

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE



TESIS DOCTORAL

**DOCUMENTACIÓN Y LIRISMO EN LA NARRATIVA DE
IGNACIO ALDECOA**

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ

Las Palmas de Gran Canaria, 1994

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
DOCTORADO EN FILOLOGIA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA, CLASICA Y ARABE
PROGRAMA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA

DOCUMENTACION Y LIRISMO
EN LA NARRATIVA DE IGNACIO ALDECOA

Tesis Doctoral presentada por Don José Manuel Marrero
Henríquez, y dirigida por Doña C. Yolanda Arencibia
Santana.

La Directora,



El Doctorando,



Las Palmas de Gran Canaria, 17 de enero de 1994.

AGRADECIMIENTOS

Ante las páginas de mi tesis doctoral la gratitud me mueve a reconocer las instituciones y organismos oficiales que han avalado académica y económicamente mi proyecto de investigación: el Decanato de Artes y Ciencias, y el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de Washington University en St. Louis; el Departamento de Lenguas Modernas de Trinity College en Hartford, Connecticut; el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria; la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias; y el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Asimismo he de agradecer la buena disposición, solicitud, y amable tutela de mi directora, la Prof. Yolanda Arencibia Santana; y la lectura y apreciaciones del Prof. Eugenio Padorno. Tampoco puedo olvidar la presteza de Josefina Rodríguez en proveerme de varios textos inéditos de Ignacio Aldecoa; el cariño de José Luis Marrero Cerpa y de Pilar Henríquez Ponce, mis padres; el ánimo infundido por el Prof. Joseph Schraibman, de Washington University; y la paciencia que María López, Conel Alexander, Sigrid Beekhuis, Chris Hoffman, y otros compañeros y amigos han ejercitado con mis largos soliloquios sobre temas que en gran medida les eran ajenos.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

La notación y la bibliografía sigue las pautas del MLA Handbook for Writers of Research Papers (New York: MLA, 1988). Sin embargo, han de tenerse en cuenta las siguientes puntualizaciones:

1. La bibliografía ha sido dividida en tres apartados: bibliografía de Ignacio Aldecoa, bibliografía sobre Ignacio Aldecoa, y bibliografía general.

2. Se ha mantenido el idioma original de cada texto al especificar el lugar de su publicación y su compañía editorial, con excepción del mes y la estación de publicación de las revistas, que aparecen siempre en español.

3. Las citas de los relatos de Ignacio Aldecoa han sido tomadas de la edición en dos volúmenes de los Cuentos completos preparada por Alicia Bleiberg para Alianza Editorial.

4. Las entrevistas con Ignacio Aldecoa se han incorporado en su bibliografía pasiva según el apellido del entrevistador. Cuando las entrevistas llevan título y pertenecen a entrevistadores desconocidos, se las ha clasificado en la entrada "anónimo". En los casos en que las entrevistas son anónimas y carecen de título se las ha clasificado en la entrada "entrevistas".

5. Las citas de los textos que en la bibliografía aparecen en lengua extranjera han sido por mí traducidas al español.

INDICE

INTRODUCCION.....	9
1. IGNACIO ALDECOA ANTE LOS DEBATES LITERARIOS DE SU ENTORNO.....	33
2. LA DIFICIL RECEPCION DE LA OBRA DE IGNACIO ALDECOA.....	54
Introducción.....	55
Menciones aparte.....	65
Las lecturas documentales.....	69
-- Objetividad y estilo.....	69
-- El contenido denunciador.....	74
-- El contenido social.....	76
Las lecturas líricas.....	79
-- La tradición.....	79
a) La tradición como autoridad: el <u>Quijote</u>	79
b) La tradición española como referencia.....	83
c) La literatura extranjera como referencia.....	87
-- Subjetividad y estilo.....	88
-- El contenido moral de los mitos.....	91
-- El existencialismo.....	95

Otras lecturas.....	101
-- Entre lo documental y lo lírico.....	101
-- El comentario metanarrativo.....	102
-- La experiencia femenina.....	104
-- La obra poética.....	105
-- Una visión sincrética.....	106
Conclusiones.....	106
3. LA NARRATIVA DE IGNACIO ALDECOA.	
ENTRE LA PROSA Y LA POESIA.....	126
4. HACIA LA PROSA: LOS LUGARES DE LA HISTORIA EN LA	
NARRATIVA LIRICA DE IGNACIO ALDECOA.....	157
Introducción.....	158
Documentación y estilística de la edición.....	166
-- Selección.....	166
-- Composición.....	172
La ironía como lugar de la Historia.....	177
-- Trazas históricas	
de expresiones populares.....	177
-- El tiempo cronológico	
frente al tiempo cíclico.....	182
-- El personaje frente a su mitología	
de la salvación.....	188

-- El espacio de la ficción frente al mito del Paraíso.....	191
-- El personaje y su situación frente al testimonio del pasado.....	193
Conclusiones.....	206
5. HACIA LA POESIA: LOS LUGARES DEL LIRISMO EN LA NARRATIVA SOCIAL DE IGNACIO ALDECOA.....	214
Introducción: el lirismo prosaico.....	215
Redescripción de la narrativa de Ignacio Aldecoa.....	226
Las referencias genéricas explícitas.....	226
a) Los comentarios del narrador.....	226
b) Los comentarios de los personajes..	232
c) Lo que leen los personajes.....	236
d) Las citas y las transcripciones....	239
El diálogo genérico implícito: la palabra dialógica.....	245
Conclusiones.....	251
6. EPILOGO.....	286
7. BIBLIOGRAFIA.....	293
Bibliografía de Ignacio Aldecoa.....	294

-- Poesía.....	294
-- Novela.....	294
-- Cuento.....	294
-- Viajes.....	294
-- Guías.....	295
-- Antología de cuentos.....	295
-- Textos no recogidos en libro.....	295
a) Cuentos.....	295
b) Colaboraciones periodísticas de tema universitario.....	296
c) Capítulos, prólogos, notas y reseñas de literatura, arte y cine.....	297
d) Viajes.....	299
e) Guías.....	299
f) Colaboraciones periodísticas de tema diverso.....	299
-- Textos inéditos.....	300
Bibliografía sobre Ignacio Aldecoa.....	301
-- Libros.....	301
-- Capítulos, prólogos, artículos, notas y reseñas.....	302
Bibliografía general.....	332

INTRODUCCION

I. Con frecuencia la crítica coetánea a Ignacio Aldecoa afilia su obra con una previa concepción socioestilística de cómo la literatura debe ser: ya trascendente y lírica, ya comprometida y documental. Con tal operación el lugar de Ignacio Aldecoa en la literatura de posguerra queda durante unos años invariablemente dependiendo de la similitud con un específico ideal literario. Sin embargo, la mayor o menor conformidad de Aldecoa con un modelo literario previamente establecido no da cuenta cabal de las múltiples facetas de su escritura. Frente a la complejidad de su narrativa, el pensamiento de la posguerra que se sustenta en la oposición "compromiso versus trascendencia" se asemeja a la "hipótesis lunática" con que Jonathan Rée denomina "la idea de que el valor estético de una obra de arte individual es un asunto de 'necesidad' que se debería calcular a priori -- como la solución de una ecuación matemática" ("The Vanity of Historicism" 964). Por esta razón, en mi estudio la relevancia de Ignacio Aldecoa no dependerá de ninguna similitud sino de la diferencia que opera en su obra y que la sitúa en los intersticios de las tendencias literarias que dominan en la España de los años cincuenta y sesenta.

cotidianos reduciendo la narración en favor de los diálogos, o como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos, que supuso el dominio de la ironía en la representación crítica de la España de posguerra, y que coincidió con el liderazgo hispanoamericano de la narrativa en español, cuando el premio Biblioteca Breve de 1962 fue concedido a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

V. En el panorama de la crítica de estos veinte años se hace patente que las características diferenciales de la narrativa de Aldecoa son difícilmente perceptibles con los "artilugios" de la socio-estilística. Primero Ignacio Aldecoa aparece vinculado a la "nueva oleada" de escritores que comienzan su carrera en los años cincuenta. Cuando *Gran Sol* se publicó en 1957 fue considerada, junto a *El Jarama* (1956), culminación de un proceso iniciado por *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos, y por *El fulgor y la sangre* (1954), del mismo Ignacio Aldecoa, que orientaba la novela hacia el tema de la vida cotidiana de personajes sencillos a través de un estilo que se definía por sus carencias. Se pensó la novela como soporte textual de la realidad asequible a los sentidos. Frente a la introspección psicológica y al estilo personal del realismo

decimonónico, la novela que surge en la segunda mitad de los años cincuenta refleja una situación habitual utilizando la transcripción de diálogos enmarcados en parcas descripciones espacio-temporales. La problemática propia de ambientes laborales y familiares humildes, y el estilo objetivista, que reproduce más que representa, son las características fundamentales con que se definió a la promoción de escritores a la que pertenece Ignacio Aldecoa. De la reorientación social y estilística del nuevo realismo se hace eco Juan Goytisolo cuando en 1959 afirma:

[El método psicológico exige unos personajes que], por su privilegiada situación cultural y económica, tengan capacidad, tiempo y medios materiales de observarse. A causa de ello, la casi totalidad de las novelas publicadas en España durante los últimos treinta años se ocupan sólo de una minoría selecta --clase alta y media-- y dejan de lado, por defecto de técnica, a esos otros sectores menos favorecidos, cuyo descubrimiento constituye el mérito fundamental de obras como *El Jarama*, *Los bravos* o *La colmena*. (*Problemas* 18-19)

Tras esta visión objetivista de las novelas que se publican alrededor de 1955 las lecturas se polarizaron por algún tiempo entre los postulados del realismo comprometido y los del realismo trascendente. Tales extremos respondían a la disputa que, durante algunos años, ocupó lugar preponderante en los debates literarios, y a la que Carlos Barral se refiere en términos poco entusiastas:

Las celianas "Conversaciones poéticas" que se iban a

Ignacio Aldecoa yuxtapone a la geografía idílica o pseudopastoril de idealismo platónico la geografía de la España de posguerra y así abre la poesía del paisaje antiguo, mítico y de temporalidad cíclica de la novela regionalista, en el que es posible presentir la unidad de todo lo creado, a la prosa de los ambientes familiares y laborales de la posguerra.

VIII. En su conferencia inédita "La novela de mar en la narrativa española", Ignacio Aldecoa abiertamente considera a Pereda y a Baroja los precedentes de la preocupación local de su narrativa. Fue José María de Pereda quien, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua, en 1894, propugnó una novela regional, "fiel archivo de las costumbres nacionales", cuya recurrencia en la posguerra es, según Ramón Buckley, consecuencia del segundo de los dos grandes procesos de industrialización y urbanización de los cien últimos años de vida española:

El primero [... a fines del siglo XIX]; y el segundo durante la dictadura franquista, especialmente desde 1950 a 1970. [...] Ha] sido en estos dos períodos históricos de la Restauración y la Dictadura cuando ha surgido con más ímpetu la figura del novelista regional, precisamente en los momentos en los que la causa regionalista se veía más seriamente comprometida y amenazada. (*Raíces* 18)

Este interés por preservar en la literatura formas de vida y de lenguaje se expresa bien en el casticismo

unamuniano. Para Unamuno en el habla campesina y en la terminología de los oficios está "lo más del idioma castellano". Así lo afirma Don Miguel en el prólogo a la primera edición de *En torno al casticismo*:

el desconocimiento de la vida difusa popular lo veo y lo toco en la lengua, donde a lo que llamé intra-historia corresponde el lenguaje soto-literario o intra-literario [...] Hay que repetir con Capmany que lo más del idioma castellano está en su mayor parte enterrado. Está enterrado en el habla campesina y está enterrado en la terminología especial de los distintos oficios. (III 165-66)

La obra de Ignacio Aldecoa se nutre del lenguaje de los oficios no sólo para preservarlo junto a unos modos de vida que periclitán sino también para hacerlo penetrar en la textura fragmentada de la modernidad. Así el idilio de lo arcaico o la temporalidad de los ciclos son sólo algunos de los aspectos con que la narrativa de Aldecoa juega. En una tensión poco tratada, Ignacio Aldecoa fuerza el lenguaje tradicional de la "novela española" a formalizarse en retazos y a producir significados superando no sólo la dicotomía "compromiso versus trascendencia", sino también la dicotomía entre los dos tipos de novela que, como señala Ramón Buckley, Pereda considera incompatibles:

Pereda reivindicaba la novela "rural", una novela que estuviera "más en contacto con la naturaleza que con la sociedad" [...] Frente a una novela "temporal" [...] defendía la novela "eterna" [...] Frente a una novela "burguesa" [...] soñaba con una novela "popular". (Raíces 14)

Aldecoa corrige la cerrazón con que se define "la españolidad" de la literatura enriqueciendo la novela regionalista con la geografía de lo cotidiano. Borrando las fronteras de lo castizo, Ignacio Aldecoa abre la tradición de la literatura española a las posibilidades semánticas de lo fragmentario y a una progresiva consciencia de que la imagen, como el simulacro con que Jean Baudrillard describe la sociedad postindustrial, "no guarda relación con realidad alguna" (*Selected* 170).

IX. El impulso por documentar y trascender una realidad y la conciencia del simulacro que es toda escritura genera una tensión de cuyo desarrollo se ocupan los capítulos cuarto y quinto. Atendiendo al proceso de constante diseminación del sentido a través de la multiplicación de perspectivas sobre la realidad de la ficción en el capítulo cuarto, y a través de la proliferación genérica en el capítulo quinto, en ambos capítulos se estudia las narraciones de Aldecoa como aglomeración de textos siempre escapándose a la lectura definitiva. Si en el capítulo cuarto *El fulgor y la sangre* (1954) disemina el sentido de la Historia de España desde la Segunda República a través del uso exhaustivo del punto de vista y del testimonio diverso de los personajes, en el capítulo quinto *El fulgor y la*

sangre es, antes que nada, una amalgama de formas reconocibles de escritura de mayor o menor grado de poder representativo o simbólico: la leyenda, la novela naturalista, el relato de aventuras. Por tal razón en el capítulo quinto *Neutral Corner* (1962) será un texto organizado en fragmentos genéricos en el que se encuentra, incipiente, la estética deformadora desarrollada en *Los pájaros de Baden-Baden* (1965); y *Parte de una historia* (1967) será la novela en que la progresiva conciencia del carácter mediador de la escritura culmina en el único narrador de la obra de Aldecoa que, en primera persona, reflexiona sobre la relación del sujeto con el objeto que desea conocer, cuestiona su capacidad para entender a los personajes, y acepta que toda historia es siempre parte de una historia, parte de un diálogo sin conclusión en el que cada sujeto no es otra cosa que un texto que se yuxtapone a otro.

X. En la narrativa de Aldecoa se abre la periferia geográfica --el paisaje de la región-- y lingüística --la terminología de los oficios-- a decir no sólo sobre un pasado idílico y platónico sino también sobre una realidad progresivamente entendida como una textura sin centro y diseminada en múltiples fragmentos.

realidad y la pluralidad de perspectivas que se perciben una vez que se reconoce la subjetividad de cada individuo, lo que, en la literatura española y según J. J. Macklin, no se expresa en ningún sitio mejor que "en el primer capítulo de *Berlamino y Apolonio*, 'locus classicus' del perspectivismo, en el que don Amaranto de Fraile señala la desintegración de la realidad como la característica definidora de nuestra época, y expresa su nostalgia por aquel pasado cuando el hombre tenía acceso a aquel 'conocimiento íntegro' que ya no es posible en el mundo moderno" (Rico VII,107).

Atendiendo a la vez a las preocupaciones y procedimientos estilísticos propios de las escrituras que pretenden dar cuenta de hechos de la realidad y a las preocupaciones y procedimientos estilísticos de las escrituras concentradas en sí mismas, el corpus narrativo de Aldecoa fuerza a una metonimia, a que "parte" de una historia dé cuenta no sólo de "toda" la historia sino también a ser, como el simbólico Aleph borgiano, "el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" (623). En las narraciones de Aldecoa la realidad de la ficción genera significados desde los polos opuestos en que Bill Nicholls considera que un mismo referente histórico puede

ser interpretado:

el texto [documental] ofrece una representación metonímica del mundo tal y como lo conocemos (los sonidos y las imágenes tienen una relación de parte a todo; participan del mismo orden de la realidad a que se refieren) más que una visión metafórica (donde las imágenes y sonidos operan en un plano de semejanza separado y distinto del mundo histórico). Donde la ficción adquiere un "efecto de realidad" salpicando dosis de referencias históricas auténticas en el dominio de su creación --ropas, herramientas, vehículos, lugares conocidos, o figuras prominentes-- las mismas referencias dentro del documental sirven de evidencia tangible del mundo histórico en apoyo de un argumento. (*Representing* 28)

La narrativa de Ignacio Aldecoa se sitúa entre los dos tipos de novela que Ricardo Gullón contrasta, entre la "novela realista, [que] procedía generalmente por imágenes metonímicas, [y la novela modernista, que] iba a constituirse mediante un discurso basado en imágenes metafóricas" (*La novela lírica* 49). Así Aldecoa no sólo trasciende el decoro socioestilístico del medio siglo sino que también, y desde sus márgenes, abre el simbolismo de la novela regional al realismo con los que se debate la prosa poética y cuya amalgama es un reflejo de la discontinuidad del espisteme moderno anunciada en la noción de poesía de los *Fragmentos* de Friedrich Schlegel:

La poesía romántica debería mezclar y fundir prosa y poesía, inspiración y crítica, la poesía del arte y la poesía de la naturaleza; y hacer la poesía viva y sociable, y la vida y la sociedad poética; poetizar la astucia y llenar y saturar las formas del arte con toda clase de sólida y buena materia de instrucción, y animarlas con las pulsaciones del humor. (Monroe 46)

La dualidad de la prosa poética, entre la

significado histórico de una situación documental.

Por ello en los capítulos cuarto y quinto se atiende a la inevitable e inherente transitividad a que la escritura somete toda motivación artística, sea realista o simbólica, documental o lírica. En el capítulo cuarto será punto de partida la realidad de la ficción y sus categorías espacio-temporales. Un primer apartado sobre la edición hará hincapié en la decisión previa a la escritura que, también escritura, pero escritura sin materialidad, delimita la realidad a los personajes, ambientes y momentos del libro o, en otras palabras, a una particular metonimia de la España de posguerra. Un segundo apartado sobre el punto de vista hará hincapié en cómo una determinada situación de la ficción es percibida de forma diferente por los diversos personajes y por el narrador mismo y en el efecto irónico que produce su proliferación y su contraste. Una vez enraizada en la España de posguerra, no sólo a través de una cronología, un espacio geográfico y unos personajes reconocibles, sino también a través del efecto irónico de una serie de puntos de vista en contraste, la narrativa de Ignacio Aldecoa invitará finalmente a reflexionar sobre lo que la diferencia ante los requisitos que, desde posiciones encontradas, formalistas y marxistas tradicionalmente han

exigido a la narrativa para dar cuenta de una historia.

El capítulo quinto se fijará en los rasgos materiales de estilo con que Ignacio Aldecoa desarrolla el complejo juego genérico de sus textos. Se descubrirá así que en la narrativa de Aldecoa también se da la progresiva conciencia de que toda escritura --llámese histórica, llámese literaria-- es un artificio cuyo dominio técnico es siempre un hecho de orden estético. Por ello en las conclusiones del capítulo quinto la narrativa de Ignacio Aldecoa, tan imbuída del lenguaje múltiple de la vida cotidiana, aparece como producto de un "arte por el arte" diferente del que, a partir del Formalismo Ruso, la crítica literaria moderna reserva para la voz poética única y de lenguaje unificado.

