El corazón y otros frutos amargos: realismo y poesía en la narrativa breve de Ignacio Aldecoa

Óscar Domínguez Núñez
Elena María Barcellós Morante
Instituto Cervantes de São Paulo

UNA CRÓNICA DE LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

El corazón y otros frutos amargos, título de uno de los principales relatos de Aldecoa, enlaza, mediante la conjunción copulativa, dos términos aparentemente distanciados: por un lado, el corazón y, por otro, el amargor o la amargura que parecen querer negar la simbólica plenitud vital de los sustantivos que adjetiva.

La conjunción de estos dos elementos de alto calado dramático-expresivo alumbra una poderosa metáfora que recorre el conjunto de la obra del escritor vasco: el corazón, trasunto del sentir solidario y afectivo que destilan muchos de sus personajes, en contraste con el fruto parco y amargo del tiempo en el que se hallan emplazados, la posguerra del conflicto civil español.

Perteneciente a la generación neorrealista que surge en los primeros años de la década del cincuenta del siglo pasado, la obra de Aldecoa forja un retrato del ser fundamentado en los principios de veracidad, fraternidad y humanismo que, a nuestro juicio, rebasan cualquier acotación generacional y estilística.

Entendemos que la poesía que emana de una escritura despojada de ornamentos y, por ello, esencialmente aséptica, dota de una trascendencia inmanentista a su obra al tiempo que la distancia del tremendismo de Pascual Duarte, de Cela, paradigma de la narrativa hispana de los cincuenta.

Los personajes de Aldecoa se encuentran a la altura de nuestros ojos y comparten las mismas tensiones existenciales. Su grandeza se mide por las dificultades del tiempo que les ha tocado vivir y la naturaleza antiépica de muchas de sus empresas: la captura de insectos, roedores o perros pulgosos en la ribera del Manzanares, el suministro de carbón a una vieja locomotora o la búsqueda de un jornal a lo largo y ancho de la meseta castellana, como en el cuento que da título a estas líneas. Su trayectoria vital está horneada por un halo existencialista que confiere a su obra un alto grado de complejidad.

El trato horizontal contrasta con los epígonos realistas que surgen al calor del naturalismo zoliano, fuertemente modelados por un narrador que los disecciona desde las alturas de su bóveda omnisciente.

Vadillo Buenfil (2008: 87-88) subraya las afinidades temáticas y estilísticas que presentan los personajes de Aldecoa y los de Albert Camus:

> La situación de los personajes, tanto de Camus como de Aldecoa, es que se reconocen desterrados de unos reinos en los que estuvieron en algún tiempo, pero del que han sido expulsados. Lo irrecuperable de esos paraísos los hace ser exiliados en el mundo. Es por eso que la lectura que proponemos enlaza el universo literario de Aldecoa con unas coincidencias temáticas-argumentales propuestas por el existencialismo, sobre todo con el pensamiento de Camus. Un eje temático existencial conformado por la naturaleza y el ser, la búsqueda interior, la soledad ontológica, el absurdo y la muerte […].

La magnitud y complejidad de los personajes del escritor vasco responden a una postura ética del autor que denuncia, de manera simultáneamente directa y alegórica, la situación de las capas más humildes de la sociedad española en tiempos de férrea censura. En una entrevista a la revista *Destino* en 1955, Aldecoa declara los principios que orientan su narrativa:

> Ser escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo. Yo he visto y veo continuamente cómo es la pobre gente de toda España. No adopto una actitud sentimental ni tendenciosa. Lo que me mueve es, sobre todo, el convencimiento de que hay una realidad cruda y tierna a la vez, que está inédita en nuestra novela.

La España de los cincuenta es, efectivamente, una nación aún dilacerada por el conflicto bélico y una interminable posguerra con una población dividida entre la raigambre rural y la incipiente modernización de los grandes núcleos urbanos que atraen a numerosos emigrantes del campo.

Los relatos de Aldecoa aparecen salpicados de escenarios que actúan como bisagra entre el desarrollo urbano y el universo rural. De esta manera, sus relatos se encuentran frecuentemente ambientados en bares, campamentos, albergues para jornaleros, márgenes fluviales, construcciones móviles o lugares de paso en los que deambulan personajes desplazados y en permanente tránsito. El ferrocarril es el elemento que actúa de enlace entre ambos órdenes físicos y simbólicos, el campo y la ciudad[12].

