustaba en su juventud, la contemplación del mar, su disfrute y sus aventuras: “En el extremo de la escollera, el mar y el cielo se confundían en un mismo resplandor. No obstante, Yvars no los veía [...] Nunca le había parecido tan largo el camino hasta el taller. Es que también

estaba envejeciendo [...] ¿No sería por eso, por lo que desde hacía tanto tiempo ya no miraba el mar durante el trayecto que hacía hasta el otro extremo de la ciudad, donde estaba la fábrica de toneles? Cuando tenía veinte años no se cansaba de contemplarlo; el mar le prometía un fin de semana feliz en la playa [...] No había otra clase de felicidad en aquel lugar. Y esa felicidad pasaba con la juventud”.³¹² Ahora que el protagonista entraba a los cuarenta años de edad le entra la nostalgia por el tiempo ido, y su único gusto es contemplar el mar al caer la tarde, desde la terraza de su casa, después de la jornada laboral y con su vasito de anís en la mano. Es en ese momento cuando el personaje siente una reconciliación con el mundo y su naturaleza: “Entonces caía la tarde, una suavidad breve aparecía en el cielo y los vecinos que hablaban con Yvars bajaban de pronto la voz. En tales momentos él no sabía si era feliz o si tenía ganas de llorar. Por lo menos estaba seguro de que no había otra cosa qué hacer sino esperar, blandamente, sin saber demasiado qué” (pp. 55-56). El relato se centra en el primer día laboral de los quince obreros de la tonelería después de veinte días de frustrada huelga y la nula relación que entablan con el patrón, al que los trabajadores *mudos* ya no responden a sus saludos como antes. En esa primera jornada Yvars siente los dolores en la espalda, producto de la inacción y del paso de los años que lo atormentan: “Había perdido el entrenamiento durante aquellas semanas de inacción; era evidente. Pero también pensaba en la edad, que hace más duro el trabajo manual cuando ese trabajo no es de simple precisión. Aquellas agujetas le anunciaban también la vejez. Cuando intervienen los músculos el trabajo termina por hacerse una maldición, precede a la muerte, y en los días de grandes esfuerzos el sueño es justamente como la muerte” (p. 67).

La visión ideológica de Aldecoa y Camus se unifican cuando muestran a sus personajes con el peso de los años encima y su actitud en el mundo es la de la contemplación, en ambos casos del mar, el horizonte y el crepúsculo que representa el ocaso de sus vidas, pues sólo les queda vivir del consuelo de los recuerdos y de extrañar los años de antes. El final de ambos cuentos presenta similitudes; Iñiqui tiene en sus manos su

³¹² En *El exilio y el reino*, pp. 54-55.

copa de ron que lo detona a sus tiempos de glorias pasadas, a su Singapur, el reino añorado: “Inaqui recortó los muebles de sus copas como un buen ebanista del vivir. Y Singapur quedó retratado con sus manos tremendas” (p. 95); Yvars bebe su copita de anís y sujeta de la mano a Fernande, su esposa (“como en los primeros tiempos de su matrimonio”), actitud que lo catapulta hacia un reino del cual se siente ya un exiliado: “Y hubiera querido ser joven y que Fernande también aún lo fuera, y que estuvieran del otro lado del mar” (p. 71). Estos deseos anidan en los corazones de los dos protagonistas de estos cuentos, al igual también que en el de Jean-Baptiste Clamence, antihéroe de *La caída*, la última novela de Camus, cuando pronuncia en una exclamación: “¡Oh, sol, playas, islas bajo los alisios, juventud cuyo recuerdo me desespera!” (p. 130).