XIII. Las exploraciones en el punto de vista y en la organización genérica de la narrativa de Ignacio Aldecoa son la dos caras de una misma reflexión sobre la escritura y sobre el contenido de las formas. Estudiar "la diferencia" de la obra de Ignacio Aldecoa es, por lo tanto, estudiar cómo su textura se fragmenta en la proliferación de puntos de vista y de géneros a la vez que invita a su reconstrucción metafórica. Por ello los capítulos cuarto y quinto atienden a la tradición del poema en prosa y de la prosa lírica y destacan cómo las

narraciones de Aldecoa acogen la ruptura romántica con los géneros clásicos en unos textos que recuperan para la tradición española lo que Juan Nicolás Böhl hace desaparecer del sentido político de las formas literarias románticas, es decir, y en palabras de Vicente Llorens, "todo lo que dice Schlegel [del] Estado moderno español, [de] la pérdida de las libertades medievales y [de] la tiranía política de Felipe II [...] El alma contemplativa de Böhl, buscando apartamiento y consuelo en el pasado, huía del presente y se desentendía del futuro [...] porque en] el fondo desconoció el valor del romanticismo como expresión del mundo contemporáneo" (*Liberales* 417).

Viendo siempre motivación poética en los modos documentales y líricos de la obra de Aldecoa, sus narraciones resultan un lugar de reflexión sobre el contenido de las formas y un intento por ir más allá de la reproducción o de la elusión, es decir, por producir una imagen afín a la imagen química con que Novalis compara la literatura moderna y que es "una cosa tercera que se origina y que es dos cosas a la vez y al mismo tiempo más que cada una por separado" (*Monroe* 48).

El extremo cuidado de Aldecoa por hacer de su obra documento y testimonio de las gentes humildes de la España de la posguerra, y por hacerla también una

reflexión sobre la escritura, participa tanto del deseo moderno por formalizar la fragmentación de la vida cotidiana como del ideal romántico por aprehender la plenitud. Por ello el Ignacio Aldecoa que mi tesis privilegia es el que fuerza el lenguaje a referir fuera del texto a pesar de que, como afirma Jacques Derrida,

no [se] puede legítimamente transgredir el texto hacia otra cosa que él, hacia un referente (realidad metafísica, histórica, psicobiográfica, etc.) o hacia un significado fuera de texto cuyo contenido podría tener lugar, habría podido tener lugar fuera de la lengua [...] fuera de la escritura en general. De ahí [...] la ausencia del referente o del significado trascendental. No hay fuera-del-texto. (*Gramatología* 202)

La obra de Ignacio Aldecoa es una metonimia de la humilde España de posguerra que tiende a transformarse en una metáfora para superar que "lo que hoy se ofrece al pensamiento no puede escribirse según la línea y el libro" (*Gramatología* 116). En la prosa de Ignacio Aldecoa la apertura de la metonimia hacia la metáfora no depende de la anulación de la línea o del libro sino de su supervivencia ya que, como afirma el mismo Derrida cuando critica al Husserl que en *Las investigaciones filosóficas* "retrasa para siempre [...] el problema de la unión de cuerpo y alma", en la expresión no puede uno arrogarse "el derecho a disociar la enigmática unidad de la intención informadora y de la materia informada" (*Speech* 113).

IGNACIO ALDECOA
ANTE LOS DEBATES LITERARIOS
DE SU ENTORNO

I. Para desentrañar lo que diferencia a Ignacio Aldecoa en el panorama narrativo de la España de posguerra atiendo en este capítulo a los argumentos con que en polémicas, manifiestos y debates se va delimitando el mapa de las opciones literarias disponibles en los años cincuenta y sesenta. Así recreo un diálogo que no se produjo, pero que puede aventurarse a partir de los enunciados programáticos y teóricos de figuras influyentes en la literatura española del momento.

Escudriñar en la "diferencia" no significa en este capítulo encerrar a Aldecoa en una casilla de las que ofrece el sistema de oposiciones de la crítica de posguerra. Ello no sólo limitaría las posibilidades de mi lectura de Aldecoa a un marco conceptual binario, sino que también bloquearía el acceso a la "diferencia" que me interesa describir y que sólo puede evidenciarse en la relación simultánea de Ignacio Aldecoa con las varias y divergentes tendencias literarias disponibles en su entorno.

II. Entre los años 1954 y 1957, cuando Ignacio Aldecoa publica tres de sus cuatro novelas, los postulados de la "Nueva Novela" de Robbe-Grillet se dejan sentir en las preocupaciones teóricas del momento literario español. Robbe-Grillet considera obsoletas las

través del contacto de los escritores del medio siglo con el cine neorrealista italiano. "Ficción pseudo-documental" es el calificativo que le aplica Eric Barnouw al cine neorrealista italiano al que considera uno de los derroteros que siguió el cine documental de guerra cuando el humo de la batalla se dispersó:

Las vastas ruinas de la guerra contribuyeron a poner esta opción en marcha: sirvieron de invitación a reconstruir y a la vez mitologizar la experiencia de la guerra. Así de la devastación surgió la italiana "Roma, Città Aperta" (1945) de Roberto Rossellini y "Sciuscià" de Vittorio de Sicca y basada en un guión de Cesare Zavattini --películas que lanzaron un movimiento "neorrealista" [...]. Todo dependía en gran medida de la toma directa. (185)

Las técnicas objetivistas de narración de la Nueva Novela francesa sirven al tema social en la nueva novela española y así los principios formalistas del "Nouveau Roman" entran en España despojados de sus resonancias políticas. No conviene olvidar que el formalismo de la Nueva Novela francesa no lo ofrece al lector Robbe-Grillet en un discurso de mesurada exposición estética, sino en una crítica apasionada tanto al realismo socialista, que "elige ver la literatura sólo como un instrumento más al servicio de la Revolución Socialista, [como al existencialismo sartriano], que exige de ella que exprese ese vago humanismo que ha sobrevivido a [...] una sociedad ahora en declive" (43).

III. La nueva novela española se pone al servicio de

una temática social que Robbe-Grillet rechaza de plano y que ya había despertado el interés de los escritores españoles el cine neorrealista italiano. Por esta razón la aportación formal del "Nouveau Roman" viene paradójicamente en un primer momento a complementar desde la novela francesa la técnica cinematográfica y las preocupaciones testimoniales del neorrealismo italiano cuya influencia se había iniciado en España en 1951, tras el éxito de la primera semana de cine organizada por Unitalia Films y celebrada en Madrid en noviembre de ese año.

Las consecuencias de la "Segunda Semana de Cine Italiano" organizadas por Unitalia Films y el Instituto Italiano de Cultura de Madrid en marzo de 1953 no se dejaron esperar. Se fundaron *Objetivo* y *Revista Española* y ambas publicaciones homenajearon a Cesare Zavattini. Antonio Rodríguez Moñino apoyó financieramente *Revista Española* y la Editorial Castalia colaboró en su impresión. Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre fueron elegidos para administrar y editar la revista. En el número uno de *Revista Española* se publicó el cuento "Totó il buono" y en el número dos de *Objetivo* un guión original, ambos de Zavattini. En el número uno de *Objetivo*, Muñoz Suay destacó de Zavattini

que había comprendido "que todo lo que se hace evadiéndose de la realidad es una traición, que la necesidad de evasión es una falta de valor, es miedo [y que] su cinema de técnica literaria [...] abre la posibilidad de observar lo cotidiano" (17). Zavattini es, antes que Robbe-Grillet, la figura paradigmática y la cifra del nuevo realismo de la novela de posguerra de la que *El Jarama* es a su vez, tal y como afirma Barry Jordan, el mejor ejemplo español de la renovación de un realismo que se despoja de toda retórica innecesaria y que atiende a lo cotidiano a través de la enriquecedora relación entre cine y literatura:

Zavattini fue visto como el caso paradigmático de intersección entre las estéticas cinematográfica y literaria, una combinación efectiva para revelar lo real a través del despojo de toda retórica innecesaria. Transponiendo estas categorías a términos literarios, es decir, estipulando una literatura construida de acuerdo a principios cinemáticos, podríamos fácilmente aplicarlos a una novela como *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, que refleja admirablemente la máxima de Zavattini sobre la finalidad cinemática: la de crear una película de 90 minutos en la que nada ocurre: "la busca del tiempo vulgar". (109)

IV. En la representación de la vida cotidiana la novela del medio siglo se sirve del método objetivista que, en España, incorpora tanto los principios cinemáticos del neorrealismo italiano como el lenguaje no analítico del "Nouveau Roman". Sin embargo, esta integración de rasgos estilísticos que buscan la representación de lo aparente y que provienen de

corrientes estéticas tan divergentes pronto revela su carácter indiscriminado, cuando el nuevo realismo comienza a escindirse en tendencias encontradas. La evolución hacia el decantamiento explícito de una postura estética sigue un desarrollo de creciente polarización --y politización-- de cuyos primeros atisbos es excelente ejemplo un artículo de Jesús López Pacheco de 1958, "Realismo sin realidad".

Jesús López Pacheco afirma en primer lugar que "los más jóvenes han empezado a acelerar este proceso [hacia el realismo], iniciado, por lo menos formalmente, por escritores de más edad. *Nada*, de Carmen Laforet; *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*, de Camilo José Cela; *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio; *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo; *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos [...] son obras que sirven de hitos en la evolución [del realismo]" (5). Pero después Jesús López Pacheco advierte de la ofensiva que surge contra este realismo desde "los reductos del arte decadente [... y que, con] la 'pureza' [como] su más poderosa arma [...], [empieza] a robar [formas] al enemigo [...] Así surge el falso realismo, el disfraz de realismo" que Jesús López Pacheco encuentra en *Esas sombras del trasmundo* de Luis Romero, en *Tres pisadas de hombre*, de Antonio Prieto, y

lector' [1957], anuncia ahora el 'Tiempo de la destrucción para la literatura española' [... porque] para él, las preocupaciones y los problemas de la literatura contemporánea no son más que los que se mueven dentro de las tesis del marxismo" ("La hora del escritor" 44-45). A pesar de lo errático que es calificar de marxista *La hora del lector* la declaración de García Viñó es índice de la progresiva politización de un debate que persiste tras los innovadores derroteros abiertos en 1962 por *Tiempo de silencio* y *La ciudad y los perros*.

A la revuelta estudiantil de 1956-57 y a las declaraciones sintomáticas que Darío Villanueva selecciona pueden añadirse otros datos significativos que dicen mucho del ambiente de creciente contaminación política que rodea el interés literario de los escritores del medio siglo por documentar desde lo cotidiano un momento de la Historia de España, y que no periclita en 1962, sino que se extiende incluso más allá de 1969, año en que muere Ignacio Aldecoa. Varios hechos ponen en evidencia el vínculo ineludible del arte con la sociedad en la década del sesenta en España: la asamblea de estudiantes en el convento de los Capuchinos de Sarriá en Barcelona en 1966 y las huelgas estudiantiles y el cierre de las universidades de Madrid y Barcelona en 1967, el

progresivo laicismo de la juventud española, la influencia de la cultura jipi, el mayo francés del 68, la canción protesta de Raimon, Paco Ibáñez o Joan Manuel Serrat. Valga también mencionar la polémica que se desarrolla en la Literatura Latinoamericana entre 1969 y 1970 en la que participa el influyente premio Biblioteca Breve de 1962, Mario Vargas Llosa, junto a Julio Cortázar y Oscar Collazos y que es publicada en 1971 por la editorial Siglo XXI en un librito titulado *Revolución en la literatura y literatura en la revolución*.

VI. El marco preciso de la novela social hay que extenderlo al menos hasta el final de la década del sesenta, cuando *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet insufla de imaginación mítica los espacios del realismo y cuando *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu inicia el experimentalismo de la novela de posguerra. Del mismo Ignacio Aldecoa son unas significativas declaraciones de 1968, cuando su obra está ya completa, en las que defiende la literatura social de sus detractores y de quienes la reducen a una consigna:

Se advierte en determinados críticos de algunos periódicos una repulsa a la literatura social. Parece, quieren decirnos, que ha pasado. Parece que es necesario cambiar, que la literatura sólo debe ser literatura y le sobran y son materia adjetiva las situaciones de denuncia, testimonio, etc. Esto es una monstruosidad [...] porque es rebajar la literatura social al nivel de una consigna [...] La literatura social no puede ser atacada desde planos tan toscos. (Fernández Braso 42)

Ya en 1955 Ignacio Aldecoa se mostraba contrario al dominio político-partidista en cuestiones de literatura:

Toda literatura es social, pero hay una literatura social con minúsculas, que tiene un marcado carácter político-partidista. De esta última literatura, que crea zonas de confusión en la opinión pública lectora con respecto al autor, es de la que yo creo que debe huir el escritor independiente y generoso, porque esta fácil limitación presupondrá mezquindad. El novelista es un testigo de excepción. No puede falsificar sus declaraciones a favor del acusado ni en contra, y, además, tiene que juzgar al Tribunal y se tiene que juzgar a sí mismo. (Gómez-Santos)

Para Ignacio Aldecoa la literatura social no es una consigna o un precepto sino el nombre de lo que está pasando en torno suyo, y lo que está pasando no puede reducirse a las varias corrientes que se aglomeran en el "social-realismo" que, en palabras de Alfonso Sastre, "agrupa fenómenos como el 'realismo social' de la pintura y el cine mejicanos, el 'realismo socialista' que impera en el arte y la literatura de la U. R. S. S., las tendencias 'sociales' del arte y la literatura cristianos de la Europa occidental, el 'neorrealismo' y las tendencias afines y, en fin, gran parte de la literatura que se llamó 'existencialista'" ("Arte como construcción" 64). Ignacio Aldecoa entiende desde muy pronto que también en su narrativa han de incorporarse los logros esteticistas que algunos críticos consideran incompatibles con las tendencias sociales de la literatura y a los que, tal y como afirma García Viñó,

"nadie puede negar contemporaneidad, [el 'Nouveau Roman' [...]] y los movimientos, también característicos de nuestra época, de los 'angry young men', de la 'beat generation', del realismo mágico, del realismo total, de la novela católica, igualmente rebeldes, igualmente avanzados y anti-establishment, y en modo alguno marxistas" ("La hora del escritor" 45).

Como ejemplifica el deslinde de García Viñó, la literatura que se produce en las décadas del cincuenta y del sesenta se va clasificando afuera o adentro del realismo socialista y los considerandos sobre los temas centrales en la discusión acerca de la novela del medio siglo --el compromiso, el objetivismo, el realismo-- se impregnan cada vez más de una lógica polar en la que la Historia y la Literatura, la Política y la Estética son utilizadas como disciplinas no ya ajenas entre sí, sino incluso antitéticas. En el marco de tales oposiciones los enunciados de necesidad proliferan en ecuaciones teóricas como la que adscribe el contenido social a la pobreza estilística o como aquella otra que, en sentido inverso, identifica el cuidado formal con la evasión de la realidad histórica.

VIII. La reticencia a presentarse bajo una visión bien delimitada de lo que la literatura social debe ser,

muestra cómo Ignacio Aldecoa se distancia del dogmatismo socio-estilístico de la crítica literaria de posguerra. Frente a las posiciones tajantes, Ignacio Aldecoa se afirma en la ambigüedad y en la armonización de elementos incompatibles para afrontar las carencias del discurso crítico que se sustenta en la necesidad de específicas correspondencias entre forma y contenido. Así Ignacio Aldecoa atiende a los intersticios de un sistema de oposiciones que no comparte y conforma su escritura en la relación simultánea con diversas y encontradas maneras de entender la literatura. De su constante valoración de la independencia creativa y de su persistente rechazo a la adscripción generacional, al acatamiento de un modelo o a la sumisión a una preceptiva son ejemplo sus declaraciones a Rosendo Roig:

Las gentes que accedimos a la literatura en los años cincuenta formamos, según los críticos, un grupo generacional... yo no lo veo así, porque... somos de muy diversa formación, de modos muy distintos y de fines a veces hasta opuestos. Y esto que digo se suele dar hasta en un mismo escritor. Y además soy enemigo de toda esa escolástica de baratillo. Yo mismo no sé si mi libro futuro va a cumplir con la llamada 'preceptiva del realismo crítico' o va a tener dos cabezas. ("Diálogo con Ignacio Aldecoa" 49)

Sin embargo, la marginalidad de Aldecoa con respecto al decoro socio-estilístico de la novela social no hace de él una figura encerrada en la torre de marfil modernista con que parte de la crítica da cuenta de su depurado estilo. Ignacio Aldecoa no simpatiza ni con los

preceptos de la novela social, ni con los principios del "Nouveau Roman", ni con las clasificaciones generacionales. Su manera de afrontar la escritura es independiente y generosa, abierta, siempre dispuesta a borrar las dicotomías político-literarias que se imponen en el quehacer artístico de posguerra.

Lo que diferencia a Ignacio Aldecoa es su marginalidad con respecto a los dogmas de la literatura social y a los principios formalistas de la Nueva Novela francesa. De ahí que cuando José Carlos Clemente le pregunta si ha enraizado en España el "Nouveau Roman" Ignacio Aldecoa afirma, por encima de todo, su independencia, contestando que "el escritor tiene que bucear en sí mismo e inventarse un matizado modo nuevo de novelar y no adscribirse a ninguna escuela. Los críticos podrán adscribirlo, y él podrá sentirse incómodo en esa adscripción. Todo esto son escolasticismos estrechos" ("Al habla con Ignacio Aldecoa").

En el panorama de la narrativa social de la posguerra Ignacio Aldecoa es un autor excéntrico, no sólo porque sus personajes no tienen una visión dinámica de la Historia y el tiempo en el que viven está paralizado, sino también porque sus narraciones ni ofrecen una representación teleológica que privilegia con causas y

"modelo/paradigma versus ejemplo"; y donde lo "excéntrico" es usado para enfatizar las posibilidades para la diferencia dentro de la repetición y para significar que aunque los autores, las obras, los períodos, y las influencias son nociones que pertenecen a escrituras específicas, son realmente términos utilizados para describir irregularidades de diversos grados y calidades dentro de la escritura como totalidad. (12)

En las narraciones de Ignacio Aldecoa se refuerza la idea de que el texto --como la realidad que refleja-- no es un objeto fijo sino constantemente fijable. Por ello es imposible desde el tema social contra el arte por el arte detectar que la diferencia que opera en la obra de Ignacio Aldecoa no depende de esta oposición sino de la proliferación de imágenes con que se da a conocer un suceso o una situación. A describir las dificultades de la recepción de tal excentricidad desde la década del cincuenta hasta el presente dedico las páginas del siguiente capítulo.

**LA DIFÍCIL RECEPCIÓN DE LA OBRA
DE IGNACIO ALDECOA**

latentes de renovación.

"Posibilismo" es, por lo tanto, un término clave no sólo para contextualizar a Ignacio Aldecoa en una situación restrictiva en la que renovar sólo es posible a partir de un número reducido de opciones, sino también para destacar por qué su obra es un excelente ejemplo de cómo ser original en la posguerra española es, tal y como afirma Edward Said para todo el quehacer literario, ser original "dentro de la repetición" (*Begginnings* 12).