Estos personajes realizan frecuentemente actividades manufactureras. Son trabajadores del campo, segadores, soldados rasos, guardias civiles rurales o marineros como los protagonistas de su novela *Gran sol*. Todos ellos se encuentran hermanados por pautas de conducta en las que aún prevalece como signo de identidad la dimensión del *ser* en vivo contraste con la creciente potestad del *tener* en los espacios urbanos más desarrollados. Emblemático es, en este sentido, Omi-

[12] Un exhaustivo estudio de las relaciones de la narrativa de Aldecoa con el ferrocarril de la España de los años 50 puede consultarse en Sendín García, Manuel Ángel (2009): «Ferrocarril y paisaje ferroviario en la prosa de Aldecoa» En *Actas del V Congreso de Historia Ferroviaria*. Palma de Mallorca. Documento de internet disponible en: <http://www.docutren.com/congreso_palma/pdfs/com/Ses52/050207_Sendin.pdf>.

crón Rodríguez, el fotógrafo negro ambulante o el Chico de Madrid que «murió a consecuencia de su última cacería, en la que, si no pudo cazar ratas, como nunca falló, cazó un tifus; el tifus que lo llevó a los cazadores eternos, donde es difícil que entren los que no sean, como él, buenos; como él, pobres, y como él, de alma incorruptible».

No existe, con todo, una idealización del campo como *locus amoenus* en oposición a la ciudad, territorio que corrompe la candidez del buen salvaje. Aldecoa recorre la geografía hispana en compañía de su mujer Josefina, coincidiendo en esos espacios transicionales —la taberna, la carretera, el barco— con los protagonistas de sus historias. Su actitud es la de testigo de la realidad, la del cronista que comparte los mismos frutos amargos que sus héroes. Estos son los *seres con narración,* en la afortunada denominación de Carmen Martín Gaite, quienes, como en el poema de Antonio Machado en el que se apoya la autora salmantina para ilustrar su argumento,

> brotan con esa humildad que cede solo a la ley de la vida, que es vivir como se puede [y] se salvaron del olvido porque tuvieron la suerte de que Aldecoa pasaba por allí, y contó lo que ellos no sabían o no tenían ganas de contar, unas veces por no tener a quién, otras simplemente porque estaban más hechos a soportar la realidad y hacerle frente que a trascenderla mediante la palabra (Martín Gaite, 2006: 164).

Las técnicas del nuevo periodismo norteamericano que se consagran con *A sangre fría,* de Capote, una mirada poética y la influencia del neorrealismo cinematográfico serán las principales correas de transmisión que alimentan estas crónicas de la realidad española desde principios de los 50 hasta la prematura muerte del autor en 1969.

Juan Rodríguez (2002: 4-5) cita otras fuentes de las que bebe Aldecoa que convergen en la misma corriente expresiva:

> *L'école du regard,* que empezaba a desarrollar en Francia el *Nouveau Roman,* les proporcionaba las técnicas del punto de vista que tanto sintonizaban con su aversión hacia el autor-dios […] de la adaptación norteamericana que de él hiciera Dos Passos, adoptaron el estudio del comportamiento de las colectividades y la concentración temporal inherente al detallismo del mismo; de Baroja, de Hemingway, de Pavese, la economía de medios y la síntesis expresiva de la prosa.

EL NEORREALISMO CINEMATOGRÁFICO

¿Es posible alguna forma de arte, de estilización de la realidad, tras la experiencia de Auchwitz y los horrores del fascismo? Esta es la cuestión fundamental que domina los rumbos de los movimientos artísticos en los años cincuenta del siglo XX. El neorrealismo italiano responderá aboliendo el aparato escenográfico, eli-

minando guiones literarios, empleando actores no profesionales o alejados del *star system* y azuzando una voluntad documental de reflejo absoluto de la realidad.

Para el movimiento neorrealista, la verdad coincide con el *continuum* magmático de la vida que no debe canalizarse bajo la forma del argumento ni discurrir por medio de artificios narrativos. La cámara debe limitarse a observar y describir. El crítico y realizador Cesare Zavattini, paladín de esta corriente, proclama: «No se trata ya de convertir en "realidad" las cosas imaginadas, sino de hacer significativas en grado máximo las cosas tal como son, casi como si se contaran ellas solas», y llega a concluir: «Es necesario que el espacio entre vida y espectáculo quede anulado» (en Cassetti, 1994: 36-37).