En *Solar del Paraíso* (1953), el personaje Pío, un hombre de cincuenta y nueve años y uno de los protagonistas del cuento de Aldecoa, resiente la nostalgia por el reino perdido cuando tiene que marcharse junto con su familia del solar en el que vive, el Paraíso, como lo llaman los vecinos. En este texto el elemento espacial adquiere un sentido simbólico y vital, por lo menos para el personaje Pío, tal como lo sugiere el título del mismo. Por eso el narrador dedica las primeras secuencias del cuento para describir, minuciosamente, el paisaje que rodea al solar de Pío, los materiales de los que está construido el chamizo y la vida pobre pero resignada de sus moradores. Hasta que sobreviene una tormenta que les destroza el cuchitril y tienen que buscarse la vida por otros rumbos; aunado a la destrucción pende sobre ellos el aviso del dueño del solar: van a construir en el terreno. En las secuencias intermedias del texto se nos presenta a Pío deseoso de marcharse de su solar para partir a la Cañada, donde cree que estarán en mejores condiciones, con casa y jornal seguros. Pero al cumplirse el deseo de Pío, su nueva realidad se ve confrontada con aquella realidad idealizada con los amigos en la taberna. En la penúltima secuencia del cuento el narrador nos informa de que han sido aceptados para trabajar como obreros en la Cañada, un lugar fuera de la ciudad; ahí será el nuevo hogar de todos, pero ya en él, Pío no se encuentra a gusto, reniega de que sus compañeros de trabajo son puros andaluces que no se

entienden ni entre ellos; Pío se da cuenta que ama y añora su Paraíso perdido, del que fueron expulsados a causa de los negocios, extraña la calle, el río, la taberna de Floro y a sus amigos; el resto de la familia está contenta por la nueva situación, menos Pío, nostálgico por el Paraíso que será ya para él un recuerdo detonador de la nostalgia y la soledad: «Pío no está contento. Abandonar la ciudad no le parece un acierto [...] pero los amigos no están allá para beber y charlar con ellos. Floro no estará, el tráfago de la capital será sólo un vago recuerdo [...] A él, que le gustaba venir a la Cañada en la taberna, le gustaría volver a la taberna en la Cañada [...] Aquí en la Cañada siente la soledad, el silencio del campo y sufre [...] sabe que soledad y silencio, al fin hombre de la ciudad, son dolor, tristeza, desgarramiento. Su paraíso, su solar, sin soledad y sin silencio era, sin embargo, un apartado, en el que no cabía el medio conturbador que le rodeaba» (pp.290-292).

El retorno al Paraíso, con resonancias bíblicas, es una obsesión para Pío, una esperanza que lo mantendrá vivo, porque Pío se ha vuelto taciturno; ante la añoranza sólo le resta dejar que el sueño juegue su papel en su vida, como cierra la última frase del cuento, el verbo soñar que se reitera y se alarga indefinidamente:

Pero en el allí de Pío hay tantas sensaciones, dichas y alegrías encerradas, que aquello, y solamente aquello, podrá devolverle su diminuta felicidad. Pío perdió el paraíso, interpolado entre dos altas-casas [...] Y Pío, como debió sentir el primer hombre, siente que de él se apodera la nostalgia que le otoña el corazón y le borra la mirada. Y Pío, como el primer hombre, necesita soñar que algún día ha de volver [...] Y Pío llora suave, silenciosamente. Y Pío sueña, y sueña, y sueña... (pp. 292-293).

Como algunos personajes de Camus, el Pío de Aldecoa vive su propio destierro, un exilio interior dentro de su propia tierra: la expulsión de su paraíso terrenal. La respuesta de Pío es contemplar con los ojos de la memoria, de la nostalgia y soñar su regreso, que cese su expulsión y su condición de extranjería que empieza a padecer desde los primeros

momentos en su nuevo hogar, al que no considera, hablando en términos camusianos, como una patria feliz.

CONCLUSIONES

Proponer una lectura existencial de la narrativa de Ignacio Aldecoa, como lo hemos venido haciendo, plantea aceptar que es sólo una de las miradas o visiones que sobre la obra puede realizarse. Es admitir, de antemano, que el estudio o análisis que se haga de la literatura de un autor no se agota en un método, sino que privilegia una perspectiva, teniendo en consideración los otros enfoques, que de igual manera pueden aportar luz al mundo de la interpretación literaria.