El concepto de "originalidad en la repetición" de Said se aviene muy bien con la actitud de Ignacio Aldecoa frente a los debates literarios de su entorno. Durante los años en que Aldecoa publica es central la discusión sobre el realismo social y sobre las relaciones de la Literatura con la Historia, desde las primeras muestras de cine neorrealista italiano en Madrid en 1951 hasta las movilizaciones del mayo francés del 68. En este período, tan marcado por amplias reivindicaciones sociales, políticas y sexuales, y en el que prolifera la crítica que considera superflua toda preocupación formal que no incida en la representación fidedigna de una situación denunciabile, el esmero estilístico del realismo social de Ignacio Aldecoa disuena.

Ya en el capítulo anterior señalé que para encontrar

su matizado modo nuevo de novelar Aldecoa no sólo se declara al margen de la política que enrarece, poralizándolo, el discurso de la crítica, sino que también repite una y otra vez y hasta el final de su vida que su proyecto narrativo no se avendrá a ninguno de los criterios de necesidad con que en los argumentos de polémicas, manifiestos y debates se delimita el mapa de las opciones literarias disponibles en la España de los años cincuenta y sesenta.

Ignacio Aldecoa no acepta el sistema de oposiciones que vincula por un lado los conceptos de realismo, tema social, objetivismo, documentación, compromiso, historia, prosa; y por otro lado los conceptos de simbolismo, tema trascendental, subjetivismo, lirismo, evasión, ficción, poesía. Esta polaridad la disuelve Aldecoa incorporando sin discriminación todas las tendencias literarias de su época en una obra que se ofrece como un espacio escritural en el que el realismo social puede transgredir el marco conceptual binario a que lo constriñe el lenguaje socioestilístico de la crítica de posguerra.

La idea de "repetición" con que Edward Said describe el fenómeno de la literatura americana la "originalidad" que se consigue en circunstancias editoriales restrictivas y, por lo tanto, también pone de relieve el

hecho de que en la obra de Aldecoa tal "originalidad" se da en el contexto de lo que en estas páginas denomino "realismo social posibilista". Por un lado, y frente al control editorial de la dictadura franquista, la obra de Ignacio Aldecoa explora con exhaustividad en los ambientes laborales y familiares humildes de la posguerra; por otro, desacredita las dualidades tradicionales de la teoría de la literatura que el franquismo favorece y que proliferan en la crítica de posguerra, dualidades tales como las mencionadas por Said, "lo ideal versus lo derivado, o la idea y su realización, o modelo/paradigma versus ejemplo" (12).

Para ilustrar la idea de que la literatura es un acto de "originalidad en la repetición" Edward Said trae a colación una polémica que la "simboliza perfectamente" (9), aquélla sobre la idea de texto clásico que se establece entre Wilamowitz y Nietzsche tras la publicación de *El nacimiento de la tragedia* en 1872:

¿Es [el texto clásico] el único de una serie que hay que reverenciar, cultivar, enmendar, y describir en la mejor tradición erudita? ¿O es, como creyó Nietzsche, un texto sobre el que, como sobre una pizarra, está inscrita una constelación de fuerzas (instintos, urgencias, deseos) aún presente en la era moderna y todavía tan ofensivo en su poder para comprometer e intoxicar? (9)

Edward Said rechaza la explicación y la valoración de cualquier texto recurriendo a su cotejo con un canon previamente fijado porque para Said un texto no es un

sistema de fronteras y reglas internas que se mantiene intacto generación tras generación sino, como para Nietzsche, "una invitación a sorprendentes extrañamientos de lo habitual". Por ello Said considera que la verdadera relación entre textos es de adyacencia y que la producción de significado dentro de una obra moderna procede de manera completamente diferente a la que establece la tradicional concepción dinástica de la literatura. El texto moderno se sitúa al lado de, junto a, "entre" la masa de todos los otros textos, y no en una línea que desciende de un modelo tradicionalmente privilegiado.

Nada más alejado de esta visión de la literatura que el lenguaje aseverativo y dinástico de la crítica de posguerra, dominado por considerandos reincidentes y tautológicos que se ejemplifican bien en ecuaciones teóricas antitéticas tales como la de que el valor de un texto radica en su capacidad para detectar la situación desmejorada de los sectores sociales menos favorecidos y, por lo tanto, todo desarrollo estilístico resulta superfluo, frívolo; o como la de que el valor de un texto radica en su elaboración formal y en su poder para trascender simbólicamente la realidad que representa.

Ignacio Aldecoa, más cercano a la visión de

texto no se aviene al marco de recepción vigente en el momento de su publicación porque "la resistencia que la nueva obra ofrece a las expectativas de su primera audiencia, puede ser tan grande que se requiere un largo proceso de recepción para percibir aquello que era inusual e inesperado dentro del primer horizonte" (*Toward an Aesthetics of Reception* 35). Volver atrás, recuperar la historia de la crítica de Aldecoa es en este capítulo rescatar las "diferencias" que ya se han descubierto en sus narraciones y que son manifestación de "la diferencia" que opera en su obra provocando la constante elusión de su último sentido.

En la cuarta tesis con la que Hans Robert Jauss propone "la Historia de la Literatura como alternativa a la Teoría Literaria" se defiende el estudio de la literatura fundamentado en una "estética de la recepción" en la que "la reconstrucción del horizonte de expectativas en el que una obra fue creada y percibida en el pasado permite establecer las cuestiones a que el texto dio respuesta y descubrir cómo el lector contemporáneo podía haber visto y entendido la obra". Hans Robert Jauss considera que "este acercamiento corrige las casi irreconocibles normas de un entendimiento clasicista o modernizante del arte, y evita

el recurso circular a un vago 'espíritu de la época'. [Además] trae a la vista la diferencia hermenéutica entre la anterior y la corriente comprensión de una obra; eleva a la conciencia la historia de su recepción, que media entre ambas posiciones; y por lo tanto cuestiona como dogma platonizante de la metafísica filológica la aparente evidencia de que en el texto literario, la literatura [Dichtung] está eternamente presente, y que su significado objetivo, determinado de una vez para siempre, es en todo momento accesible para el intérprete" (28).

La evidencia de la "diferencia" de la narrativa de Aldecoa que este capítulo aporta es la descripción de su recepción crítica durante cuatro décadas en las que tal diferencia se manifiesta en el juego de la "estructuralidad" con que Jacques Derrida denomina, en *Writing and Difference*, la capacidad de todo signo para diseminar su significado en continuas posibilidades de estructura que nunca se resuelven en un contexto determinado ("Structure, Sign and Play"). Este capítulo destaca el hecho de que, incluso en la crítica que se fija en la repetición más que en la diferencia y que se preocupa más de delimitar que de liberar la "estructuralidad" de la obra de Aldecoa, la polaridad

Parte de una historia.

Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández en *Novelística española de los sesenta* utilizan indistintamente y sin criterios definidos los términos de "realismo crítico o tremendismo" para calificar la producción novelística anterior al cincuenta. No citan a Ignacio Aldecoa, y consideran la tendencia objetivista de los cincuenta revisionista de valores para superar la lucha de clases y carente de ambición de trascender.

Joaquín Marco en *La nueva literatura en España y América* no incluye a Ignacio Aldecoa y sí a Miguel Delibes y a Ana María Matute entre los escritores inicialmente tradicionales que se suman, tras *Tiempo de silencio*, al abandono del realismo y a los experimentos formales. Así la obra de Ignacio Aldecoa queda desprovista de dinamismo y se ignora que la cuestión del objetivismo y de la escritura realista es uno de los temas fundamentales de *Parte de una historia*.

La aportación de Medardo Fraile en su antología *Cuento español de posguerra* se reduce a una amplia enumeración de cuentistas dividida en tres generaciones. Manuel Andújar en "Con Ignacio Aldecoa, cita pendiente" desarrolla la idea de Ignacio Aldecoa como pastor del "exilio interior" (Landeira) y Arturo del Hoyo en "una

nota al margen: *Revista Española*" considera esta publicación la primera de prosa no oficial y la sitúa entre la *Obra escogida* de Miguel Hernández (1952) y las *Obras completas* de García Lorca (1954), momento en el que tímidamente se recuperaba la tradición cultural española (Landeira).

Gonzalo Torrente Ballester en su *Panorama de la literatura española contemporánea* sugiere una remota influencia de Cela en Aldecoa en la presencia de objetos y hechos poco frecuentados. Angel Valbuena Prat en el volumen cuarto de su *Historia de la literatura española* también encuentra en *El fulgor y la sangre* la influencia de Cela, donde destaca "una virilidad y un realismo estremecedores".

Iglesias Laguna en el primer volumen de *Treinta años de novela española (1938-1968)* menciona el gusto de Ignacio Aldecoa por los cuentos de Tomás Borrás, la profundidad de lo policiaco de *El Fulgor y la sangre* en relación con su inmediatez en *Cuerda de presos* de Tomás Salvador, y el atinado reportaje de *Gran Sol*.

Santos Sanz Villanueva en "La prosa narrativa desde 1936" agrupa a Ignacio Aldecoa con Jesús Fernández Santos y Rafael Sánchez Ferlosio, nuevas voces partidarias y precursoras de la técnica objetiva que luego practicará

la generación del medio siglo. Apostilla Sanz Villanueva que Ignacio Aldecoa no trata de dar ningún mensaje, lo que lo diferencia de sus amigos de la generación del realismo crítico (Díez Borque).

Ronald Schwartz en *Spain's New Wave Novelists 1950-1974* enfatiza el carácter personal de su estilo en el contexto de las diferentes perspectivas críticas sobre el concepto realista de los escritores de la Nueva Ola.

Martínez Cachero en su *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* sigue la evolución novelística de la posguerra a través de los debates, las revistas y los premios más importantes del período, y sugiere que el contexto en el que Ignacio Aldecoa debe ser estudiado es el de colaborador de las revistas del S.E.U.

LAS LECTURAS DOCUMENTALES

Objetividad y estilo

Las lecturas objetivistas consideran la ilusión de objetividad como la objetividad misma. Si objetivo resulta el texto en el que se han eliminado las muestras aparentes de parcialidad, entonces la narrativa testimonial en su estado más puro no puede vincularse sino a una serie de ausencias: ausencia de denuncia, ausencia de lirismo, ausencia de trascendencia, ausencia

de estilo, en definitiva, ausencia de escritura.¹

Por ello es frecuente observar que bajo el objetivismo la narrativa de Ignacio Aldecoa es calificada de testimonial, documental, reporteril, sin importar el papel central que la reflexión literaria tiene en *Parte de una historia*, que lo burlesco tiene en "Ave del paraíso", o que lo existencial tiene en *Con el viento solano*. Los trabajos que consideran objetivista la narrativa de Ignacio Aldecoa tienen especial dificultad tanto para dar una interpretación lírica a la presencia del testimonio, como para delinear las cualidades crítico-documentales de su estilo. Por ello, y en manifiesta contradicción con el canon de tal estilo, se recurre a la riqueza formal para marcar distancia con una tendencia al esquematismo muy mal considerada en la novela. Así F. García Pavón distingue la originalidad de la obra de Aldecoa, muy en contraste con la sosería e

¹ En una obra interpretada de forma tan diversa y aún opuesta no faltan estudios que se enfrentan a los problemas terminológicos que describen el período. Un intento de superar las insuficiencias terminológicas de la crítica sobre la novela española de posguerra es el clásico estudio formalista de Ramón Buckley. Reflexiona Ramón Buckley sobre la terminología utilizada para describir la literatura de los años cincuenta y reserva el término "objetalista" para un procedimiento de descripción de la realidad y "objetivista" para un punto de vista en la observación del objeto. "Mientras que 'objetalismo' es una técnica que afecta la estructura formal de la novela en sí, 'objetivismo' es una manera de enfocar la narración y afecta la relación del autor con su obra" (40). El objetivismo no tiene aplicación en la técnica literaria --sólo Dios es objetivo-- y Ramón Buckley advierte que en el resto de su libro conservará el término como sinónimo de objetalismo. Redefine el concepto de objetivismo enfatizando su cualidad formal para producir en el lector la ilusión de "visión directa" de una interpretación subjetiva (45). Distingue Ramón Buckley el behaviorismo como un apartado extremo del objetivismo y considera a Ignacio Aldecoa, citando sólo *Gran Sol*, de "una objetividad bastante grande, pero [sin llegar a ser] behaviorista" (31). Como ejemplos de novelas behavioristas cita *El Jarama* de Ferlosio, y las novelas *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano* de García Hortelano.

objetivista predispone los comentarios que consideran *Gran Sol* la obra-culminación de la narrativa de Ignacio Aldecoa. En esta línea Julio Martínez de la Rosa comenta, contrariando toda evidencia, que la sobriedad de estilo y la perfecta organización de *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano* desembocan en *Gran Sol*, "un relato tan puro, tan honestamente lineal" ("Notas para un estudio 193). Queda *Gran Sol* como colofón de un proceso de depuración, sin "grandes aventuras [...] simbolismos [...] o] épica individual [...] y preocupada por el] trabajo de la pesca, [con...] desnudas casi ascéticas descripciones" (194).

La misma idea de culminación en el camino hacia la sencillez tiene Eugenio G. de Nora. Considera a los miembros de la "nueva oleada" entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada. Enmarca la evolución de Ignacio Aldecoa entre el lirismo de *El fulgor y la sangre* y el objetivismo de *Gran Sol* (*Novela española contemporánea* II, 288). Hay "una progresión evidente entre las dos primeras [novelas...] y la última [*Gran Sol*], de menos pretensiones acaso, pero donde la sencillez y la condensación realmente clásicas conducen a la obra

entera, significativa" (II 328).²

El contenido denunciador

Rafael Bosch traza su panorama cronológico de la novela española desde la República hasta 1960 escogiendo las novelas que considera más significativas del período. Su criterio de selección es el realismo innato de toda la literatura española, que combina una realidad social con una visión filosófica. A pesar de su amplio presupuesto, Rafael Bosch refiere el concepto de protesta como la cualidad prevalente que le permite valorar una de entre las obras de Ignacio Aldecoa. Sólo menciona *Con el viento solano* ya que, a pesar de su autor, "por lo general perdido en búsquedas formales o en idilios de captación de la vulgaridad, es, sin embargo, una importante contribución a la novelística de protesta y de retrato crítico de la realidad" (143).

En reseña A. Valencia opera en sentido inverso. A. Valencia privilegia el valor testimonial cuando está

² Añade Eugenio G. de Nora, en una nota a pie de página, que la narrativa de Aldecoa, a pesar de estar plena de un vocabulario técnico y específico de la pesca, fue comprendida fácilmente, y que apenas unas palabras se le escaparon, lo que no supuso una merma importante para entender la novela (II 332). Clark M. Zlotchew, sobre una breve muestra, estudia su vocabulario y consulta desde diccionarios generales de la lengua española hasta diccionarios específicos de terminología marina. En su cotejo descubre faltas de concordancia tanto entre el uso de términos en *Gran Sol* y el significado que se le da en los diccionarios, como entre diversos diccionarios entre sí. Algunas palabras añaden un matiz local y otras no se corresponden con el significado técnico de los términos. El mismo Ignacio Aldecoa, en cartas de 1966 a Clark M. Zlotchew, comenta sobre la necesidad de añadir un glosario. Concluye Clark M. Zlotchew que las personas más cercanas a tal vocabulario serían los pescadores de Gran Sol, lo cual "no representaría un amplio público lector" (155).

Casado tanto *Gran Sol* como *El fulgor y la sangre* son novelas-reportaje (59).

Santos Sanz Villanueva tampoco encuentra que la obra de Ignacio Aldecoa sea social. La riqueza del estilo de Aldecoa lo inclina a no calificar de social el sentido de su testimonio. Santos Sanz Villanueva advierte en la novela de los años cincuenta y parte de los sesenta la presencia de tres tendencias: la novela metafísica, la novela neorrealista, y la novela del realismo social. Entre el neorrealismo y el realismo social encuentra diferencias de grado. Al neorrealismo lo caracteriza su afán documental sin servilismo a una denuncia concreta, una preocupación estilística en lo narrativo, y descriptiva y reproductiva en lo coloquial, y un interés por las gentes humildes (*Historia de la novela social* II,67). La novela del realismo social tiene menor aprecio por lo formal y un decidido compromiso hasta el límite de la literatura de denuncia (II 10-11). A pesar de esta delimitación, Santos Sanz Villanueva duda a la hora de incluir a Ignacio Aldecoa en una de las tendencias. Le resulta difícil determinar la cualidad de su testimonio. Finalmente opta por incluirlo en el neorrealismo y no en la novela social, pero deja sin especificar si su decisión es producto de una deducción fortuita o de una

revelación de los elementos formales.

Semejante duda afecta a Fernando Alvarez Palacios cuando sólo considera a Ignacio Aldecoa entre los novelistas sociales con grandes reservas. Lo distancia de los demás novelistas sociales al referirse al talante inconformista y a la intención denunciadora de los textos de Antonio Ferres, López Salinas, Caballero Bonald, López Pacheco, Alfonso Grosso, Juan Marsé, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan y Luis Goytisolo "e incluso" a Ignacio Aldecoa (45). El entrecomillado sugiere la discutible adscripción de Aldecoa a este grupo.

Sin las ideas de Rafael Bosch o García Viñó a favor o en contra del contenido social o del objetivismo como procedimiento narrativo y sin los presupuestos dialéctico-marxistas de Pablo Gil Casado, Gonzalo Sobejano puede incluir a Ignacio Aldecoa dentro del apartado de la novela social en la sección "Hacia el pueblo" de su libro sobre la novela española contemporánea. Lo alinea junto a Lauro Olmo, Francisco Candel, José López Pacheco, Alfonso Grosso, Antonio Ferres y López Salinas. La clasificación de Aldecoa como escritor social no supone en el estudio de Gonzalo Sobejano una limitación de las demás facetas de su

escritura. A diferencia de Santos Sanz Villanueva, para Gonzalo Sobejano la ausencia de una defensa explícita de los trabajadores y la presencia de motivos míticos en *Gran Sol* y el fuerte acento existencialista de *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano* no implican merma alguna en el carácter social de la narrativa de Aldecoa (*Novela española* 393, 389).

LAS LECTURAS LIRICAS

La tradición

a) La tradición como autoridad: el *Quijote*

Parte de la crítica apoya sus lecturas idealistas, metafísicas, simbólicas o trascendentes, manipulando el concepto de la tradición realista española. A la luz del cotejo con esta tradición encarnada en el *Quijote* el crítico encontrará la tradición siempre empobrecida, en mayor o menor medida, por los relatos testimoniales y objetivistas del período en el que Ignacio Aldecoa desarrolla su carrera.

Como se ha visto en el apartado anterior, para muchos críticos la narrativa documental no explora la realidad más allá de su inmediata apariencia. Ejemplo arquetípico de tal postura es el de García Viñó que, en su libro sobre la novela de los sesenta, argumenta que en

tal década la novela testimonial entiende mal el realismo tradicional español que no excluye, desde el *Quijote*, una problemática metafísica y un esteticismo elaborado. A tal convicción debe Federico Carlos Sáinz de Robles su panorama comentado de la novela desde 1898 hasta 1956. Apelando al *Quijote* considera base de criterio la tradición realista española para seleccionar lo mejor de la producción literaria del país. Aunque alaba el realismo que la novela de caballerías española introdujo dentro de una tradición francesa llena de desatinos, crítica, de un lado, la novela documental o reportaje y su marcadísima tendencia a convertirse en guión cinematográfico, y del otro, las crudezas del naturalismo, caracteres ajenos al realismo español. Sáinz de Robles salva a Ignacio Aldecoa de ambas desviaciones y lo mantiene dentro de la línea tradicional que equidista tanto del exceso documental-cinematográfico como del exceso corrosivo naturalista. En tal situación de precario equilibrio Ignacio Aldecoa aparece como el novelista más fecundo de la promoción de 1954 (233-34).