Las magníficas adaptaciones cinematográficas que Mario Camus realiza de tres relatos de Aldecoa, *Young Sánchez, Con el viento solano* y *Los pájaros de Baden-Baden,* se inspiran formalmente en estos principios, aunque no lleven al extremo la radicalidad ontológica que pregona Zavattini, confirmando los estrechos lazos del movimiento neorrealista con el conjunto de la obra del escritor vasco.

En las dos primeras adaptaciones se observan rasgos estilísticos comunes con los presupuestos neorrealistas como la extracción humilde de la mayoría de los personajes, la participación de profesionales ajenos a la representación cinematográfica, boxeadores en el caso de *Young Sánchez* o el bailarín Antonio que protagoniza *Con el viento solano,* los escenarios naturales que se solapan con construcciones de un incipiente urbanismo (el bar, la fábrica, el arrabal, etc.) la proliferación de elementos orgánicos en los que se imbrica la trayectoria existencial de los protagonistas y la ausencia de humor.

Los Pájaros de Baden-Baden, producida en 1975 y, consecuentemente, posterior a la muerte de Aldecoa, sigue la estela de *la Nouvelle Vague* francesa y de la filmografía de Antonioni, especialmente en el complejo retrato del hastío y la deriva emocional de la protagonista. Cassetti (1994: 93) señala tres elementos que cohesionan los nuevos cines que suceden al neorrealismo: «la necesidad de mantener con la realidad una relación más directa y profunda; la exigencia de no reducir el discurso de la realidad a un puro reflejo de sus datos empíricos; y la especial atención al lenguaje a través del que se expresa». Todos estos aspectos se encuentran presentes en la última adaptación que Camus realiza de la obra de Aldecoa, junto al desvarío existencial de los personajes o el significativo papel que juega el azar. Solo la prescindible banda sonora de Antón García Abril empaña el *spleen* estival que corroe como una náusea incesante los cimientos de la acomodada vida de la burguesía madrileña en las vacaciones de agosto.

Las adaptaciones cinematográficas de Mario Camus se ensamblan coherentemente con los relatos del autor vasco por medio de recursos narrativos presentes en ambos casos como la búsqueda de una economía expresiva, los diálogos casi naturalistas, cazados al azar por el autor-transcriptor y un cierto debilitamiento de la progresión dramática que prescinde de la culminación redentora del *gran finale,* decantándose por el final abierto.

Como botón de muestra de este último aspecto, citemos el párrafo que clausura el relato *Los Pozos* en el que el torero Chato de la Nava se dispone a saltar al ruedo para ejecutar una faena decisiva:

> Cuando salió el toro, viejo y negro, el pozo se fue llenando de su sombra.
> —Tranquilos —repitió el Chato la Nava—. Tranquilos.
> La gente gritaba pidiendo que abandonaran el burladero.
> El Chato la Nava miró a los compañeros.
> —Tranquilos —dijo.
> Y salió. En el brocal se hizo un silencio de campo.

INTENSIFICACIÓN, DEPURACIÓN Y POESÍA

Detengámonos, a modo de conclusión, en la relación entre dos géneros discursivos de fuerte apego popular: el romance de transmisión oral y la noticia de sucesos con la narrativa breve de Aldecoa. Un vínculo que aparece con mayor luz en *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano*. En efecto, el planteamiento discursivo y la plasmación cinematográfica de esta última obra parecen surgir de un suceso narrado oralmente. El propio escenario en el que arranca la acción, una feria de un pueblo de la Castilla profunda, refuerza estos lazos. El romance de ciego, con su descriptiva expresividad, la esquematización de los personajes y la amplificación de detalles macabros o morbosos como marchamos de verosimilitud, anticipa el periodismo de *fait divers,* las páginas de sucesos, que surge en Francia a principios del siglo XIX y se mantiene en boga hasta bien entrada la segunda mitad del XX.

Para Barthes (1970:58) la transmisión oral de sucesos:

> Encerra uma informação total: ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo o seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um fait divers; ela não remete a nada além dele próprio.

Como en el *Romancero Gitano* de Lorca, tanto en las obras de Aldecoa como en sus adaptaciones cinematográficas la inmanencia textual a la que alude Barthes se potencia semióticamente desabrochándola y remitiéndola a un arsenal de matices y significados que van mucho más allá del hecho noticioso en sí. En el caso de Lorca, la potenciación se alcanza de la mano de la creación poética, mientras que en el caso de Aldecoa, se logra despojando a la crónica de sucesos del aparato truculento que la caracteriza y aboliendo cualquier trazo sensacionalista.