Afirmamos que la narrativa de Ignacio Aldecoa puede leerse bajo la óptica de lo existencial porque expresa unas temáticas, unas historias y unos personajes que entroncan con las preocupaciones de los filósofos adscritos a los diversos existencialismos: Heidegger, Sartre, Beauvoir, Marcel, Jaspers, Unamuno y Camus, los cuales, algunos de ellos, partiendo de sus postulados filosóficos, llevaron a los terrenos de la literatura su pensamiento. Aldecoa no perteneció a ninguna corriente filosófica, y en su obra narrativa no pretende ilustrar, en primera instancia, como lo hicieron los ya citados, un sistema de ideas esgrimido y expuesto, previamente, sobre el hombre y su relación en y con el mundo. Aldecoa no escribió tratados ni doctrinas filosóficas; su sensibilidad, su imaginación y su pensamiento estuvieron dirigidos y puestos al servicio de la ficción narrativa, aunque no le eran desconocidas las interpretaciones de Sartre y Camus. Así pues, nuestro narrador fue también un lector de obras literarias con contenidos filosóficos.

Y aunque coexistiera con esa tendencia narrativa de los años cincuenta, el social-realismo español, su obra no se queda en un simple y escueto testimonio de denuncia, pues se arrima más a esa otra tendencia bautizada como neorrealista, junto con Fernández Santos, Martín Gaité y Matute, entre otros, tanto por el cuidado estético de su prosa como por su alejamiento de los credos políticos o ideológicos deslizados dentro de la obra literaria. Creemos que la narrativa aldecoana rebasa el campo de lo puramente social, el mundo recreado de la España de posguerra. Tanto por sus ejes temáticos, como son la soledad, dolor, frustración, desvalimiento, angustia, individualismo, incomunicación, introversión, la libertad y la muerte, como por sus personajes desvalidos: gitanos, guardias, toreros, actorzuelos, pescadores, marineros, ancianos, vagabundos y niños, además de sus imágenes y metáforas de espacios cerrados: el castillo-cuartel, el pensamiento angustiado, el viento solano, las barquias, la isla, el naufragio, elementos presentes como una constante en toda su cuentística y novelística, consideramos que la ficción del autor vasco también se puede incardinar dentro de esa corriente de la prosa española de posguerra denominada como literatura existencial, por presentar coincidencias con los planteamientos de los filósofos del existencialismo, doctrina que se empeñó en esclarecer problemas filosóficos, como son la esencia de la vida humana, la personalidad del hombre, los avatares y valores de la auténtica existencia y el sentido de la finitud o de la muerte, posibilidad constitutiva del Estar humano. Con esto podríamos afirmar que la literatura de Aldecoa no se sustrajo al ambiente pesimista y escéptico que se respiraba en las artes y en la literatura de la posguerra mundial, y más, en la España franquista.

En *El fulgor y la sangre*, su primera novela publicada, los personajes viven en carne propia las «situaciones límites» enunciadas por Jaspers, aquéllas situaciones ante las que se estrella la existencia humana, como las vividas por las mujeres-esposas y los guardias civiles encadenados al servicio y al existir de la asfixiante cotidianeidad dentro de unos muros, todos encerrados en un espacio que los cerca: la Casa-Cuartel. Pero sobre todo, son los personajes femeninos los que han cultivado un sentimiento de hastío y soledad

agudizado por la confirmación, en el día que dura la historia de la novela, de la noticia de que han matado a uno de los guardias que salieron para la feria de un pueblo castellano. Se sienten echadas a una eterna espera, desamparadas, arrojadas a ese sitio de locura. La soledad en compañía, el ser-con-los-otros, es una de las características de estos personajes. La separación del resto del conglomerado social se da en función del oficio de los guardias civiles, incluso ubicados, geográficamente, fuera del poblado. La única y lejana esperanza de estas mujeres es que cambien a los maridos de lugar, porque ya no quieren vivir bajo la eterna angustia de que se los lleven muertos, el día menos pensado. El absurdo de la existencia se manifiesta en la llegada de la muerte que se cierne sobre el castillo, el destino del hombre “absurdificado” por la muerte, como pensaba Camus. En la primera novela de Aldecoa el eje temático gira en torno al desasosiego, el desamparo, la inseguridad, la frustración, el miedo, la soledad y la muerte, situaciones que condicionan y limitan la existencia humana; es la continua inseguridad existencial del ser del hombre enfrentado a la amenaza de la muerte, embozándose esta angustia en la inautenticidad de la existencia, en las “habladurías” y en la “ambigüedad” demostradas por las mujeres, de acuerdo a una interpretación heideggeriana. La coincidencia con el pensamiento de Sartre se da en la temática de las miradas, en “el infierno que son los otros”. De acuerdo con esta visión los personajes de la novela se roban a sí mismos la libertad, en un deseo de apoderarse de la libertad del otro y “cosificarlo”, caso concreto el de las mujeres del cuartel. El castillo es la metáfora de la vida humana, seres arrojados ahí, mirándose unos a otros y esperando el fin de la existencia.