También M. Fernández Almagro concluye, aunque sin señalar ningún procedimiento, que *Gran Sol* transfigura "todos y cada uno de los elementos que integran la realidad, [lo cual] constituye el signo más expresivo del

novela testimonial que se cierra al idealismo. Ignacio Aldecoa aparece en esta versión preocupado por el arte y el hombre en su dimensión personal, y no sólo considerado como objeto de tensiones socioeconómicas (*Ignacio Aldecoa*).

b) La tradición española como referencia

También atento a la tradición, pero sin considerarla argumento de autoridad, Miguel Delibes señala alguna de las innovaciones estilísticas de la obra de Aldecoa. Para Delibes, Ignacio Aldecoa es puente generacional entre la promoción de posguerra y el grupo social-realista que pone al día las viejas fórmulas nacionales de objetividad, protagonista colectivo y preocupación estética (Landeira 15-6). Rafael Conte también considera que el "primer realismo español de posguerra nada tuvo que ver con el compromiso político posterior" y que la generación que da coherencia a las primeras individualidades --Cela, Delibes, Laforet o Torrente-- es la de los primeros años cincuenta, en la que se incluyen Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Ana María Matute y Juan Goytisolo, "después vino la politización, el desprecio de la estética". Ignacio Aldecoa fue un "realista por encima

de todo: jamás habló de sí mismo, sino de la vida que le tocó verificar" y "fue ante todo un estilista [...] su acercamiento al pueblo fue una elección ética, que dio lugar a una estética [...] fue un formalista antirretórico" ("Ignacio Aldecoa y el silencio" 4). Rafael Conte enfatiza la idea de un Aldecoa comprometido socialmente a través de la rigurosa estilización que su prosa ejerce sobre el realismo.

Los trabajos de Rafael Conte y Miguel Delibes señalan especificidades del realismo de Ignacio Aldecoa en cuanto pertenece a una generación intermedia y no en cuanto se somete a la autoridad de un concepto de realismo tradicional español excesivamente retórico y manipulable. Así mismo Manuel Durán rompe la línea de las referencias quijotescas y acude a Pereda y a Blasco Ibáñez para rastrear el origen de la novelización de los grandes oficios. De Pereda a Aldecoa, pasando por Baroja, disminuye la prolijidad descriptiva de paisajes y ambientes. Como Rafael Conte, Manuel Durán vincula la reducción formal a la ética que domina en las novelas de Ignacio Aldecoa, no a la estética, que está a su servicio, y aduce como ejemplo *Gran Sol*, cuyas formas reporteriles surgen de la exigencia ética de presentar la verdad (Lytra ed. 62-74).

c) La literatura extranjera como referencia

Para expresar el enriquecimiento del realismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa Isaac Montero utiliza el calificativo de "casticismo americano" (26). Ignacio Aldecoa apropia para la tradición novelística española el ritmo, el vigor detallista y la libertad de perspectivas de algunos escritores estadounidenses. El ejemplo que Isaac Montero escoge es "Young Sánchez", personaje a la vez muy español y muy enraizado en la prosa de Hemingway. Medardo Fraile también se refiere a la influencia de la literatura foránea en el enriquecimiento de la prosa de Aldecoa y del realismo español. No sólo vincula la narrativa de Ignacio Aldecoa a la minuciosidad reporteril o intrahistórica de Hemingway, sino también a la emanación de ambientes de Faulkner, y a la objetividad de un Robbe-Grillet (Landeira 129-30). Jorge Cela Trulock minimiza la importancia del carácter local de los espacios de *Gran Sol* y afirma que sus personajes son arquetipos provincianos. Esta visión del mundo en *Gran Sol* proviene de una perspectiva a la vez intimista y universal prestada de los norteamericanos Steinbeck, Dos Passos y Hemingway (Lytra ed. 127-41).

Subjetividad y estilo

El subjetivismo es el concepto estilístico que más utiliza la crítica para justificar las lecturas líricas de la obra de Aldecoa. No sólo la prosa estilizada, la burla, la ironía, encuentran su explicación dentro del realismo subjetivo, sino que en ocasiones también se descubre la subjetividad que opera en el arreglo estructural de un texto aparentemente objetivo.

Margaret E. W. Jones hace del subjetivismo el eje diferenciador de las tres corrientes que establece dentro del amplio movimiento del neorrealismo: el objetivismo, la novela social, y el realismo subjetivo (27-31). Al objetivismo lo caracteriza un autor que es testigo más que creador, informante más que juez, y la influencia de la psicología behaviorista que sólo admite la conducta observable como rasgo de cualquier proceso psicológico. Los ejemplos que cita de la novela objetivista son *La colmena*, *El Jarama*, *Los bravos*. En contraste con Santos Sanz Villanueva y junto a Pablo Gil Casado, sitúa los antecedentes de la novela social en el "Nuevo Romanticismo" de Jesús Díaz Fernández, César Arconada, Joaquín Arderius y Ramón J. Sender. *La mina* (1960) de López Salinas, *Dos días de setiembre* (1962) de Caballero Bonald, *La zanja* (1961) de Alfonso Grosso, son los

como prolongación de la corriente existencial en la segunda generación de posguerra. Con esta puntualización Drosoula Lytra destaca el tema de la soledad frente a la familia en *Con el viento solano*, frente a la sociedad en *El fulgor y la sangre*, y la soledad geográfica en *Gran Sol y Parte de una historia*. Los espacios aparecen en función del tema social de la deficiencia general, económica, vital, cultural y del tema existencial de la soledad (*Soledad y convivencia* 13).

José Luis Martín Nogales también destaca la presencia del testimonio social y de la vivencia existencial (43). El apartado de su libro "¿Literatura de denuncia social o testimonio de la resignación?" evidencia el marco dual al que se reducirán sus conclusiones (116), definiendo el existencialismo de Ignacio Aldecoa más como un estoicismo resignado que como un existencialismo angustioso (94).

La monografía de Jesús María Lasagabáster Madinabeitia se ocupa de tres funciones del texto: la mimética o capacidad para trascender la realidad, la poética que estudia el texto desde una teórica de la novela --estructura, tiempo, espacio, punto de vista-- y la simbólica que da una interpretación general de las novelas. A pesar de la exhaustividad bibliográfico-

teórica y de su movimiento expansivo desde la mimesis hacia el símbolo, Jesús María Lasagabáster, al igual que Jack Jelinski, efectúa un comentario reduccionista que concluye para cada una de las novelas de Ignacio Aldecoa una metáfora diferente para una misma aventura existencial. En *El fulgor y la sangre* la anécdota novelesca sobre el trabajo de la Guardia Civil se transforma en una visión del pasado como determinante del futuro, y el recinto aislado del castillo, tras la inesperada muerte del cabo y las conversaciones sobre la experiencia común de la Guerra Civil, se hace metáfora del sentido filosófico existencial del "ser para la muerte" heideggeriano (*La novela de Ignacio Aldecoa* 171).

En *Con el viento solano* el itinerario de la huída de Sebastián marca las etapas de otro itinerario, el de la geografía de la consciencia (182). Si en *El fulgor y la sangre* el recuerdo implica un proceso de historización, en *Con el viento solano* implica un proceso de interiorización (213). El motivo del viaje aparece elevado a la dimensión mítica de la aventura del héroe (267) y así la entrega de Sebastián a la Guardia Civil es al mismo tiempo culminación de un proceso de transformación e iniciación de una existencia en libertad (252). De *Gran Sol* afirma que hay un tránsito del

reportaje a un texto épico polisémico (285) que va desde el documento sobre la pesca de altura a la visión de la vida como combate y a la dimensión agónica de la existencia humana.⁶ En *Parte de una historia* el narrador mantiene una relación metafórica con los espacios de la isla, y su yo se hace el del existir humano, un "yo pronominal" (373). Jesús María Lasagabáster aporta un minucioso estudio de los motivos y símbolos recurrentes de las novelas de Ignacio Aldecoa pero en sus conclusiones no contempla qué aportación literaria hay en una narrativa que permite interpretar la situación laboral y familiar de sus personajes humildes en términos heroicos, míticos, existencialistas, trascendentales.

OTRAS LECTURAS

Entre lo documental y lo lírico

Eduardo Tijeras contempla ambos extremos y da una interpretación mítica que tiene en cuenta la base social de los relatos. El estilo objetivista se enfoca en una situación social común pero Ignacio Aldecoa intercala entre lo cotidiano la grandeza del devenir, el misterio de la condición humana. "La odisea ordinaria" es el

⁶ Jesús María Lasagabáster también relaciona Gran Sol con El Jarama en cuanto mar y río son la vida que lleva a la muerte. "La metáfora del espacio en Gran Sol" (Lytra ed. 142-55).

rótulo con que Eduardo Tijeras define la narrativa de Ignacio Aldecoa (Lytra ed. 84). H. Esteban Soler también percibe los vínculos de lo mítico y de lo documental en "Santa Olaja de Acero" aunque los considera excepcionales. Con una situación intensa y un efecto simple final --teorizado por Ignacio Aldecoa en su conferencia "El cuento en los Estados Unidos"-- "Santa Olaja de Acero" explora el tema del heroísmo del humilde en el trabajo cotidiano. Este heroísmo, a pesar de ser calificado de intrahistórico, no es el diario del trabajo sino el producido por un incidente inesperado (Landeira 69-94).

El comentario metanarrativo

Otra vertiente de los estudios sobre Ignacio Aldecoa se preocupa por cuestiones estrictamente literarias. La aportación más importante del ya mencionado artículo de Robin Fidian sobre *Gran Sol*, en el que aconsejaba se excluyera el vocablo 'documental' de cualquier discusión sobre la novela, está en el espacio dedicado al desdoblamiento narrativo, a la lectura de novelas y a la narración de historias en las que se enfrascan algunos personajes de la tripulación del Aril, en especial Venancio Artola. En un artículo posterior vuelve a

estudiar este procedimiento en *Parte de una historia*. Las historias que se cuentan dentro de esta novela subrayan el carácter ficticio de la narrativa primaria, a menudo como reflexión irónica (Landeira 49-57). *Parte de una historia* llama la atención sobre los distintos procedimientos narrativos con que se revela la realidad. Hay lenguaje cinematográfico y teatral, se cuentan y leen novelas, se discuten cuestiones de estilo y técnica, los personajes exageran, distorsionan o mitologizan los hechos. El pasaje del narrador sobre la moqueta sugiere la problemática de descifrar unas formas, o sus ausencias, y de darles interpretación.

Randolph D. Pope fija su atención en la escritura de *Parte de una historia*. Puntualiza que "si Aldecoa escribe con mayor refinamiento que casi todos los escritores de su época, esto debe considerarse más una limitación de ellos que una razón para marginar a Aldecoa de las preocupaciones de la década de los 50" ("Fragmentos" 461), y critica la exclusión de *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano* del libro de Pablo Gil Casado sobre la novela social española. En *Parte de una historia* se ha quebrantado la confianza en "la capacidad descriptiva del intelectual y del lenguaje para reproducir objetivamente una precisa realidad histórica" (462). Randolph D. Pope

incluye *Parte de una historia* en la novela de la crisis producida en la novela española tras el "boom" latinoamericano y *Tiempo de silencio*. En *Parte de una historia* se observa que el lenguaje es sólo parte de una historia, que la historia supera cualquier intento de escribirla, y por ello el proyecto inicial de la obra de Ignacio Aldecoa de construir un "monumento a los oficios de España tenía por fuerza que quedar interrumpido" (465).

La experiencia femenina

Fuera de las corrientes más nutridas de la crítica sobre Ignacio Aldecoa algunos trabajos se fijan en aspectos y en obras que no han llamado tanto la atención. Para Phyllis Zattlin *El fulgor y la sangre* es más una novela sobre la experiencia femenina que sobre la Guardia Civil. Ignacio Aldecoa presenta a la mujer en el oficio y en la casa pero no es realista "en cuanto sobrepone inconscientemente ciertos estereotipos en su caracterización" (Lytra ed. 117). Aunque las mujeres tienden a ser activas, independientes y trabajadoras creen en oficios de mujeres y en la necesidad y la servidumbre del matrimonio. Para Phyllis Zattlin Ignacio Aldecoa impone en *El fulgor y la sangre* una perspectiva

masculina. No entiende a Asún, peluquera que lucha en la guerra, transfiere a Sonsoles una fantasía masculina en el pasaje de su violación, la mujer amargada --María-- es la de carrera y sin hijos, y no hay descripciones físicas masculinas.

La obra poética

Carlos Edmundo de Ory señala la influencia postista en los sonetos de *Todavía la vida* (Lytra ed. 174-96). No así J. M. Caballero Bonald, que vincula la poesía de *Todavía la vida* a la tendencia garcilacista de la inmediata posguerra, y relaciona a Ignacio Aldecoa con los modernistas Tomás Morales, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. En el soneto segundo de la serie "A los amigos" ve la huella del postismo en la adjetivación, en los modales sintácticos, y en las distorsiones analógicas. Aunque este brote esporádico es más influyente en el segundo libro de poemas *Libro de las algas* --aparece el tema del mar y su idea de la "épica de los oficios" como método de conocimiento-- J. M. Caballero Bonald relaciona el uso del verso libre con las obras del primer Alberti y del Lorca de la antología de Gerardo Diego (Lytra ed. 42-47).

Una visión sincrética

Gaspar Gómez de la Serna da la visión de conjunto más completa de la obra de Ignacio Aldecoa y se muestra especialmente sagaz para detectar textos y vías de alternativo estudio. Señala la presencia del neogarcilasismo en sus versos, y la importancia que en su narrativa encuentra la sátira quevedesca, el desengaño goyesco, el esperpento de Valle-Inclán, el pueblo de Machado, los tonos festivos o burlescos de la jácara, las narraciones de viaje. Ajeno a la polaridad sobre la que se ha articulado la clasificación de la novela en la crítica de posguerra, Gaspar Gómez de la Serna advierte en la narrativa de Aldecoa la feliz convivencia de esteticismo y compromiso histórico, lo que no es óbice para que sobre todo ello destaque el radical sentido crítico de su obra (*Ensayos sobre literatura social* 65-210).

CONCLUSIONES

I. Frente a la valoración que se fundamenta en la innovación estilística y frente a la que se fundamenta en la representación crítica de la realidad, Hans Robert Jauss propone en *Toward an Aesthetics of Reception* que sea siempre la historia de la literatura el fondo sobre

el que se sustente cualquier comentario textual. La omnipresencia de la relatividad del juicio en el pensamiento crítico de Hans Robert Jauss permite que las siete tesis de su "estética de la recepción" den la alternativa tanto a los principios del Formalismo como a los del Marxismo, destacando que son "dogma[s] platónico[s] de la metafísica filológica que dan la apariencia de que en el texto literario, la literatura [Dichtung] está eternamente presente, y que su significado objetivo, determinado de una vez por todas, es siempre inmediatamente accesible al intérprete" (28).

Paul de Man advierte en la introducción al texto de Jauss que la conciencia histórica de un período no puede existir nunca como un sistema abiertamente declarado de proposiciones y arguye que el "horizonte de expectativas" de Hans Robert Jauss, que "deriva de la fenomenología de la percepción de Husserl en su aplicación a la experiencia de la conciencia, implica que la condición de existencia de una conciencia no es asequible a esa conciencia de un modo conciente, igual que en la percepción la atención conciente sólo es posible con un fondo, u horizonte, de distracción. De igual manera el 'horizonte de expectativas' aplicado a una obra de arte nunca es asequible en forma objetiva ni objetivable; ni

a su autor, ni a sus contemporáneos, ni a los lectores futuros" (xii).

II. Aceptando la imposibilidad de conocer el "fondo de distracción" que de Man señala, no he hecho el repaso de la crítica de la obra de Aldecoa durante cinco décadas para definir un canon sino para escudriñar en el proceso de su formación. Por ello no es la función del repaso crítico de las páginas anteriores la de preparar el camino para fijar "una" lectura sobre "el" horizonte de expectativas en que surge la narrativa de Aldecoa sino la de facilitar la incorporación de mi lectura a un proceso de constante fijación que, a pesar de las afirmaciones de Paul de Man y en favor de las tesis de Jauss, ha sido tan objetivable como los diversos apartados con que he descrito la historia de la crítica sobre la obra de Aldecoa.

En tal panorama crítico unas lecturas privilegian la objetividad, la crítica social, el reportaje, el testimonio, la historia; y otras la subjetividad, el lirismo, el esmero estilístico, el idealismo. Así se sientan las bases de una divergencia en la que nunca la narrativa de Aldecoa que documenta la vida humilde de los españoles de la posguerra es la misma narrativa que estiliza un género e idealiza una situación.

Sin embargo, y tal y como ya se estableció en el capítulo primero, para Aldecoa el mayor atractivo de las teorías literarias de su época está en la posibilidad de transgredir sus modelos y en las múltiples posibilidades creativas que se abren al explorar en los límites que los diferencian. Por ello, en el recorrido por la crítica de Aldecoa se atisba cómo la "diferencia" que opera en su obra invita a armonizar lo que hasta ahora han sido lecturas incompatibles a través de los elementos de su narrativa que contribuyen a la elusión de su significado último, sea éste el que, basado en la temática social, reduce la lectura a una simple denuncia del estado de pobreza o de humildad de sus personajes, sea el que, basado en las excelencias de estilo, recluye la lectura al ámbito de una torre de marfil modernista.

III. Los textos de Aldecoa no se pueden leer con exhaustividad cuando criterios de necesidad vinculan el esmero estilístico con el contenido trascendente, o el desaliño formal con el contenido denunciador. Por ello cuando Ignacio Aldecoa es autor principal dentro de su generación, se destaca la excepcionalidad de su escritura desvinculándolo de las preocupaciones temáticas --el ambiente laboral y familiar de los españoles menos favorecidos de la posguerra-- y estilísticas --el

objetivismo-- que compartió con los demás miembros de su promoción --especialmente los escritores vinculados a la *Revista Española*, Jesús Fernández Santos, Alfonso Grosso, Rafael Sánchez Ferlosio-- y relacionándolo con las excelencias de la tradición del realismo idealista español.

Afecta al objetivismo como estilo la consideración de lo documental como inepto para la trascendencia e insuficiente para la crítica social. Por esta razón, cuando la obra de Aldecoa se clasifica dentro de este movimiento, surge la necesidad de ilustrarla con rasgos que la hacen superar las barreras del realismo objetivista de su época, es decir, con las cualidades del realismo "verdaderamente español", el realismo idealista que muchos críticos han visto paradigmáticamente encarnado en el *Quijote*.

Sin embargo, el argumento del tradicional realismo español ni siquiera satisface al crítico que lo utiliza a juzgar por la constante necesidad de amoldar su sentido según el texto al que se aplique y por la necesidad de malabarismos para justificar la interpretación trascendente del tema social de una obra que atiende a la superficialidad de las personalidades y de los eventos y

--en la lectura de J. M. Rey-- "la historia misma en su totalidad [...] historia que no concluye nunca, no es necesario que tenga final y vuelve infinitamente sobre sí misma como el mar sobre la costa [...] y sus personajes resultan] partes de historias en las que parece cumplirse al pie de la letra la filosofía del *Eclesiastés* al recordarnos que nada hay nuevo debajo del sol" (80-82).