Para Jesús María Lasagabáster, esta opción estilística, más presente en los cuentos que en las novelas del escritor vitoriano, produce un sólido proceso de intensificación, que:

> se consigue a lo largo del discurso narrativo y en virtud precisamente de ese característico tratamiento del plano de la expresión. Hay una convergencia de los diferentes elementos, temáticos y formales, hacia lo que el propio Aldecoa llamó, tomando el término de Poe, "efecto único"; y es esto lo que provoca la intensidad de la propia escritura narrativa, lo que hace impres-

> cindible un exigente tratamiento poético de la palabra y, finalmente, lo que explica ese proceso de creación de sentido, de simbolización, que el texto comporta en su relación con el lector (Lasagabáster, 1995:145).

El fulgor y la sangre y *Con el viento solano* se despliegan sobre el mismo acontecimiento. Alcoholizado y tras cometer pequeños altercados en una feria de pueblo, el gitano Sebastián Vázquez acaba matando a un guardia civil cuando va a ser detenido. En la primera novela, la acción se condensa en las tribulaciones de las mujeres de los agentes, recluidas en la casa cuartel mientras todos ellos se encuentran de patrulla. Han recibido la noticia de la muerte pero no saben el nombre de la víctima. En la segunda novela el suceso se cuenta desde el punto de vista del gitano, que se convierte en prófugo e inicia una fuga sin rumbo que le lleva a Madrid.

En ambos casos, la voluntad de asepsia y depuración ornamental intensifica el sentido del suceso narrado. La poesía emana de los pliegues de una intensificación expresiva y repleta de matices discursivos. Dos extractos de lenguaje, la dimensión cotidiana del suceso periodístico y la dimensión poética, se amoldan ampliando semióticamente el texto.

García Pavón (1971: 9) destaca esta técnica recurrente en la obra breve de Aldecoa que denomina cuentos «a noticia», *pautados por la observación directa de la vida, tal como llega a nuestros sentidos,* [que] *se prefiere a toda abstracción*.

Procedimiento análogo emplea Manuel Bandeira en su *Poema tirado de uma motícia de jornal* que reproducimos a continuación:

> João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilô
> nia num barracão sem número
> Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
> Bebeu
> Cantou
> Dançou
> Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

En su análisis del poema, Davi Arriguci Jr. (1990: 89) destaca una serie de técnicas de composición que confluyen estilísticamente con la escritura de Aldecoa:

> A total concentração [...], fruto de uma poda completa, gera uma extraordinária intensidade do sentido, que só se expande, com essa máxima contenção. Um duplo paradoxo: por um lado, do achado supostamente casual de uma matéria jornalística, impessoal e não poética, se faz um poema com a marca personalíssima de um estilo e de uma poética; por outro, a simplificação da matéria achada, feita com suprema economia de meios, produz uma amplificação do sentido.

Las últimas líneas de *El Corazón y otros frutos amargos* cifran, a modo de corolario, estos procedimientos de condensación e intensificación. Entre ellas se desvela, con delicada sutileza, la poesía de la narrativa breve de Ignacio Aldecoa:

—¿Y hacia dónde tiramos? —preguntó Rediez.

—!Quién sabe! —respondió Rogelio.

Rediez extendió la mano hacia Juan con su petaca. Juan la acarició un momento.

—No quiero fumar —dijo.

Y cerró los ojos. El traqueteo del tren le daba sueño.

Rogelio y Rediez comenzaron a hablar del verano.

BIBLIOGRAFÍA

Arrigucci Jr., D. (1990). *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras.

Barthes, R. (1970). *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.

Cassetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

García Pavón, F. (1971). *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*. Madrid: Editorial Gredos.

Lasagabáster, J. M. (1995). «Ignacio Aldecoa. Práctica y teoría del cuento», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 546. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 142-148.

Martín Gaite, C. (2006). *Esperando el porvenir, Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Siruela.

Rodríguez, J. (2002). «Novelistas españoles del siglo xx: Ignacio Aldecoa», en *Ensayo*. Madrid: Boletín Informativo de la Fundación Juan March. Pp. 4-10. Documento de internet disponible en: <http://www.march.es/publicaciones/pasadas/ensayos/>.

Vadillo Buenfil, C. (2008). «La intertextualidad existencial ente parte de una historia de Ignacio Aldecoa y algunas narraciones de Albert Camus», en *Hesperia*. Universidad de Vigo: Anuario de Filología Hispánica, XI-I. Pp. 87-98.