En su segunda novela, *Con el viento solano*, asistimos a una “conversión” de índole existencial, pues aflora en el protagonista, en el gitano asesino, Sebastián Vázquez, una actitud ante el mundo de corte heideggeriano, en lo que respecta al tránsito del hombre anónimo, banal, el *man*, a un estado superior, el de la existencia auténtica, en la que el hombre adquiere, mediante la *resolución*, conciencia de su propio yo, de sí mismo y de su ser en el mundo, experiencia que se manifiesta a través de la soledad y de la angustia, en

donde se revela el sentido de la nada que todo lo difumina, donde las cosas y los seres ya no pueden distinguirse unos de otros, porque han perdido sus contornos, sus estructuras diferenciadoras: en la nada todo se ha desvanecido. El gitano Vázquez experimenta, a lo largo de la ficción novelesca, el cambio, la transformación de su ser, consecuencia que lo lleva a asumir la noción de su propia muerte. El ser que ha renacido y que se entrega consciente a los brazos de la finitud, recuerda un poco a Meursault, el de *El Extranjero*, de Albert Camus. Además, las formas absurdas y accidentales en que los protagonistas de ambas novelas se convirtieron en asesinos reflejan un paralelismo: Meursault atribuye al calor africano haber jalado del gatillo del arma; Vázquez a un acto reflejo, arrastrado su dedo por el miedo a ser atrapado. El aciago e incomprensible destino fue la perdición para ambos. La soledad es también un tema importante en esta novela. La soledad que proporciona la huida y el abandono de sus seres más cercanos (amigo-familia), son los elementos que hacen crecer y transformar espiritualmente al protagonista de la novela. A medida que pasan los días de huida, Sebastián se da cuenta de que está solo frente al mundo, que él solo tiene que enfrentar su circunstancia, sin su novia Lupe, sin amigos, sin parientes, sin su madre ni hermanos; sin nadie más que él mismo. Como en la novela *La peste*, de Camus, en la de Aldecoa el gitano Vázquez se entrecruza con gente que ejerce la solidaridad con los otros, sin la idea de Dios: el faquir y el señor Cabeda. En el sentido de crear personajes que se mueven en el mundo por una especie de apostolado hacia los demás, se organizan algunas ideas coincidentes entre Camus y Aldecoa.

En la soledad medita el gitano sobre los cauces que ha dado a su existencia; perdiéndose en la soledad se busca a sí mismo. En el tráfico de la huida Sebastián experimenta la angustia del ser-para-la-muerte; la *resolución* de Sebastián lo hace ser un ser auténtico, una existencia plena. Y como el hombre es posibilidad siempre, siempre existe la posibilidad de un nuevo acto que imprima a la vida de un ser otro derrotero que hasta entonces parecía tener, y que lo muestre como siendo otra cosa. Sebastián recorrió el tránsito del SE a la autenticidad, de la inconsciencia y la irresponsabilidad a la conciencia

de sí mismo; Sebastián se ha sustraído de su entorno, no física, sino mental y espiritualmente. Él mismo ha decidido dejar su condición anterior e ir al encuentro de su propia muerte. El ser que elige su ser es una elección de sí mismo. El ser existente llamado Sebastián Vázquez ha elegido y creado su propia posibilidad, aunque sea la última de su existencia.