La aplicación de una ecuación estética es también la que ha permitido a la crítica situar *Gran Sol* no sólo como novela objetivista de sencillez máxima sino también como la novela culminación sobre la que contrastar el resto de su obra; aunque basta leer un párrafo de *Gran Sol* para entender que no es el texto sencillo, ascético, pleno de descripciones descarnadas, que se pretende como ejemplo paradigmático de la narrativa objetivista de Ignacio Aldecoa.

IV. Si el calificativo de "objetivista" es insuficiente porque reduce la narrativa de Ignacio Aldecoa al enunciado de lo que representa en su sentido más lato, tampoco, y sin menoscabo a la importante contribución del estudio de Gil Casado, la idea de "propósito de denuncia" es suficiente para detectar las aportaciones de Ignacio Aldecoa en el panorama de la narrativa de posguerra. ¿Se ha de buscar el factor

crítico del testimonio en un aparte denunciador, o en el silencio que lo rodea? ¿Acaso en algún efecto lírico? Por la exclusión de Ignacio Aldecoa de los escritores sociales puede aventurarse que Pablo Gil Casado asigna a la denuncia una localización textual que, si bien es asequible a una novela publicada en Francia como *La resaca* de Juan Goytisolo, es de todo punto incompatible con las constricciones a las que responde el "realismo social posibilista" de Ignacio Aldecoa. La narrativa de Aldecoa no accede al realismo social denunciando explícitamente una situación de precariedad, sino implícitamente invitando a la reflexión a partir de la presentación de una situación cuyo sentido depende de una serie de contrastes. Por esta exigencia de lo explícito Santos Sanz Villanueva considera la documentación de la narrativa de Ignacio Aldecoa inocua para la denuncia y así, más que sopesar la cualidad del testimonio, da un rodeo y deduce de la evidente preocupación estilística de Aldecoa un sentido universal que debilita el sentido histórico de su obra.

Ignacio Aldecoa es un exhaustivo posibilista que hace que la narrativa social acceda a formalizaciones excéntricas y difíciles de clasificar. Por ello su obra se ha resistido a las clasificaciones de la crítica de

desarrollo de ideas en abstracto, se alejan excesivamente de la situación novelesca y olvidan que son gentes humildes las que pueblan la programada narrativa de Ignacio Aldecoa. Ni se consideran directamente los aspectos objetivistas de su estilo y sociales de sus temas ni mucho menos se avista un campo de interpretación donde armonizarlos con los aspectos líricos de su obra.

VI. Si en el capítulo anterior la "diferencia" se evidenciaba en las declaraciones en las que Ignacio Aldecoa rechazaba tanto la reducción del realismo social a una consigna, como la clasificación de su obra en una escuela, o la adscripción de su persona a una generación, en éste ha sido el recorrido por la crítica desde la década del cincuenta hasta hoy el que ha evidenciado que la "diferencia" opera en la obra de Aldecoa abriéndola a la inagotable producción de sentidos y a la proliferación de "diferencias" que, incluso en la crítica más lastrada por un pensamiento bipolar y politizado, surgen indefectiblemente.

La inadecuación de la narrativa de Aldecoa al eje conceptual de la crítica de posguerra se evidenció en el capítulo anterior cuando entre las declaraciones de Aldecoa y los enunciados programáticos y teóricos de figuras influyentes en la literatura española del medio

clásico de la diferencia entre la Historia y la Poesía que Aristóteles delinea en su *Poética*, su sentido moderno, y tal y como afirma Antonio Elorza en el debate convocado en julio de 1992 en Montpellier por la cadena de radiodifusión France Culture y los periódicos *Le Monde* y *El País* para "repensar el espectro de lo político en el mundo de hoy", "empezó a esbozarse con la Revolución Francesa [...] se definió con la Revolución Industrial y el marxismo [...] y ha sido el [protagonista] de una bipolaridad ideológica en la que el sentimiento revolucionario estaba encarnado por diferentes corrientes, cuyo eje teórico era la obra de Marx" (VV. AA. "Las ideologías" 2). En este siglo esta polaridad puede rastrearse en las divergencias literarias entre el Opoiaz y Trotsky, en los vínculos de la crítica de la posguerra española con el formalismo del "Nouveau Roman", con el compromiso sartriano, o con el neorrealismo italiano, en la polémica suscitada por el caso Padilla.

VII. Abocadas estas oposiciones a su disolución definitiva tras la caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, hoy como nunca antes se suceden vertiginosamente imágenes que han perdido su vínculo con el eje imprescindible para discernir su referente y que tienden a no representar nada y a encontrar su razón de

ser en la mera simulación. "Cultura del simulacro" denomina Jean Baudrillard a este vaciamiento de los contenidos referenciales de las imágenes que el paraíso artificial de Disneylandia ejemplifica tan bien como el reciente uso bélico de la televisión.

Porque es especialmente perceptible en los medios más espectaculares de la comunicación audiovisual, la cultura del simulacro oculta el fenómeno menos llamativo pero de mayor cobertura que la enmarca y que, en términos derridianos, se identifica con el descalabro de la "metafísica de la presencia". A este descalabro se debe el escepticismo que se manifiesta en todos los ámbitos de la cultura: cuando Baudrillard descubre que la imagen ha dejado de representar, cuando Hayden White destaca la ficción que hay implícita en toda narración, por histórica que se pretenda (*The Content of the Form*), cuando Clifford Geertz cuestiona la autoridad del antropólogo considerándolo un escritor (*Words and Lives*), cuando Richard Rorty percibe que tras la actitud política solidaria del "intelectual todo terreno" contemporáneo se oculta la profunda ironía del sujeto privado (*Contingency*).

El escepticismo que también afecta a la crítica literaria postestructuralista, haciéndola dudar de la

la estilización de lo no poético, de lo práctico y comercializable.

La excentricidad de la obra de Aldecoa se resiste a los conceptos con que los críticos han determinado qué es lo mejor de la narrativa española de posguerra. Valga de ejemplo citar las reivindicaciones literarias que Aldecoa hace de Pereda y de Sender y que a primera vista, y sólo dentro del pensamiento políticamente polarizado que ha dominado en la crítica, resultan contradictorias. En la conferencia inédita "La novela de mar en la narrativa contemporánea española" Aldecoa afirma que "Pereda fue y es, para el común de las gentes o para espíritus poco atentos, el escritor reaccionario por naturaleza. Modestamente opino que por el contrario se manifiesta con más espíritu revolucionario dentro de la literatura que cualquiera de sus contemporáneos. Pérez Galdós me avala: 'Pereda es, como escritor, el hombre más revolucionario --dice-- que hay entre nosotros, el más antitradicionalista, el emancipador literario por excelencia [...] bastaría a poner su nombre en primera línea la gran reforma que ha hecho, introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario'" (xii). Y en fecha tan temprana como 1958, Ignacio Aldecoa responde a la pregunta de José Carlos Clemente de cuál es "el

testimonio novelístico de la guerra española" que "se necesita una gran serenidad social para que se pueda producir la gran novela testimonio de la guerra española [... y que] también se necesitará un gran escritor", un escritor censurado, pues afirma Ignacio Aldecoa que "el mejor libro es uno de Sender: *Mosén Millán* o *Requiem por un campesino español*" ("Al habla con Ignacio Aldecoa").

IX. El carácter abierto de Aldecoa a todo lo que beneficie el arte literario marca sin lugar a dudas una distancia insalvable frente a la conceptualidad binaria que domina en muchos análisis críticos de los que su narrativa ha sido objeto. A calibrar la diferencia de la narrativa de Ignacio Aldecoa en el marco de una tradición literaria lastrada por una polaridad estética e ideológicamente definida por la oposición entre prosa y poesía y desarrollada entre el Opoiaz y Trotsky, los principios estetizantes de Ortega y *La deshumanización del arte* y los revolucionarios de José Díaz Fernández y *El nuevo romanticismo*, Ricardo Baeza y su reivindicación de la novela modernista y Baroja y su reivindicación de la novela social, la "lectura atenta" de la Nueva Crítica y las lecturas sociohistóricas derivadas del marxismo, el Nouveau Roman frente a la novela neorrealista, dedico el capítulo tercero.

I. En su estudio introductorio a la edición crítica de *La cuestión palpitante*, José Manuel González Herrán considera el enfrentamiento entre los detractores del naturalismo (Álarcón, Valera, Menéndez Pelayo) y sus matizados partidarios (Alas, Pardo Bazán, Altamira) un episodio puntual que se enmarca en el amplio panorama de querellas estético-ideológicas que se desarrollan en el ambiente intelectual español de la segunda mitad del siglo XIX.

Para ilustrar los considerandos que la propuesta de Zola hizo aflorar en los debates literarios del momento, José Manuel González Herrán cita el siguiente fragmento del artículo "La tendencia docente en la literatura contemporánea" de Manuel de la Revilla, aparecido en el número 21 de *La Ilustración Española y Americana* en 1877:

Dos grandes problemas preocupan hoy a artistas y literatos y son objeto constante de polémica en la prensa y en las asociaciones científicas. Versa el uno sobre la naturaleza de la concepción artística, y el otro sobre el fin que la obra de arte puede proponerse, y dan lugar: el primero a dos grandes escuelas, la idealista y la realista; y el segundo a dos poderosas tendencias, la representada por los partidarios del arte docente, y la que se simboliza en la conocida fórmula: el arte por el arte. (Pardo Bazán 21)

Los dos grandes problemas de la naturaleza y la finalidad de la literatura que Manuel de la Revilla menciona están presentes en el texto paradigmático de esta polémica, *La cuestión palpitante* con que Pardo Bazán titula sus artículos sobre Zola y el naturalismo

el realismo y así corrigió y asimiló la tradición francesa llena de desatinos, si la novela realista decimonónica rechazó la representación de los aspectos más desagradables de la realidad y el cientifismo del naturalismo francés, también el realismo de la novela del medio siglo debe mantenerse alejado del exceso documental y de la esquematización estilística y dar cabida a los contenidos trascendentes y a las formas elaboradas que, desde el *Quijote*, definen la genuina tradición de la novela española.

Según Sáinz de Robles el *Quijote* encarna la manera española de escribir novelas y, en consecuencia, sus rasgos característicos deben estar presentes en todas las obras y en todos los períodos, desde la Nueva Novela que surge alrededor de 1955, hasta la novela de caballerías, pasando por el realismo decimonónico. Por ello la trascendencia de los contenidos y la elaboración estilística que han diferenciado el desarrollo de la novela española frente a la novela francesa no son en el planteamiento de Sáinz de Robles rasgos contingentes condicionados históricamente sino las categorías que definen ontológicamente su ser.

El realismo trascendente con el que Sáinz de Robles caracteriza el *Quijote* responde más a una visión

previamente fijada de la identidad cultural de España que a una lectura atenta del texto cervantino. Al sopesar la relación literatura-realidad Sáinz de Robles salta por encima del artificio de la representación y reduce el *Quijote* a ser el pretexto ontológico de una ideología que está muy alejado de ser el texto en el que Pozuelo Yvancos encuentra una opción literaria "profundamente anti-metafísica para la cuestión de la ficción" en la que se constata que "lo maravilloso no es verdadero ni falso [pues] lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética" (*Poética de la ficción* 51). A causa de ello las cualidades con que Sáinz de Robles define la tradición del realismo español son formuladas en expresiones tautológicas que giran sobre sí mismas dentro de un círculo hermenéutico cuyas conclusiones, más que el resultado de una investigación, son la confirmación de una serie de presupuestos ideológicos establecidos a priori.

Una operación similar se da en España en el albor del romanticismo, desde que comienza a entenderse que la literatura de un país es la expresión del carácter de su pueblo, cuando Juan Nicolás Böhl, al introducir el pensamiento de Schlegel, afirma que la monarquía y el catolicismo que caracterizan los anhelos políticos y

también de cualquier 'ideal' en la vida [... y porque] todo cuanto en el caballero son hechos brillantes, en el nuevo personaje son miserables anécdotas, tristes episodios de un vivir sin objetivo trascendente" (*España, un modo de ser* 126, 128). Será don Quijote quien, a pesar del anacronismo de sus aventuras caballerescas, se establezca, y de nuevo en palabras de Guillermo Díaz-Plaja, "como una simbolización del afán del ideal, capaz de remontar todos los fracasos, hasta el punto de que en un famoso libro de Unamuno --*Vida de don Quijote y Sancho*--, este famoso escritor propone la quijotización como ideal nacional de los españoles" (*España, un modo de ser* 142).

El *Quijote* queda así inmovilizado en una lectura idealista que encarna el buen narrar realista, que es el narrar español, y que sirve de punto de inflexión para exigir a Ignacio Aldecoa y a los escritores de su promoción profundidad en los temas y complejidad en las formas. Si la novela de caballerías española se alejó de los disparates de la novela de caballerías francesa sin caer en un craso realismo; si el romanticismo encontró en Calderón la expresión de los ideales monárquico y católico del pueblo español frente a las ideas de la ilustración francesa; si el realismo decimonónico rechazó

los postulados zolianos de *La novela experimental* que recomendaban la utilización del método científico expuesto por Claude Bernard en su *Introducción al estudio de la medicina experimental* y que entraban de lleno en la corriente positivista que acepta la idea de progreso, preconiza los procedimientos analíticos, y reemplaza al hombre metafísico por el hombre fisiológico; si en el soneto de Garcilaso se manifiesta poéticamente el segundo renacimiento de los ideales de la hispanidad, entonces el realismo de la novela del medio siglo debe rechazar el interés por documentarse en las vidas anodinas del sector de la sociedad menos favorecido, las formas de aprehensión sensual de la realidad que el "Nouveau Roman" de Robbe-Grillet preconiza, y las técnicas objetivistas que a través de Cesare Zavattini y del cine neorrealista italiano introducen en la novela del medio siglo "la búsqueda del tiempo vulgar" en el que nada ocurre.

III. Temáticamente interesada por la problemática cotidiana de los obreros, de los marginados de las grandes ciudades, de los gitanos, y estilísticamente definida como objetivista, la novela del medio siglo explota literariamente una realidad muy alejada de los arquetipos ideológicos --el caballero cristiano-- y estéticos --el realismo trascendente-- que durante la

mucho de la resonancia, del ritmo, y del número de sílabas" (VII 74-75).

IV. Consideraciones similares a éstas determinan los procedimientos analíticos del Formalismo Ruso y de la Nueva Crítica estadounidense y son las que, como señala Todorov, se han constituido en "la base de los primeros intentos modernos de crear una ciencia de la literatura [en la que...] el postulado inicial es siempre el mismo. La función poética es aquélla que llama la atención sobre el 'mensaje'" (*Genres* 5).

En "La teoría del 'método formal'" de Boris Eichenbaum se resumen los principios del Formalismo Ruso que pueden considerarse paradigmáticos de "la ciencia literaria" moderna a que Todorov se refiere. Según Eichenbaum los formalistas rechazaron las antiguas consideraciones sobre la belleza como un ideal externo, desarrollaron la idea del objeto literario como un logro técnicamente unificado y alcanzaron la idea de una verdadera historia literaria. En definitiva, los formalistas no utilizaron la literatura como un documento sino que le dieron a la teoría estética y al significado literario una dimensión histórica (Lemon ed. 97-139).

Los postulados de la Nueva Crítica estadounidense que se desarrolla dos décadas después, a partir de 1940,

parte una obra de arte abstracta, que se concentra sobre la estructura y la textura y sobre la relación estructura-textura, más allá de un interés puramente especulativo" (118).

Tanto en la correspondencia de la musicalidad de las formas con los contenidos indefinidos de la poesía como en la visión del buen poema como la consecución de una estructura unificada hay una conceptualización que reserva el arte limpio de toda mácula de referencialidad. En el clásico estudio de Edward Bullough sobre la psicología de la audiencia "´Psychical Distance´ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle" se expresa sin mayores ambages este concepto de la naturaleza antirrealista del arte:

Decir que el arte es antirrealista simplemente [es] insistir en el hecho de que el arte no es la naturaleza, nunca pretende ser naturaleza y se resiste con energía a ser confundido con la naturaleza, [es en definitiva, enfatizar...] el carácter artístico del arte: artístico es sinónimo de antirrealista. (106)

Tanto los principios de la teoría literaria moderna como los objetivos de la poesía simbolista contribuyen a identificar "lo artístico" con un lenguaje autónomo y adánico y absolutamente desvinculado del lastre semántico del lenguaje de la vida cotidiana. Por ello en la medida en que la novela no incorpora los procedimientos de la poesía queda relegada a lo no artístico y a lo no

literario, al utilitarismo de la prosa que Paul Valéry compara con el mero caminar porque al caminar se "tiene una finalidad definida" que hace que la variedad de los movimientos sea absorbida "por la consecución del acto, por el logro del objetivo" (VII 70).

V. Valorada según las técnicas y los procedimientos de la poesía, la novela sólo puede ser arte literario en la medida en que no es prosa. Como ejemplo de la aplicación crítica de estas apreciaciones valga citar el estudio "La prosa pura de Gabriel Miró" que Ricardo Baeza publica el 14 y el 16 de abril de 1927 en *El Sol*. Ricardo Baeza localiza las cualidades literarias de la prosa de Miró en aquellos elementos en los que no difiere esencialmente de la poesía, es decir, donde se trata "de una prosa cuya virtualidad estriba en su propia sustancia, en su propia belleza sustantiva, independiente de todo significado, de todo contenido dramático o intelectual. Prosa, en suma, paralela y correspondiente a la que entendemos (los que entendemos) por 'poesía pura'" (Blanch 44).

Por las mismas fechas, y frente a los rasgos poéticos de la prosa modernista delineados por Ricardo Baeza, Pío Baroja sugiere que es inadecuado buscar en la novela los ideales de la poesía cuando en "La nave de los

revolucionarios de *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández frente a los estetizantes de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, en las posiciones encontradas de Zavattini, López Pacheco, Alfonso Sastre, Alfonso Grosso o López Salinas, frente a las de García Viñó, Sáinz de Robles, o Robbe-Grillet, o en la secular pugna entre tradición y progreso que José Manuel González Herrán encuentra a lo largo de todo el siglo XIX (Pardo Bazán 21) y que James Valender remonta a los tiempos de la Contrarreforma (15).

Todo ello condiciona las posibilidades de la lectura de la narrativa de Ignacio Aldecoa y de los escritores de su promoción constriñéndolas a un marco conceptual binario y prescriptivo. Así queda Aldecoa entre las lecturas trascendentes que destacan la musicalidad de su prosa, la riqueza de su adjetivación, los elementos simbólicos de sus narraciones o la profundidad existencial de sus personajes, y las lecturas comprometidas que destacan la exhaustiva documentación de sus novelas, la sencillez de un estilo que transcribe más que representa, o la coyuntura histórica en que sus personajes están inmersos.

Surgen así dos Ignacio Aldecoa irreconciliables y delimitados por ideologías discordantes y excluyentes,

una mesiánica, católica, monárquica e imperial, y otra marxista, revolucionaria y vindicativa de los derechos del proletariado. Por ello, y aunque las palabras del narrador en *La Regenta* se refieren al Magistral y al mundo del Antiguo Régimen, en la posguerra española las ideas sobre la naturaleza y la finalidad de la literatura son tan normativas que, sean afines al marxismo o al formalismo, pesan en los juicios críticos tanto como sobre los hábitos del Magistral pesan "cientos de papas, docenas de concilios, miles de pueblos, millones de piedras de catedrales y cruces y conventos [...] toda la historia, toda la civilización, un mundo de plomo (II 507).