En *Parte de una historia*, dos temas entroncan directamente con las preocupaciones del pensamiento existencialista: la soledad y la muerte. Es clara la soledad del personaje narrador, situación acentuada por el hecho de que la historia transcurre en una diminuta isla, sitio inhóspito para la vida humana. El protagonista, dueño del discurso, ha huido de su mundo, de su ciudad, sin saber explicar ni explicarse las razones, y ha recalado en esa isla de trabajo, ese pedazo de tierra de pescadores, como un náufrago más, como los americanos ebrios que irrumpieron en la vida de los isleños. El narrador no deja de compararse con el choni Jerry, hermanados ambos por la condición de náufragos, la de él metafórica, un mal tiempo existencial, la del extranjero, real, arrojado por una tormenta natural. Para el narrador su existencia es una isla más en medio de otra isla. Lejos de su ciudad, en la isla del auto destierro se recuerda en esa otra realidad que ha sido su vida, de la que apenas se vislumbran sus coordenadas, sus señas de identidad; en el ajuste de cuentas con su propia persona se mira otro, se siente otro; en esa existencia pasada sólo brilla la angustia y la decepción.

La muerte en el mar del náufrago Jerry suscita reflexiones en el narrador, contemplando el dibujo de la alfombra de su cuarto. El inicio y el fin de la existencia humana es la ley del laberinto, que el mismo protagonista enlaza. La ley del laberinto es el inicio y el fin de la vida humana, enigma indescifrable, como reconoce el narrador, fracaso del hombre, "fracaso de la metafísica", como lo llamó Jaspers. Jerry es el personaje doblemente naufragado, literal y simbólicamente, pero es este segundo y último naufragio el que lo lleva a la verdadera libertad del ser humano, a la cita impostergable con la finitud, cerrándose así su ciclo "como cumplimiento de su verdadera existencia". Para Jaspers "el

nafragio final es el triunfo final". El personaje narrador de esta historia que llega a la isla simboliza también al hombre echado a su mundo, un mundo que plantea dudas, interrogaciones, y que el hombre no siempre es capaz de descifrar; es también el ser heideggeriano del "ser-para-la-muerte", el destino del hombre que cumple el ciclo del laberinto, el de la vida y la muerte, la llegada y la marcha de la isla, tal y como inicia y concluye la voz de la novela. La muerte es para Jaspers una situación-límite de la que nada podemos discernir: "es como un muro contra el cual chocamos y naufragamos". Con el tema de la muerte como uno de los absurdos de la existencia humana, la narrativa de Aldecoa coloca al hombre dentro de la espiral de la temporalidad representada en el renacer y en el morir camavalesco de Jerry, pensamiento que también lo acerca a la prosa de Camus.

La inmersión en la naturaleza es otro punto de coincidencia entre los dos autores. Es como un ritual propiciatorio en el que se sumergen los diversos personajes de Camus y que de igual modo, vemos realizar al narrador anónimo de *Parte de una historia*. Nadar en el mar y disfrutar del sol y la playa es como un bautizo para limpiarse de las inmundicias del mundo que han vivido con anterioridad los personajes. En el pensamiento existencial de Camus la naturaleza puede propiciar el bienestar o la felicidad del hombre, pero también es ambivalente, pues puede arrastrarlo hasta su perdición, como en *El extranjero*. En la novela de Aldecoa el que sucumbe es el extranjero Jerry, impulsado por su irracionalidad ante el mundo; como escribiría Camus, es "la primitiva hostilidad del mundo que asciende". En ambos autores la naturaleza y sus escenarios devuelven al hombre hacia sí mismo. *Parte de una historia* es también la novela de la búsqueda, como *La muerte feliz* de Camus. Los personajes abandonan sus vidas y emprenden un periplo, en un deseo de huir y encontrarse a sus interioridades, hacia el "uno mismo". Ambos se cuestionan, se interrogan bajo el cielo y sus luminosidades. Son seres que se saben extranjeros en el mundo pero que se recuperan, uno hacia la muerte feliz, el otro hacia el retorno al mundo al cual pertenece.

La soledad del personaje narrador de Aldecoa revela el desvalimiento de la existencia humana, una soledad que acaba comprendiendo el personaje como una soledad ontológica.