VII. Hoy, en la España comunitaria de una Europa sin muro de Berlín, cuando, como afirma David Rieff, "los intelectuales de la derecha y de la izquierda [están] de acuerdo en que tanto el marxismo como el comunismo de estado soviético murieron en 1989", se hace más asequible entender que los materialistas que quisieron eliminar todas las entidades espirituales acabaron estableciendo un orden de cosas cuyas relaciones jerárquicas los definen como específicamente idealistas, y que de hecho, y en palabras de George Bataille, "la materia inerte, la idea pura, y Dios responden [a las mismas cuestiones] de

consecuencias sociales y con que los críticos afines al formalismo, como García Viñó, la califican de excesivamente documental e intrascendente.

En tales apreciaciones no hay un espacio teórico que permita considerar compatibles el tiempo cíclico o mitológico y la denuncia social, o la documentación exhaustiva de los espacios de trabajo y la poesía. Por ello cuando Sáinz de Robles o García Viñó consideran a Ignacio Aldecoa el mejor escritor de su promoción su obra queda en una situación de muy precario equilibrio. Sin embargo, en un sistema conceptual bien dispuesto a la constante corrección de sus presupuestos y en el que la noción de creencia es relativa, el equilibrio de la narrativa de Aldecoa que es inestable y precario en el eje conceptual binario compromiso-trascendencia se transforma en el equilibrio que da sentido e individualiza la obra de Ignacio Aldecoa en el panorama de la novela social de la posguerra.

Puestos en tela de juicio los apriorismos sobre los rasgos estilísticos indispensables para la producción de contenidos ya poéticos, universales y abstractos, ya prosaicos comprometidos y documentales, los capítulos cuarto y quinto utilizan las consideraciones duales de la tradición crítica para escudriñar y subsacar de ellas

Robles caracteriza su prosa, en un equilibrio no vacilante, en "el" equilibrio que caracteriza la ambigüedad sobre la que se articula.

En el contexto de la novela social de la posguerra la narrativa de Ignacio Aldecoa tiene una significación similar a la que supuso dentro la dicotomía prosa-poesía la difusión definitiva de aquel nuevo género encarnado por los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire porque se sitúa entre la Poesía y la Historia que es donde Clarín --debatendo en sus *Folletos literarios III. Apolo en Pafos* a quién pertenece la novela, si a la poesía épica o a la historia-- encuentra en la novela el posible punto de contacto de los dos géneros, pues la historia que recurre a la visión poética y la novela que se penetra del fin educador adelgazan al mínimo las fronteras genéricas.

La narrativa social de Aldecoa se acerca a formalizaciones tradicionalmente consideradas propias de la poesía y por ello el concepto de poema en prosa ilumina el carácter liminar de su obra, tanto en el marco de la novela social del medio siglo y en el de las teorías de la novela en boga durante los años en que su obra se publica, como en el de la tradicional oposición entre prosa y poesía y en el de sus implicaciones

ideológicas y políticas.

Si en los capítulos anteriores se evidenciaba que la narrativa de Ignacio Aldecoa era inconmensurable porque armonizaba elementos considerados incompatibles dentro del horizonte de expectativas delimitado por el sistema de oposiciones estético-ideológicas de la posguerra, el concepto de poema en prosa, contradictorio por sí mismo y, en palabras de Tzvetan Todorov, "fundamentado en la unión de los opuestos [y por lo tanto constituyéndose] en la forma apropiada [...] para una temática de la dualidad, del contraste y de la oposición [...] confrontando] prosa y poesía, libertad y rigor, anarquía destructiva y arte constructivo" (Hermine Riffaterre ed. 61) servirá de punto de inflexión para aprehender la diferencia que opera en la narrativa de Aldecoa dentro del realismo de la novela del medio siglo.

X. Para ello es imprescindible hacer algunas precisiones sobre la concepción del poema en prosa que privilegia frente a la concepción expresada en *El poema en prosa en España* de Guillermo Díaz-Plaja porque, como el mismo autor afirma, el suyo es el primer intento por generar en la tradición literaria hispánica "una nueva fórmula preceptiva que acabamos denominando poema en prosa" (41).

el tiempo de los ciclos y de los relevos generacionales existe también una cronología y una espacialidad identificables. También se verá cómo a partir de la realidad de la ficción se invita a una reflexión histórica, no a través de una teleología y de una causalidad sino a través de una serie de contrastes de efecto irónico. Así se constatará que la narrativa de Ignacio Aldecoa no accede al sentido histórico ni con los procedimientos teleológicos o dialécticos establecidos por las teorías marxistas ni por las relaciones causales y temporales que un formalista como Tomashevsky considera propio de las estructuras de todas las historias, sean cuentos, novelas o épicas, sino por lo que el mismo Tomashevsky, y sin duda los críticos marxistas, considera propio de los poemas descriptivos, didácticos y líricos y de los libros de viaje, es decir, allí donde "hay un cambio de tema sin la exposición interna de las conexiones causales" (Lemon ed. 66). En definitiva, en el capítulo cuarto se verá cómo Ignacio Aldecoa invita a una lectura histórica a través de lo que denomino "estilística de la edición" y de una serie de contrastes donde no hay ni causalidad ni teleología, sino un conglomerado de puntos de vista afín a la "genealogía" con que Michel Foucault denomina la idea del conocimiento

como perspectiva.

En el capítulo quinto se verá cómo tras una obra comprometida con la representación de la vida cotidiana de los personajes humildes de la posguerra hay una especial sensibilidad para entender la realidad como yuxtaposición de texturas. En este sentido conviene aclarar que tal sensibilidad no se mostrará a través de los tropos y de la musicalidad de la poética moderna --asunto que ya ha sido muy bien estudiado por Lasagabáster Madianbeitia-- sino a través de lo que Bakhtin considera esencial del género novelesco y de la prosa en general: la heteroglosia con que la novela accede y vierte sobre la voz del narrador confrontaciones con otros lenguajes y para cuyo estudio no es adecuada una poética de la prosa sino una prosaica de la prosa, porque tal y como afirman Gary Saul Morson y Caryl Emerson, "el problema fundamental del Formalismo y de los acercamientos narratológicos a la novela [...] es que desarrollan 'la poética de la prosa' (el título de un libro de Todorov) [cuando] lo que se necesita, sin embargo, es 'la prosaica de la prosa'" (Bakhtin 19).

En el capítulo quinto se buscarán los lugares del lirismo, no a través de una poética, sino a través de una prosaica, es decir, a través de la especial sensibilidad

**HACIA LA PROSA: LOS LUGARES DE LA HISTORIA
EN LA NARRATIVA LIRICA DE IGNACIO ALDECOA**

Aldecoa. Intento aquí neutralizar la oposición de lo histórico y de lo social con palabras como "lírico", "poético", y "literario" para poder relacionar conceptos considerados incompatibles dentro de la lógica axiológica que en opinión de Barbara Herrstein Smith encarna el pensamiento occidental (*Contingencies of Value* 54-55). Para conocer mejor la obra de Ignacio Aldecoa es crucial evitar las formas del pensamiento estético de la posguerra que dominan el lenguaje de la crítica y lo sustentan en unos principios semejantes al que Jonathan Rée, comentando a Barbara Herrstein Smith, no duda en calificar de "hipótesis lunática":

la idea de que el valor estético de una obra de arte individual es un asunto de 'necesidad' que se debería calcular a priori --como la solución de una ecuación matemática. ("The Vanity of Historicism" 964)

Ignorada toda hermenéutica de necesidad, la narrativa lírica, de tiempo detenido o cíclico y de exquisita estilización de Ignacio Aldecoa revela su sentido histórico y social en los lugares menos frecuentados por la crítica, es decir, donde la obra de Ignacio Aldecoa se ocupa, tal y como afirma en la entrevista "Ignacio Aldecoa programa para largo", de "cómo es la pobre gente de toda España [...] de] una realidad [...] cruda y tierna a la vez, que está casi inédita en nuestra novela" e impulsa a responder a la

situación sin salida en la que sus personajes humildes se consumen, y donde el estilo se aparta de los principios de la novela social de posguerra ("Anónimo" 37). No importa que los personajes no tengan una visión marxista de la Historia, ni que el tiempo en el que viven esté paralizado porque el presente detenido de las narraciones de Ignacio Aldecoa no es el marco de una representación teleológica que privilegia con causas y consecuencias una finalidad previamente establecida. El sentido histórico de la obra de Ignacio Aldecoa ha de buscarse en la multiplicación de perspectivas sobre un mismo hecho o una misma situación y en la ironía que resulta de confrontar la realidad de la ficción con los mitos de sus personajes y con imágenes antropomórficas de conceptos afines a la España Eterna como trasfondo cultural.

En las narraciones de Ignacio Aldecoa se afirma el conocimiento como perspectiva y se refuerza la idea de que el texto --como la realidad que refleja-- no es un objeto fijo sino constantemente fijable. Por ello estas páginas no reproducen las relaciones de "necesidad" entre estilo y sociedad sino que expresan la dinámica que la lectura de Ignacio Aldecoa suscita. Como Stanley Fish ante la frase, estas páginas no se preguntan qué significa la obra de Ignacio Aldecoa, sino qué hace. Y lo

Dewey del lenguaje más como herramienta que como pintura, desarrolla su concepto de pragmatismo desde la perspectiva de una cultura postfilosófica en la que la filosofía pierde el status científico de que ha disfrutado tradicionalmente para ser relegada a lo meramente literario y en la que el arte, la literatura y la ciencia son situadas a un mismo nivel en cuanto a inquisiciones. El pragmático comparte con el positivista la noción de que el conocimiento es poder, una herramienta para enfrentarse a la realidad, y la lleva a su extremo: abandona la noción de verdad como correspondencia con la realidad y entiende que la ciencia moderna no permite el enfrentarse a través de una correspondencia, solamente permite el enfrentarse. En consecuencia, y si el ironista redescubre "montones y montones de cosas en formas nuevas, [para establecer] un patrón de comportamiento lingüístico que tiene a la próxima generación a adoptarlo" (*Contingency* xxxix), en este capítulo se redescubre el mundo de la narrativa de Ignacio Aldecoa para encontrar los lugares de la Historia a través de su "estilística de la edición" y de una serie de contrastes de efecto irónico con una preocupación más por crear que por encontrar la verdad porque, y parafraseando a Richard Rorty, la verdad sólo es una

propiedad que todos los asertos verdaderos comparten y porque no ayudará a decir algo verdadero el pensar sobre la Verdad, ni a actuar bien el pensar sobre la Bondad, ni a ser racional el pensar sobre la Racionalidad (*Consequences xxxix*).

Paradójicamente, y debido a la "hermenéutica de necesidad" de gran parte de la crítica de posguerra, en la obra de Ignacio Aldecoa los lugares en que se historiza el tiempo detenido en que viven los personajes no sólo están en lo menos prometedor, sino incluso en lo más obvio. Por ello se fija en primer lugar una "estilística de la edición" de la obra de Ignacio Aldecoa --la composición del texto con respecto a los personajes y a su situación-- y se muestra su afinidad temática con la de los novelistas sociales.

A continuación se buscan elementos históricos, no en las relaciones causales y temporales que el formalista Tomashevsky considera imprescindibles para cualquier historia, sea "cuento, novela o épica" (Lemon ed. 66) ni en la teleología tan cara a los marxistas, sino en los lugares menos prometedores que la genealogía de Foucault privilegia, "en lo que se tiende a considerar sin historia --en los sentimientos, el amor, la consciencia, los instintos--" (139) y que en la obra de Ignacio

historia y también extranjeros son todos aquellos personajes que, como telón de fondo, se divierten despreocupadamente en los relatos localizados en zonas turísticas.

Cuando los veraneantes son españoles no se conocen los medios que los avalan. En "La noche de los grandes peces" (II 432-38) se paga una noche de pesca para diversión; en "Party" un matrimonio se deteriora por las constantes fiestas que alejan a la mujer de su hogar; en "Al margen" (I 421-24) unos amigos conversan en la playa. Nada se sabe de la ocupación de quienes disfrutan despreocupadamente del ocio. Y si se da información sobre estos personajes es para descubrir que tras su desocupación está el peso del endeudamiento. En "Ave del Paraíso" (II 330-64) los préstamos posibilitan las constantes juergas de quienes "no [han] nacido [...] para hincarla" (II 337), y en "Amadís" (II 365-82) el derroche se mantiene sobre una cadena de deudas.

Fuera de los espacios turísticos los personajes pudientes se dedican al comercio, como el propietario de almacén de "Un corazón humilde y fatigado" (I 379-86), aunque con frecuencia, como sucede en "El silbo de la lechuza" (II 113-46), o en "El mercado", los comerciantes han llegado a su situación saneada por medio de

Semejante precariedad también gravita en el ambiente de todas sus novelas. En *El fulgor y la sangre* la Guardia Civil vegeta en un paisaje desolado del que todos pretenden escapar esperando las órdenes de una Comandancia encarnada en la posibilidad de un golpe de teléfono o de una carta que no llega. En *Con el viento solano* el personaje de mayor bienestar es un "señor de Sacedón [que] es muy rico y [...] que quiere comprar un tractor, que le sale más barato que tener mulas" (134). En *Gran Sol* son Simón Orozco, Patrón de Pesca, y "Don José O'Halloran, alias Mister Ginebra" que "representaba a las casas armadoras en el puerto de Bantry" (143) los personajes de mayores ingresos, y en *Parte de una historia*, y dejando a un lado a los turistas extranjeros y al narrador-personaje, es Roque quien disfruta de un bienestar cifrado más en la supremacía del carisma de su personalidad que en su muy reducido poder adquisitivo.

Este fresco social dominado por la escasez se completa con los personajes inmersos en la miseria. Desde los poceros César y Municio de "Vísperas del silencio" (I 55-96) hasta los basureros de "El mercado" (II 181-226), pasando por el ciego que toca la guitarra y Teresa, su esposa alcohólica, que roba en "Aunque no haya visto el sol" (I 407-12), la obra de Ignacio Aldecoa se adentra en

el ámbito de quienes se dedican a pequeñas actividades delictivas o a trabajos de supervivencia. Cristóbal y Lino, "Los hombres del amanecer" (I 39-45), cazan ratas para proveer los laboratorios, el joven mendigo "Chico de Madrid" (I 347-54), cuyo "puesto no estaba en la ciudad, sino en los límites de ella" (I 352), caza ratas que malvende en un figón (I 349) y muere de tifus (I 353), Lino, Andrajos y Pedro Lloros, "Los bienaventurados" (I 232-41), viven a la intemperie y fracasan en negocios de chatarra, los gitanos que viven bajo el puente de "La humilde vida de Sebastián Zafra" (II 263-80) tanto recogen arándanos, "la cosecha de las tierras sin labrar" (II 270), como el metal que queda tras los ejercicios de la Artillería. Algunos, como Martín Jurado y Prudencia, los chabolistas de "Al otro lado" (I 277-82), han ido a la ciudad en búsqueda de trabajo y antes que la mendicidad prefieren volverse al pueblo; otros, como Mercedes Gomera Ruiz, que vive donde la ciudad pierde su nombre, "Tras la última parada" (I 283-87), deciden emigrar a América antes que al pueblo donde su padre dice que "siempre habrá una cama y una sopa hasta que [se] muera" (I 286).

En la sociedad española de la obra de Ignacio Aldecoa la actividad empresarial brilla por su ausencia.

dejar impasible a un lector atento. La pobreza resalta por su inmediata convivencia con el bienestar. En "Visperas del silencio" la narración alterna el ámbito familiar del comerciante y propietario de fincas don Orlando Salvador de las Mazas con el del pocero César Yuste. En "El mercado" Antonio Zurita, "hijo de un chatarrero enriquecido en negocios de semejante tipo a los de don Matías" (II 188) se relaciona con la familia de Florencio cuando "necesita resolver un negocio... en los vertederos de basura" (II 190). En el bienestar de don Matías hay un oscuro proceso de negocios que toca fondo en los chabolistas. En "Entre el cielo y el mar" Pedro, el hijo mayor de una familia de pescadores, espera con ilusión trabajar en la pesca de altura en la embarcación "Las tres hermanas". Estar al lado de su padre en la labor cotidiana no significa para Pedro una carga de problemas, sino el acceso a un mundo superior, exclusivo de los iniciados. Embebido en sus ensoñaciones Pedro mira la mar. Su madre lo saca de su estado contemplativo con una frase común, "Aviva, que ya te quedará tiempo para trabajar durante toda la vida" (I 37), y reinstaura las ilusiones del joven en el marco de las necesidades económicas de su familia. Igual sucede con los turistas de *Parte de una historia*, David y

Laurel, a quienes "no les molestaría, sino muy al contrario, salir una noche a pescar, porque es una gran aventura para ellos" (51).

Los ejemplos más dramáticos de estos contrastes son los que incluyen una visión lúdica de la guerra, como la de Agustín, uno de los niños de "Patio de armas", para quien "si vienen aviones a bombardear, no habrá clase" (II, 292), o como la de los niños de *El fulgor y la sangre* que, ignorando la desesperación de las mujeres que esperan la identificación del guardia civil asesinado, comentan que en "la guerra se divertirá uno mucho... Con una ametralladora, pa-pa-pa [...], no se pueden acercar: pa-pa-pa" (100).

Por la brevedad de sus viñetas, *Neutral corner* (1962) es una obra ejemplar en la multiplicación de perspectivas sobre una misma realidad. En *Neutral Corner* el boxeo no es una técnica de lucha deshumanizada de cuya maestría depende un lugar en el escalafón deportivo. El boxeo es algo distinto en diferentes momentos para los personajes del ambiente pugilístico que el narrador selecciona. Es una afición, un deseo de grandeza, un minuto de descanso, un entrenamiento, un motivo de faroleo, un campeón castigado, una joven promesa, una declaración amenazadora, una crónica deportiva, una

[... que] nace con la nueva generación revolucionaria de España" a los términos de una "literatura de vanguardia, [al] culto de la forma, [a] la deshumanización del arte", como propuso en 1930 José Díaz Fernández en el *Nuevo romanticismo* (1930).² La respuesta que reciba la obra de Ignacio Aldecoa no depende de esta oposición sino de la proliferación de imágenes con que se da a conocer un suceso o una situación. Como la "historia efectiva" con que Foucault recupera el hecho singular que la tradición histórica, teológica o racional, procura disolver en la continuidad ideal de un movimiento teleológico o de un proceso natural, la obra de Ignacio Aldecoa accede a un momento concreto de la Historia de España a través de la "afirmación del conocimiento como perspectiva" (*Language, Counter-Memory, Practice* 156).

LA IRONIA COMO LUGAR DE LA HISTORIA

Trazas históricas de expresiones populares

Aunque el deseo de mejora del personaje se circunscribe al ámbito familiar y no al de una clase apiñada en pos de reivindicaciones sindicales, en las ilusiones de los hombres cuyo trabajo requiere actividad

² Diario *La Libertad* de Madrid, 6 de junio de 1931. Pertenece a una serie de encuestas sobre "Los novelistas y la vida nueva" realizada en este diario a partir de mayo del mismo año y que recogen Gonzalo Santoja y José Esteban en *Los novelistas sociales* (62).

[a la pobreza], como creían otras gentes del pueblo", y aunque sólo los niños tenían "el derecho a llorar, a protestar por la escasez" en el silencio de los padres se encuentra el deseo reprimido de "llorar y protestar con odio" (I 34, 35).