Varias de las creaciones cuentísticas de Aldecoa presentan también reflejos de algunas concepciones existencialistas, como son la libertad y la nostalgia por reinos de donde los personajes se saben irremediabilmente desterrados, por el tiempo o por el espacio, como acontece en la mayoría de los relatos de Camus. Así como todos los existencialistas consideran a la libertad humana como un valor que define a la propia esencia del hombre, en las actitudes de los diversos personajes de Aldecoa podemos apreciar esa búsqueda irrenunciable de la libertad para seguir siendo lo que son, pues no quieren dejar de ser, fieles a sus convicciones. La tragedia de los personajes, tanto de Camus como de Aldecoa, sobreviene cuando se reconocen ya desterrados de unos reinos en los que estuvieron en algún tiempo, y de los que han sido expulsados, ya por la edad o por la lejanía. Lo irrecuperable de esos paraísos los hace ser unos exiliados en el mundo, unos eternos añorantes.

La creación novelesca y cuentística del autor español es realista, pero un realismo impregnado de símbolos que revelan la problemática de la condición humana, aquella que hace frente a las adversidades de la existencia desvalida. Más allá de situaciones históricas y sociales, su propio contexto vivido en la España franquista, la prosa de Aldecoa destila temáticas y afinidades ideológicas que preocuparon también a los diversos autores del pensamiento existencial.

BIBLIOGRAFÍA DE LA NARRATIVA DE IGNACIO ALDECOA

CUENTO

- 1955 *Espera de tercera clase*, Puerta del Sol, Madrid
- 1955 *Visperas del silencio*, Taurus, Madrid
- 1959 *El corazón y otros frutos amargos*, Arión, Madrid
- 1960 *Caballo de pica*, Taurus, Madrid
- 1961 *Arqueología*, Rocas, Barcelona
- 1962 *Neutral Corner*, Lumen, Barcelona
- 1963 *Pájaros y espantapájaros*, Bullón, Madrid
- 1964 *Los pájaros de Baden-Baden*, Cid, Madrid
- 1968 *Santa Olaja de Acero y otras historias*, Alianza, Madrid
- 1970 *La tierra de nadie y otros relatos*, Salvat RTV, Barcelona
- 1973 *Cuentos completos*, Alianza, Madrid (2 vols)
- 1977 *Cuentos*, Cátedra, Madrid
- 1995 *Cuentos Completos. Aldecoa*, Alfaguara, Madrid

NOVELA

- 1994 *El fulgor y la sangre.* Planeta, Barcelona.
- 1994 *Con el viento solano.* Planeta, Barcelona.
- 1989 *Gran Sol.* Edit. Noguer, Barcelona.
- 1987 *Parte de una historia.* Alianza Editorial, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- 1989 ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México.
- 1955 *Introducción al existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, trad. de José Gaos, México.
- 1991 ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*, TomoV, Espasa Calpe, Madrid.
- 1986 ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Gredos, Madrid.
- 1983 AYALA, Francisco, *La cabeza del cordero*, Alianza Editorial, Madrid.
- 1978 AZORÍN, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Espasa Calpe, novena edición, México.

- 1987 BARRERO PÉREZ, Oscar. *La novela existencial española de posguerra*, Ed. Gredos, Madrid.
- 1989 _____ *El cuento español 1940-1980*, Castalia Didáctica, Madrid.
- 1992 BASANTA, Ángel. *Literatura de la posguerra: la narrativa*, Ed. Cincel, Madrid.
- 1985 BEAUVOIR, Simone de. *El existencialismo y la sabiduría popular*, Ed. Leviatán, trad. de Juan José Sebrelli, Buenos Aires.
- 1990 BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Ed. Porrúa, México.
- 1967 BLACKHAM, H.J. *Seis pensadores existencialistas*, oikos-tau ediciones, segunda edición, Barcelona.
- 1949 BOBBIO, Norberto. *El existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, trad. de Lore Terracini, México.
- 1951 BOCHENSKI, I. M. *La filosofía actual*. Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México.
- S.f.e. CASTILLO PUCHE, *Con la muerte al hombro*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- 1956 _____, *Sin camino*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- 1974 CELAYA, Gabriel, *Lázaro calla*, Ed. Júcar, Barcelona.
- 1995 CAMUS, Albert. *El extranjero*, Altaya, Barcelona.
- 1997 _____ *El exilio y el reino*, Losada, Buenos Aires.
- 1997 _____ *El malentendido/Calígula*, Losada, Buenos Aires.