Aunque para los personajes la realidad histórica de las luchas obreras aparece vinculada a un tiempo remoto y desconectada del presente de la realidad de la ficción, es posible rastrear tanto en interjecciones habituales como en expresiones politizadas y en narraciones populares la Historia de la que los personajes no son conscientes. Valentín, hijo enfermo de la familia campesina de "A ti no te enterramos", se marcha a la ciudad y utiliza sin darse cuenta un eslogan comunista: "las tierras para los cuatro son poca cosa [...] Dan para los que las trabajan" (I 272), y María en *El fulgor y la sangre* gusta de los interminables relatos que versan sobre los abusos sufridos por los campesinos. Por su similitud con las comedias de comendador del Siglo de Oro cabe pensar que las condiciones en que está inmerso el campesinado español en el siglo XX no distan mucho de las del siglo XVII:

Cuando llega la Guardia Civil el cabo vomita al ver lo que quedaba de "El Negro". Pues como no hay más remedio, todos para adelante. Luego dieron la libertad bajo fianza. Y venga de hacerles preguntas: ¿Quién mató a "El Negro"? ¡Quién va a ser!; el pueblo. Y así siempre. El

señor cura nos dijo que como en Fuenteovejuna. El pueblo y el pueblo y el pueblo. Pues no consiguieron sacar nada. Y además que había sido verdad, porque a "El Negro" lo mató el pueblo. (140)

Este relato que María escucha con redoblada atención refleja una situación de explotación tan cotidiana que su misma estructura informa la obra de teatro de Alfonso Sastre *Muerte en el barrio* (1955), reseñada numerosa y favorablemente en *Acento Cultural*, la revista que Oscar Barrero Pérez denomina "reducto de la estética socialrealista" (7).

En la obra de Ignacio Aldecoa se puede acceder a la Historia perdida de expresiones, frases hechas y relatos que reconstruyen "los hechos sociales que [las] 'memorias' han declaradamente suprimido u olvidado" (Knapp 124). El ejemplo de esta práctica que Steven Knapp cita es el estudio de Schüssler Fiorenza sobre la tendencia sistemática del Nuevo Testamento a suprimir la evidencia de igualdad de la mujer. Según la tradición del Antiguo Testamento el reconocimiento de Jesús vendría de

una mujer que lo ungería. Pero ésta [...] era una historia políticamente peligrosa. La versión original fue suprimida por los redactores del Evangelio que procuraron [...] hacer el relato más adecuado a una audiencia patriarcal greco-romana. Cuando la historia aparece en Lucas, en su versión más famosa y dramática, la mujer que era un discípulo profético ha sido transformada en una pecadora. (Knapp 126)

Para Steven Knapp la reconstrucción socio-histórica permite la preservación de valores del presente

luz de su propio vitalismo cambian" (Lytra ed. 19-30).

Desde este punto de vista el personaje de la narrativa de Ignacio Aldecoa queda ajeno a cualquier contacto con la Historia y es confinado al mundo autónomo y completo de cada narración. Tal acercamiento encauza la crítica hacia una interpretación simbólica que se sustenta en conceptos de estaticidad y repetición: ciclo, generación, relevo, retorno. Tras la noticia del guardia civil muerto de *El fulgor y la sangre* sus compañeros quedan como al comienzo, esperando en el castillo solitario un traslado que nunca llega. En la semana de *Con el viento solano* Sebastián Vázquez resuelve un problema de conciencia bajo los efluvios del mismo alcohol que originó el problema. Las dos semanas en el espacio aislado del Aril enmarcan el viaje de ida y vuelta de *Gran Sol*. El mes de *Parte de una historia* en La Graciosa acota tanto la llegada del narrador y su regreso a la ciudad como el paréntesis en la vida cotidiana de los isleños a la que vuelven tras la partida de los naufragos y de los turistas.

El tiempo de las novelas de Ignacio Aldecoa está minuciosamente medido y las claves para su interpretación cíclica abundan en la simetría de muchos de sus elementos. Además, aunque el suceso accidental supone una

variante en el fluir cotidiano del tiempo --el asesinato de *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano*, la muerte de Simón Orozco en *Gran Sol*, la llegada del narrador y de los turistas ingleses, el naufragio de los americanos y la muerte de Jerry en *Parte de una historia* -- es el retorno a situaciones previas, habituales, a la vida de siempre, el que prevalece. La continuidad se evidencia aún más si consideramos que incluso el hecho accidental --la muerte en sus cuatro novelas, por ejemplo-- responde también a una, aunque insondable, habitual periodicidad. Si borrásemos de las novelas de Ignacio Aldecoa el hecho inesperado, la continuidad del presente de sus narraciones sería absoluta, no habría sobresaltos asociados a estructuras cíclicas. Así sucede en los cuentos consistentes en un diálogo sólo rodeado de escuetas acotaciones espaciales, y en los que el tiempo de la lectura casi coincide con el tiempo de la narración: "Al margen", "Hermana Candelas", "La chica de la Glorieta", "Fuera de juego", "Balada del Manzanares", "La espada encendida" o "Sólo quería dormir en paz". Lo accidental suspende el presente inalterable y lo desestabiliza. Sin embargo lo excepcional o lo imprevisto --como la semana de Carnaval de *Parte de una historia*-- responde a una regla que a la postre confirma la

un verano alrededor del año 1951. *Gran Sol* sucede durante dos semanas del año 1956: "Macario Martín barajaba en el recuerdo los nombres de las mujeres anteriores a Segunda Esteban. Regresaba de servir en la Armada, base Cartagena, año 1925. Treinta y un años menos" (163). En *Parte de un historia* los sucesos ocurren alrededor del mes de febrero pues los isleños celebran las fiestas del Carnaval (115). Por estar La Graciosa apenas comunicada con el exterior --no hay televisión y sólo la radio les informa de lo que pasa afuera de su geografía-- y sostenida por una economía autárquica, es aceptable ubicar su peripecia en los sesenta, cuando la cultura jipi ha calado en el vocabulario de los niños que califican de "porreros" a los turistas estadounidenses.

A las lecturas que desatienden el hecho de que la obra de Ignacio Aldecoa enmarca el testimonio de los seres sencillos no sólo en el tiempo sin historia de los ciclos y las repeticiones sino también en las circunstancias espacio-temporales de la realidad de la ficción se les puede aplicar la crítica que Edith Wyschogrod en su *Saints and Postmodernism* hace del giro trascendente de la Historia de la Filosofía que ya Hegel advirtió y denominó Filosofía de la Reflexión:

El resultado pernicioso de la reflexión es la supresión del vínculo temporal en el encuentro con el Otro en la

a las que no responden las actitudes del propietario absentista o del industrial explotador. De esta situación de opresión surge una guerra marcada por las acciones desorbitadas en la que el resentimiento hace de las causas justas la justificación gratuita de la violencia. No sólo los que detentan el control de la riqueza son los responsables de los desmanes que se cometen, también los que se erigen en representantes de las reivindicaciones populares se abandonan al imperio de la crueldad. La violencia no soluciona los problemas que la impulsaron porque a la postre, tal y como queda expresado en las palabras de Felisa, "en [su] pueblo [...] antes de la guerra había dos familias de antiguos ricos que no tenían donde caerse muertos. La guerra los arregló" (17).

En *El fulgor y la sangre* el exponente de un talante conciliador, similar al de Hernández, personaje de *Con el viento solano* que, por encima de todo, es "fiel a sus principios" (103), y que "ha hecho lo que tenía que hacer y ha llevado una conducta honrada toda su vida [... sin] amaños [ni] nada de hoy para tí, mañana para mí" (101), es Juan Martín, antes que nada fiel a principios humanitarios. Juan Martín es originalmente un personaje de ideas fijas. Cuando su mujer muere no quiere que sea enterrada católicamente porque "la mujer de un obrero no

tiene por qué llevar delante un cura cantando" (64). Tampoco admite el noviazgo de su hija con Regino Ruipérez, un guardia joven al que Juan Martín rechaza porque es "un enemigo de los obreros". A su juicio Felisa no debe "renegar de [su] clase" (67). Sin embargo Juan Martín cambia durante los años de la guerra. Sin dejar a un lado su preocupación social, sus improntas irracionales, llenas de prejuicios y de rencores preconcebidos, se van atenuando.

En febrero de 1936 hay una gran huelga (66). Poco después, cuando se declara la guerra (69), Juan Martín es detenido. Su hijo se escapa hacia Asturias donde "los mineros se han adueñado de toda la cuenca" (71). Juan Martín sale de la cárcel y volver a ella le da miedo, no por el hecho físico de la reclusión, sino sobre todo por "dejar a la familia otra vez sola" (93). Su ideales sociales van subordinándose a las necesidades más inmediatas de su familia. Su preocupación principal es encontrar trabajo. Entra en la empresa de un republicano viejo que fabrica espoletas, pero es echado, quizá por sabotaje de quienes antes eran sus camaradas. La experiencia de la cárcel y la politización del trabajo aceleran el cambio. Juan Martín sólo se preocupa por proveer a su familia del dinero necesario para sobrevivir

en esos tiempos difíciles. Tampoco rechaza a Ruipérez y comienza a aceptarlo como el futuro esposo de Felisa (98).

En el recuerdo de Ruipérez, Juan Martín aparece como un hombre muy distinto al de la preguerra "porque era respetuoso con todo el mundo y hablaba de las cosas objetivamente. ¡Cómo lo recordaba! El no exageraba nunca. Si hablaba de la guerra, hablaba ya como si él estuviera fuera del tiempo. Sin odios, sin rencores. Valorándolo todo de una forma... de una forma como a nadie había oído" (115). No sólo la actitud de Juan Martín sino sobre todo la lectura de varios testimonios sobre la Guerra Civil supone un punto de partida imprescindible para la reconciliación con el pasado. Las posiciones radicales nunca han solucionado los problemas de los personajes sencillos de la obra de Ignacio Aldecoa, al contrario, tras la violencia de la guerra se repiten las situaciones que le dieron origen. Las fortunas vuelven a las mismas manos y, tal y como se ha visto en estas páginas, la miseria de los personajes continúa sin transformaciones en la España de posguerra. Más allá de la dinámica de los gestos desmesurados de la España en guerra, el testimonio de las dificultades cotidianas es el lugar desde donde la obra de Ignacio Aldecoa denuncia una situación cuya

solución ha largo tiempo que es debida.

El testimonio de los personajes de la narrativa de Aldecoa, entre el mito culto y el popular se ofrece como una lectura alternativa a la de los textos y leyendas marcados por una visión apasionada del pasado. Ni las teorizaciones de los académicos ni las leyendas populares dan la medida del sufrimiento de cada personaje. La idealización del pasado en las formulaciones culturales de los intelectuales y en los relatos legendarios populares poco tiene que ver con la visión inmediata, incluso corporal, que la lectura del testimonio nos da sobre los hechos del pasado. La obra de Ignacio Aldecoa refleja una situación de injusticia desde una perspectiva testimonial y no con la orientación, ya deshumanizada, ya politizada, de los discursos académico y popular sobre los hechos de la Historia.

En *El fulgor y la sangre* Asún, la peluquera en cuyo local Carmen entra a trabajar cuando se acerca la guerra civil, se mete a revolucionaria y lucha por los obreros. "Yo soy socialista y cuando se arme saldré a la calle a ayudar a los míos" (225) comenta a su clientela. Las mujeres la admiran sólo por su valor, poco les importa el signo ideológico de su lucha. La madre de Carmen se queja de la violencia y militarización de Madrid, que es lo que

a ella atañe. Desde su punto de vista, el desatino que es comparar a Asún con el general Weyler se atenúa dada su preocupación local: "esta Asún, con tanto sentirse heroína, se va a complicar la vida. En cuanto le dé por hacer el general Weyler, nos fastidia a todas; da por seguro que nos moviliza y se nombra jefe de la calle y tenemos que empezar a saludarla militarmente, y a decirle a sus órdenes" (238).

A pesar de las críticas, cuando llega la noticia de la muerte de Asún en el frente, más que la "manifestación política [...] discursos, el féretro [...] envuelto en una bandera" importa el que no "hubo mujer en toda la calle que no derramara algunas lágrimas al paso del cortejo" (253). Las lágrimas de las mujeres son el testimonio de un dolor por la muerte de un ser lleno de ideales y expresan un sentimiento que es similar a un lado y al otro del frente. Sin embargo, en la creación del héroe legendario y popular la política se adueña del personaje. A un lado y al otro del frente cada bando crea la leyenda de sus héroes y divide tendenciosamente las lágrimas de las mujeres que se vertían antes que por la "Asún [que] pasó a ser en los comentarios de la calle un ser fabuloso del que se contaban historias maravillosas" (253-54) por la vecina peluquera que con valor se lanzó

a la lucha.

La realidad de los personajes de la obra de Ignacio Aldecoa está tan alejada de las imágenes legendarias populares como de los modelos que los intelectuales seleccionan para definir el talante de lo español. El testimonio de los personajes sencillos destaca el contraste que hay entre su vida cotidiana y sus mitos, entre las necesidades por las que en un momento de la Historia lucharon y las imágenes con que ellos mismos dan sentido a los hechos de esa Historia. La distancia que hay entre el personaje de la narrativa de Ignacio Aldecoa y las figuras legendarias de los mitos populares se incrementa al cotejarlo con las figuras antropomórficas que definen el carácter de lo español. Desvinculándose del idealismo con que se define el carácter de lo español, la narrativa de Ignacio Aldecoa se acerca al personaje de la posguerra y a su realidad "cruda y tierna a la vez" y supone un acercamiento al personaje intrahistórico no desde un desarrollo intelectualizado sino desde la atención a su voz, a su testimonio, y desde la exploración y documentación exhaustiva de sus ámbitos familiares y laborales.

No en vano, Ignacio Aldecoa no sólo se enroló en el pesquero "Puente Viesgo" desde el 25 de julio hasta el 18

de agosto de 1955 y faenó en las mismas aguas que los personajes de *Gran Sol* sino que también, y durante los dos años que fue estudiante en la Universidad de Salamanca, "vivió en un barrio de gitanos y mantuvo con ellos estrechas relaciones [porque] la manera de vivir de estos hombres le fascinaba, así como su lengua, que no [tardó] en aprender".⁴ Por todo ello el desarrollo estilístico de los lugares de la Historia en la narrativa de Ignacio Aldecoa es distintivo de una literariedad que se enriquece por la exhaustiva documentación y que, en este sentido, está más cerca del reportaje de López Salinas y Antonio Ferres *Caminando por las Hurdes* (1960), de la *La Chanca* de Juan Goytisolo, o de *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* de Ramón Carnicer, que de la deshumanización de los viajes unamunianos que, en palabras de Fernando Alvarez Palacios, se explayan "enumerando la excelencia del paisaje, sin hacer alusiones a la miseria padecida por sus habitantes, miseria que, por supuesto, debía ser conocida de nuestro gran don Miguel" (47).

⁴ La cita es de Andrés Suárez (*Los cuentos de Ignacio Aldecoa* 13). Se ha recabado el resto de la información de Robin Fiddian (*Ignacio Aldecoa* 13-30).

CONCLUSIONES

I. Sólo percibiendo junto al tiempo cíclico el tiempo cronológico, el testimonio de la narrativa de Ignacio Aldecoa cobra una relevancia hasta ahora inadvertida que supone en la tradición literaria un paso adelante en el desarrollo puramente intelectual del personaje intrahistórico, tal y como Unamuno lo formula en *En torno al casticismo*:

Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol, y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna [...] Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esta vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia misma del progreso, la verdadera tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos. (III 185)

Atento al hombre de carne y hueso, Unamuno señala la importancia de fijar la atención en aquellos seres sobre los que se asienta la Historia y de los que ésta está ajena. A pesar de tal propósito Unamuno conceptualiza a los seres intrahistóricos y los sustrae de la Historia de España. "En todos los países del globo [...] a una orden del sol [...] a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna", escribe don Miguel. El ciclo solar al que responde la esencia universalista del hombre intrahistórico poco tiene que ver con José Fernández

Loinaga en "Quería dormir en paz" que, "ahora peón, aunque [su] profesión fue maestro entivador, [estuvo] en las minas; [ha] perdido mucha vista y ya no [sirve]" (I 260), o con "Chico de Madrid", que sobrevive vendiendo ratas en un figón y muere de tifus. Ignacio Aldecoa también se ocupa de los silenciosos personajes intrahistóricos, pero ciñe sus rasgos universalistas a un espacio concreto de la geografía, y dinamiza su talante resignado confrontándolo con la diferente disposición vital de los otros personajes intrahistóricos, los mayores que vivieron y participaron en otro momento de la Historia. No por otra razón, en *Con el viento solano*, el viejo Cabeda le dice a Sebastián: "la juventud de hoy no es como la de antes. Ahora parece más serena. En mis tiempos la juventud era muy loca" (105).

II. Ante el personaje cotidiano de la narrativa de Ignacio Aldecoa las figuras que el Régimen oportunistamente recupera de la Generación del 98 y de su genealogía, aparecen enajenadas, en un mundo aparte y autocomplacido en la elucubración sobre la realidad española a partir de discursos previos sobre la realidad española, fundados a su vez en otros discursos sobre la

realidad española.⁵ El deportista de la obra de Ignacio Aldecoa evidencia que *España como problema* (1948) se fundamenta en palabras que no miran a la realidad humilde y triste a la que Ignacio Aldecoa dedicó gran parte de su obra.

Las teorizaciones sobre la cualidad de lo español, desde *En torno al casticismo* hasta *España como problema*, pasando por *España invertibrada*, aparecen autorreferenciales, sumidas en un discurso teórico que se va modelando a la par que Ortega corrige a Unamuno y Laín Entralgo corrige a Ortega. El resultado último, la figura del hidalgo como la esencia de lo español, dista mucho más del personaje de Ignacio Aldecoa que el hombre intrahistórico porque recoge en su formulación el desarrollo elitista del pensamiento orteguiano.

El personaje cotidiano de la narrativa de Ignacio Aldecoa ni es la abstracción que responde al ciclo solar unamuniano, ni la masa desdeñada por Ortega, ni el héroe trágico que el hidalgo representa en el discurso intelectualizado del 98, de sus hijos, de sus nietos y de sus biznietos --o "nietos del 98 juniors", como los llama Laín Entralgo-- (667). La preocupación por el

⁵ Sobre la genealogía de la Generación del 98 como proceso de apropiación ideológica por parte de los intelectuales del Régimen, ver José Antonio Gómez Marín, "Los fascistas y el 98". Para seguir esta genealogía desde el Siglo de Oro ver la antología de Pilar Franco *España como preocupación*. Para una antología de ensayos desde 1895 hasta 1931, ver Angel del Río, *El concepto contemporáneo de España*.

hombre es el carácter definitorio de la novela de posguerra que, según Manuel Alvar, "frente [al quehacer] entreverado de vida y de ficción deshumanada [...] se aproximó a las preocupaciones del abuelo, [los hombres del 98], preñadas de insatisfacción y dolor por el hombre español, y no a las puramente literarias del predecesor" (103). Sin embargo, Manuel Alvar termina su investigación sobre "Noventayocho y novela de posguerra" en 1955 cuando "la mezcla de psicologismo y teoría ambiental [...] intentaban superarse con la interpretación del personaje a través de su propio pensamiento o, con otras palabras, la aparición de la técnica del monólogo interior y el behaviorismo de las criaturas, como arquetipos de conductas" (111). Se podría haber añadido que el límite de 1955 señala una nueva forma de novelar en la que se hace central el testimonio de los personajes humildes que, desde sus preocupaciones cotidianas, ofrece otra perspectiva de la Historia.