- 1999 _____ *El mito de Sisifo*, Alianza Editorial, Madrid.
- 1998 _____ *La caída*, Alianza, Madrid.
- 2001 _____ *La peste*, Ed. Sudamericana, trad. de Rosa Chacel, trigésimo primera edición, Buenos Aires.
- 2001 _____ *La muerte feliz*, Ed. Noguer, quinta edición, trad. de Juan Gomis, Barcelona.
- 1996 _____ *Obras 1*, Alianza, Madrid.
- 1976 CARDONA, Rodolfo: *Comp. Novelistas españoles de postguerra*, Taurus Ediciones, Madrid.
- 1973 CASADO, Gil. *La Novela Social Española (1920-1971)*, Seix Barral, Barcelona.
- 1962 CHIODI, Pietro. *El pensamiento existencialista*, UTEHA, México.
- 1997 DELIBES, Miguel. *La sombra del ciprés es alargada*, Ediciones Áncora y Delfín, décima cuarta edición, Barcelona.
- 1995 Diccionario de Escritores Célebres, Espasa-Calpe, Madrid.
- 1973 DOMINGO, José. *La novela española del siglo XX*, Ed. Labor, Barcelona.
- 1962 FATONE, Vicente. *Introducción al existencialismo*. Ed. Columba, Buenos Aires.
- 1989 FERNÁNDEZ-FLOREZ, Darío. *Lola, espejo oscuro*, Ediciones GP, Barcelona.
- 1991 FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*, T.1, Circulo de Lectores, Barcelona.

- 1985 FONTÁN JUBERO, Pedro. *Los existencialismos: claves para su comprensión*. Edit. Cincel, Madrid.
- 1972 GARCIA, VIÑÓ, M. *Ignacio Aldecoa*, E.P.E.S.A., Madrid.
- 1995 GOYTISOLO, Juan. *Juegos de manos*, Ediciones Destino, Barcelona.
- 1985 GUY, Alain. *Historia de la Filosofía Española*, Ánthropos, Barcelona.
- 1993 HEIDEGGER, Martín. *El ser y el tiempo*, Planeta-Agostini, trad. de José Gaos, Barcelona.
- 1959 JASPERS, Karl. *La filosofía*, Revista de Occidente, Madrid.
- 1976 JOLIVET, Régis. *Las doctrinas existencialistas*, Ed. Gredos, Madrid.
- 1998 KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, Espasa Calpe Mexicana, México.
- 1991 _____ *Temor y Temblor*, Ed. Losada, trad. de Jaime Grinberg, sexta edición, Buenos Aires.
- 1978 LASAGABASTER, Jesús Ma. *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Sociedad General Española de Librería, Madrid.
- 1955 LENZ, Joseph. *El moderno existencialismo alemán y francés*, Ed. Gredos, trad. de José Pérez Riesco, Madrid.
- 1984 LYTRA, Drosoula. *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Espasa-Calpe, Madrid.

- 1979 _____ *Soledad y convivencia en la obra de Aldecoa*,
Fundación Universitaria Española, Madrid.
- 1953 MARCEL, Gabriel. *El misterio del ser*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- 1959 _____ *El misterio ontológico: porción y aproximaciones concretas*, Universidad Nacional de Tucumán, trad. de Lucía Prosik Prebisch, Buenos Aires.
- 1985 MARTÍN SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*, Seix Barral, vigésimo cuarta edición, Barcelona.
- 1940 MACHADO, Antonio. *Obras Completas*, Ed. Séneca, México.
- 1959 MARIÁS, Julián. *La escuela de Madrid*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- 1994 MARTÍN GAITE, Carmen. *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Ed. Siruela, Madrid.
- 1984 MARTÍN NOGALES, José Luis. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Edic. Cátedra, Madrid.
- 1987 MARTÍNEZ CACHERO, José M., en *El comentario de textos 2*, Ed. Castalia, Madrid.
- 1996 MARTÍNEZ SALAZAR, Angel. *Ignacio Aldecoa*. Diputación Foral de Alava, Vitoria.
- 1991 MOLINER, María. *Diccionario de Uso del Español*, T.I, Gredos, Madrid.
- 1962 NORA, Eugenio de. *La novela española contemporánea*, T. II., Gredos, Madrid.

- 1968 ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema*. Espasa-Calpe, Madrid.
- 1973 _____ *¿Qué es filosofía?*, Espasa Calpe, Madrid.
- 1981 PÉREZ, Ana Rosa y ZIRIÓN, Antonio. *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, UNAM, México.
- 1990 RÍO, Ángel del. *Historia de la Literatura Española 2*, Edic. B, Barcelona.
- 1978 ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Ed. Gredos, Madrid.
- 1953 ROMANO MUÑOZ, José. *Hacia una filosofía existencial*. Imprenta Universitaria, México.
- 1996 SÁNCHEZ MECA, Diego. *Diccionario de Filosofía*, Alderabán Ediciones, Madrid.
- 1950 SÁNCHEZ VILLASEÑOR, José. *Introducción al pensamiento de Jean Paul Sartre*, Jus, México.
- 1994 SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura española*, 6/2, Ed. Ariel, Barcelona.
- 1990 SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Edic. Quinto Sol, tercera edición, México.
- 1997 _____ *El muro*, Ed. Época, novena edición, México.
- 1972 _____ *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Ed. Losada, trad. de Juan Valmar, tercera edición, Buenos Aires.
- 1998 _____ *La Náusea*, Época, novena edición, trad. de Aurora Bernárdez, México.
- 1958 _____ *Teatro*, Losada, quinta edición, Buenos Aires.

- 1953 SERRANO PONCELA, S. *El pensamiento de Unamuno*, FCE, México.
- 1987 SHAW, L. *Historia de la Literatura Española. S. XIX*, Ed. Ariel, México.
- 1999 STEWART, Matthew. *La verdad sobre todo. Una historia irreverente de la filosofía*, Taurus, México.
- 1971 TORRE, Guillermo de. *Ultraismo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Edic. Guadarrama, Madrid.
- 1961 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Panorama de la Literatura Española Contemporánea I*, Guadarrama, Madrid.
- 1999 UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, Ed. Porrúa, tercera edición, México.
- 1999 _____ *Niebla*, Ed. Porrúa, México.
- 1957 _____ *Soledad*. Espasa-Calpe, tercera edición Madrid.
- 1981 VARGAS LLOSA, Mario. *Entre Sartre y Camus*, Ed. Huracán, Puerto Rico.
- 1990 VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México.
- 1971 WHAL, Jean. *Historia del Existencialismo*, Ed. La Pléyade, Buenos Aires.
- 1995 XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la Filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, duodécima edición, México.

HEMEROGRAFIA CONSULTADA

A, "Ignacio Aldecoa, finalista del Planeta habla...", en *Ateneo*, 1 de noviembre de 1954.

A, en *Destino*, núm. 956, Barcelona, 3 de diciembre de 1955.

B, "Preguntas a Ignacio Aldecoa", en *Índice*, núm. 132, enero de 1960.

DOMINGO, José, "Parte de una historia", en *Ínsula*, núm. 252, noviembre de 1967, p. 4.

HERNANDEZ, Antonio. Entrevista en *La Estafeta Literaria*, núm. 421, 1 de junio de 1969.

MARTIN GAITE, Carmen, «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa», en *La Estafeta Literaria*, núm. 433, 1 de diciembre de 1969.

SANTIAGO, Miguel de. "Ignacio Aldecoa: Una historia partida", entrevista con Josefina Rodríguez, en *La Estafeta Literaria*, núm. 578, 15 de diciembre de 1975.

SASTRE, Luis, «La vuelta de Ignacio Aldecoa», en *La Estafeta Literaria*, núm. 169, 15 de mayo de 1959.

SENABRE, Ricardo, "La obra narrativa de Ignacio Aldecoa", en *Papeles de Son Armadans*, núm. CLXVI, 1970, pp. 4-24.

SHERMAN H., Eoff y SCHRAIBMAN, José. «Dos novelas del absurdo: *L'Étranger* y *Tiempo de silencio*», en *Papeles de Son Armadans*, LVI, número 168, 1970, p. 226.

UMBRAL, Francisco, en *La Estafeta Literaria*, núm. 433, 1 de diciembre de 1969.