Los obreros cuyo trabajo requiere esfuerzo físico, maquinistas, estibadores, mineros, pescadores, ofrecen con su testimonio una representación de la España de posguerra alternativa a las imágenes legendarias o intelectuales que se imponen a la Historia. En la obra de Ignacio Aldecoa el obrero, y sobre todo el obrero más

su derroche de energías recuerda que para Ortega el deporte "trata de un esfuerzo lujoso, que se entrega a manos llenas sin esperanzas de recompensa, como un rebose de íntimas energías [...] la calidad del esfuerzo deportivo [es] siempre egregia, exquisita" (III 195). Tales asertos también pueden llevar a ver en la carencia de porvenir de los personajes un cumplimiento de la profecía de Ortega de que "cuanto hoy acontece en el planeta terminará con el fracaso de las masas en su pretensión de dirigir la vida europea [...] Ya a estas horas están haciendo las masas --las masas de toda clase-- la experiencia de su inanidad. La angustia, el dolor, el hambre y la sensación de vital vacío las curarán de la atropellada petulancia que ha sido en estos años su único principio animador" (III 44).

Al esbozo de estas relaciones obliga la omnipresencia de Ortega en el pensamiento de la España de posguerra. Sin embargo, a pesar del presente detenido de la España de Ignacio Aldecoa, a pesar del ambiente fatalista suspendido sobre sus personajes, su narrativa está mediatizada por un testimonio cuya complejidad dista mucho de la orientación hacia conclusiones premeditadas.

El deporte en Ignacio Aldecoa no viene junto al sentido festivo de la vida, como en Ortega, sino al del

trabajo remunerado. El deporte en Ignacio Aldecoa contraviene la afirmación de Ortega de que la calidad del esfuerzo deportivo es siempre egregia, exquisita, porque "no es posible someterla a la unidad de peso y medida que rige la usual remuneración del trabajo" (III 195). Para los personajes de Aldecoa ni el deporte es una actividad desinteresada ni el vacío vital es un castigo a su pasado talante revolucionario. Para los personajes de Aldecoa el deporte es la cifra de sus esperanzas de mejora económica y el vacío vital es una consecuencia de los descalabros de la guerra y de las paupérrimas condiciones económicas de las familias españolas.

La gente sencilla de la obra de Ignacio Aldecoa muestra su heroísmo cuando continúa luchando por el sustento diario y sobre todo cuando, sin razón alguna para creer en los mitos de la salvación, "derrocha" sus energías en las aspiraciones deportivas en que cifran su esperanza de mejora. Este heroísmo cotidiano desplaza la posibilidad de futuro del ser intrahistórico como categoría universal, del líder aristocrático como jefe biológico, y del hidalgo católico como encarnación del destino de la España al personaje humilde cuyo testimonio ha sido borrado de la escritura de la Historia.

la narrativa que, según Bakhtin, debería denominarse "Prosaica" de la prosa. Bakhtin considera el término "Prosaica" más adecuado para el estudio de la novela y de la narrativa en general porque da cuenta de la especificidad poética de la prosa, especificidad que Bakhtin encuentra en el diálogo entre los múltiples lenguajes que conforman el texto narrativo, y que en ningún sitio se realiza mejor que en la "hibridación" de la palabra prosaica.

El concepto de hibridación es tan esencial en la prosa narrativa que Michael Holquist y Caryl Emerson le dedican una entrada y lo definen con detalle en el glosario que acompañan a su edición de *The Dialogic Imagination* de M. M. Bakhtin:

La mezcla, en una sola voz, de dos o más conciencias lingüísticas diferentes, a menudo muy distantes en tiempo y espacio social. Junto con el dialogismo de lenguajes y con los diálogos puros, éste es uno de los procedimientos fundamentales para crear imágenes lingüísticas en la novela. Los híbridos novelísticos son intencionales --a diferencia de, por ejemplo, las inocentes mezclas del habla cotidiana--; y la duplicidad de su voz no espera ser resuelta. Puesto que los híbridos se pueden leer como si pertenecieran simultáneamente a dos o más sistemas, no pueden ser aislados [ni] por medios gramaticales formales [ni] por comillas [...]. La hibridación es la marca peculiar de la prosa; la poesía, y en especial el ritmo poético, tienden a dominar las múltiples voces sometiéndolas a una voz única. (429)

Para entender el género de la novela es necesario tener en cuenta las diferencias fundamentales entre poesía y prosa y acercarse a la prosa con una teoría que

se adapte a sus caracteres constitutivos. Por ello, y para leer atentamente en la narrativa de Ignacio Aldecoa el "estilo de estilos" que Bakhtin considera privativo del discurso novelístico y de su imaginación dialógica, este capítulo no adopta ninguna poética sino accede a la palabra prosaica desde la conciencia de que el narrar es un hecho literario diferencial con sus categorías constitutivas específicas.

La tradición de la poética considera el estilo, ya como una particular manifestación de los recursos del lenguaje como sistema, ya como el uso específico del lenguaje poético. La poética se centra en los tropos, en las estructuras poéticas, y en un abanico de recursos retóricos presentes en diversos géneros, pero no reconoce de manera esencial las características del discurso novelístico. Por esta razón Bakhtin insiste en que las diferencias entre la novela --y ciertas formas cercanas a ella-- y los demás géneros --géneros poéticos en sentido estricto-- son tan fundamentales, tan categóricas, que todos los intentos por imponer sobre la novela los conceptos y las normas de la imaginería poética están condenados al fracaso:

El poeta es un poeta en la medida en que acepta la idea de un lenguaje unitario y singular, y de una enunciación monológicamente encerrada en sí misma [...Cuando] la poética y los tradicionales análisis estilísticos se aplican al lenguaje novelesco, se obtienen resultados

idéntica, y presupone que tal voz está completamente sola en su discurso" (378). Cuando el poeta introduce una segunda voz, "el plano poético se destruye y el símbolo se traslada al plano de la prosa" (378).

El sentido dialógico de la palabra prosaica no se da con más intensidad en los diálogos que en la híbridez de la voz única del narrador ya que es "dentro de [...esta voz dónde] se lleva a cabo un diálogo entre el autor y sus personajes --no un diálogo dramático con preguntas y respuestas, sino ese tipo especial de diálogo novelesco que se realiza dentro de las fronteras de construcciones que externamente aparentan ser monólogos" (320). Este tipo de diálogo es la "reserva especial" de la prosa novelística, y no es accesible a los géneros dramáticos ni a los puramente poéticos. Michael Holquist y Caryl Emerson también dedican una entrada y definen con detalle el concepto de "Dialogismo" en el citado glosario a su edición de *The Dialogic Imagination* de M. M. Bakhtin:

Dialogismo es el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia. Cada cosa significa [...] en cuanto es parte de una totalidad más amplia --hay una constante interacción entre los significados, pues tienen el potencial de condicionarse entre sí. Qué voluntad influirá en el otro, cómo y en qué medida lo hará, es lo que, de hecho, se da por consabido en el momento de la enunciación. Este imperativo dialógico, determinado por la pre-existencia del mundo lingüístico común de sus habitantes, asegura que, de hecho, no puede haber monólogo. Uno puede estar disuadido, como una tribu primitiva que sólo conoce sus propios límites, de que sólo hay una lengua; o uno puede procurar encontrar un lenguaje unitario de manera

Caryl Emerson en su excelente estudio *Mikhail Bakhtin*.

Creation of a Prosaics:

Bakhtin argumenta que [los] estudios [de la estilística tradicional de la novela, basados en creencias derivadas de la poética], (1) toman la primera línea como definidora del género, y (2) malentienden la primera línea al no tener en cuenta el papel esencial del fondo o marco dialógico. Cuando trata con representantes de la segunda línea, la estilística tradicional añade un tercer paso injustificable: aislando unos breves pasajes "pulidos", de hecho transforma las obras en novelas de la primera línea, y después procede a aplicar sus mal emplazadas técnicas analíticas poéticas. (348)

La narrativa de Aldecoa es afín al segundo tipo de novela que, como el *Quijote*, incorpora múltiples lenguajes dentro de sus narraciones. Recuérdese el pasaje en que Don Quijote supone que cuando el sabio dé cuenta de la verdadera historia de sus famosos hechos redactará su primera salida a los campos de la Mancha de la siguiente manera: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos..." (I 80). El supuesto comienzo de su verdadera historia en un amanecer mitológico y con un lenguaje épico no puede tener otro efecto que, de nuevo, la parodia al ser confrontado con el lenguaje que, de hecho, describe a Alonso Quijano al comienzo del *Quijote* como "hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor" (I 69).

En este capítulo se estudia el estilo de Ignacio

Aldecoa en cuanto desarrollo de un diálogo genérico que es índice de su arte de narrar como arte mismo. Para ello, y a pesar de que el mismo Bakhtin afirma que "ninguna lista de géneros orales existe, ni siquiera un principio sobre el cual tal lista pudiera basarse" (*Speech Genres* 80), se prestará especial atención a diversos procedimientos que ponen en juego el diálogo, no sólo entre los géneros de la Poética y de la Retórica, sino también entre los que Bakhtin considera los "más libres y creativos géneros de la comunicación oral hablada [...]: géneros de salón, géneros de la mesa de conversación, conversaciones íntimas entre amigos [o...] dentro de la familia, etc." (80).

En primer lugar, y escudriñando en los comentarios del narrador y de los personajes, en lo que leen los personajes, en las citas con que el narrador abre sus relatos, y en la transcripción de poemas, de novelas del oeste o de folletines de amor, se constatará que el mundo narrativo de Ignacio Aldecoa está plagado de referencias genéricas explícitas. En segundo lugar se atenderá a las referencias genéricas implícitas en la palabra híbrida, es decir, allí donde se aglutinan varias voces en la voz única del narrador y donde con más intensidad se realiza el proceso dialógico de la palabra prosaica. Finalmente,

REDESCRIPCION DE LA NARRATIVA DE IGNACIO ALDECOA

Las referencias genéricas explícitas

a) Los comentarios del narrador

El narrador de la obra de Ignacio Aldecoa tiene especial sensibilidad para advertir la relación entre las situaciones de sus narraciones y diferentes géneros o artes, sea la tragedia, la comedia, el cine, el paisaje de almanaque, o el chiste. Así, al comienzo de "Seguir de pobres", el narrador describe cómo en primavera las ciudades de provincia se llenan de carteles. Carteles como flores, carteles en lugar de flores,

carteles en los que un segador sonriente, fuerte, bien nutrido, abraza un haz de espigas solares; a su vera, un niño de amañecada cara nos mira con ojos serenos; a sus pies, una hucha de barro recibe por la recta abertura del ahorro --boca sin dientes, como de vieja, como de batracio-- una espuerta de monedas doradas. Son los anuncios de las Cajas de Ahorro. Son anuncios para los labradores que tienen parejas de bueyes, vacas, maquinaria agrícola y un hijo estudiando en la Universidad o en el Seminario. Estos carteles tan alegres, tan de primavera, tan de felicidad conquistada, nada dicen a las cuadrillas de segadores que, como una tormenta de melancolía, cruzan las ciudades buscando el pan del trabajo por los caminos del país. (I 25)

Entre la alegría del cartel y la situación de los jornaleros hay una distancia que el narrador expresa en términos gramaticales cuando, más adelante, afirma que sus personajes "no poseen con la brutal terquedad de los afortunados y hasta parece que han olvidado en los rincones de la memoria los posesivos débiles de la vida" (I 27). Esta reflexión en la voz del narrador que

confronta dos elementos de la realidad de la ficción, uno visual y textual, el anuncio de las Cajas de Ahorro, y otro circunstancial, la penuria de sus personajes, es índice de la relevancia que se le asigna en la obra de Ignacio Aldecoa a la expresión lingüística y a su capacidad para orientar la lectura de una situación narrativa hacia el ámbito de la metáfora mediante la multiplicada yuxtaposición de formas genéricas.

La proliferación de este procedimiento es patente. El narrador no sólo compara dos realidades de la realidad de la ficción sino que, distanciado, como hacedor de su prosa, también comenta sobre sus textos comparando sus situaciones narrativas con diversos géneros, en especial con el teatro y con el cine. Esto no es extraño en un narrador que constantemente sopesa la medida en que el medio genérico determina el sentido de la realidad que representa. De ahí su especial sensibilidad para captar la belleza de algunos nombres, como en "Vísperas del silencio", donde comenta que la planta "de flores amarillas [que don Orlando Salvador de las Mazas usa como emoliente para unos tumorcillos que le habían salido en el vientre es] conocida popular y poéticamente por el bonito nombre de 'ombligo de Venus'" (II 85); o para definir una manera de ser, como en "El mercado", donde

Estas relaciones entre la realidad de la ficción y diversos géneros alcanzan a textos bíblicos, rezos eclesiásticos, y relatos de aventuras que aportan un cariz mítico, misterioso, o trepidante a situaciones sencillas de la vida cotidiana. Así sucede tanto en las palabras de la curandera, en "Hermana Candelas", que se extinguen dejando "en la habitación [...] un rumor de salmodia flotante y envolvente" (I 331), como en la descripción en "Solar del Paraíso" del obligado abandono de la chabola de la familia de Pío como "la decisión exodista de los habitantes del Paraíso " (II 241); o como en la comparación de la desconfianza de Elisa en "Los pájaros de Baden-Baden" a las palabras del esposo de su amiga Marcela con la atención de "los exploradores de los, en otro tiempo, amados libros de aventuras [...] a los tembladeros y a las arenas movedizas" (II 303).

La prolijidad de tales comparaciones sobre situaciones de la realidad de la ficción es sobre todo abundante en referencias a los diversos elementos de la puesta en escena teatral y de los ambientes y personajes cinematográficos. Así, en "La chica de la Glorietta", una prostituta espera por clientela junto a un lugar que está "[engarzado] por altas casas de fachadas escenográficamente palidecidas y chorreadas de sombras,

éste se ha ido a la sala de juego "[enciende] un cigarrillo con cinematográfico ademán [...], lanza] el humo volviendo el labio inferior, [cruza] las piernas y [ladea] la cabeza" (II 103), y otro personaje con similar propósito es descrito por doña Encarnita "como un artista de cine" y por el narrador como "el hombre interesante" (II 109).

Como las comparaciones con el teatro, los comentarios que relacionan situaciones narrativas con situaciones cinematográficas dan a las descripciones ambientales un cariz escenográfico, y a los personajes la categoría de actores. Así el lector de la narrativa de Ignacio Aldecoa es también el espectador de la sala de teatro de un texto cuya lectura también es una puesta en escena. No por otra razón las calles de la ciudad de provincia de "El silbo de la lechuza" son el texto de un "espectáculo [que se ve tras el visillo], mínimo cortinaje de teatro" (II 117), con sus paseos de "grandes fanales [y] con [sus] pequeñas bombillas de amarillenta luz [dando] un viso escenográfico teñido de melancolía" (II 126).

b) Los comentarios de los personajes

No sólo el narrador describe situaciones y

personajes relacionándolos con diversos artes y géneros, en especial con el teatro y con el cine, también los personajes utilizan este tipo de comparaciones para describir otros personajes o situaciones que les afectan. Esto no es de extrañar porque, como el narrador, los personajes tienen una sensibilidad especial ante el poder de la palabra para determinar el sentido de la realidad que los rodea. Así, en "El corazón y otros frutos amargos", el señor Pedro envía al jornalero Juan al lugar llamado de la Fuentecilla mientras reflexiona sobre el sentido histórico de ese nombre y se sorprende al no saber "por qué le llaman la Fuentecilla. Son cosas de este pueblo, porque yo ya soy viejo y no he conocido nunca la fuente que dicen" (I 94); y, en "El mercado", el hijo de don Matías considera el simulacro que todo nombre es cuando sugiere el "[inventarse] unas fábricas, es decir, unas etiquetas, y darle salida [al producto] en centros oficiales a buen precio" (II 193).

Otros personajes son auténticos paladines del casticismo, como el tabernero de "El autobús de las 7,40", que "se las daba de hablar muy bien y con frecuencia corregía a los soldados que empleaban giros verbales de sus regiones" (I 243); o teóricos aficionados, como el barbero Anthony que, en "El

entre la burguesía y los artistas, como en "Ave del Paraíso", donde a Barón Samedi le atraen los "beatniks [...] como suelen atraer los artistas a los burgueses, infundiendo un poco de regocijada libertad y un mucho de miedo a que el orden interior se descabale a su contacto" (II 334); o sobre la función social de la Prensa, como en "La espada encendida", donde el alcalde dice al ujier que en su pueblo "no [viven] en la Edad Media y [que] la picota de hoy es la Prensa, y el látigo moderno, la multa (I 139).

c) Lo que leen los personajes

Pocos personajes leen el periódico como los desocupados de la cantina de "Esperando el otoño", que comentan que "lo del Canal está mal... si nos llevaran a todos para adelante...." (I 50); o como Casimiro Huertas que, en "La urraca cruza la carretera", lee en voz alta sobre "una emboscada de los rebeldes argelinos" (I 72) para comentar sobre los blocaos de Marruecos del año veintiuno; y menos aún como Higinio en "Santa Olaja de acero", con tanto interés por los asuntos internacionales que despierta la admiración de sus compañeros de trabajo porque "lee mucho" (II 13). La mayoría de los personajes sólo leen con redoblada atención las páginas deportivas

y, como los oficinistas de "El porvenir no es tan negro", desarrollan "una memoria colectiva para las crónicas de los deportes" (I 161) y llegan al extremo del pescadero hijo que, en "Young Sánchez", se guía "por el periódico *Marca* y [tiene] una fe ciega, heredada, en la Prensa" (II 37).

De hecho, es el periódico *Marca* el más leído por los personajes de Aldecoa. En "Vísperas del silencio", Mariano, hijo del pocero César Yuste, emplea una larga mañana "en leer y releer una noticia de apenas tres renglones en una sección de *Marca*, en que hablaban de él y su posible traspaso" (II 84), y en "El silbo de la lechuza" el tripulante del coche de Inchausti "leía tranquilamente *Marca*, enterándose de los pronósticos de los partidos del domingo" (II 139). Tal es el interés que el deporte y las apuestas despierta en los personajes que el niño que va a la escuela en "El autobús de las 7,40" piensa que "si la cartilla de las notas exponía su falta de atención y de estudio, se ganaría en su casa algún zapatillazo de la madre o algún pescozón del padre [que, en verdad...] las miraba mientras leía el periódico y hacía comentarios sobre las quinielas de fútbol" (I 249). Fundamentalmente de ocio, la prensa satisface la necesidad de información deportiva de los personajes

de "contar, sumar, y hacer multiplicaciones en la vuelta de un sobre usado" con "un libro de aventuras sobre las piernas" (I 130), o como Rafael, el hijo del propietario de fincas don Orlando, se limitan "a comer, dormir y leer un montón de noveluchas de aventuras" (II 86). Tampoco faltan los tebeos que "hacen en Barcelona" (I 86) y que Anchorena, uno de los camioneros de "En el kilómetro 400", guarda "para enseñárselo a [su] mujer", ni las novelas del oeste que su compañero Luisón lee mientras aguarda su turno de conducción. La lectura de entretenimiento que interesa a los personajes de Ignacio Aldecoa es tan relevante que incluso los textos históricos se perciben en el ámbito de lo ficticio, de lo aventurero, o del suspense, como cuando el niño en "...y aquí un poco de humo..." hace que mira los blocaos de la guerra de Cuba en el tomo de *La Ilustración Iberoamericana* interesándose sobre todo por sus "soldados barbudos" (I 367).

d) Las citas y las transcripciones

Las citas y las transcripciones contribuyen a enriquecer la heteroglosia y a incrementar la capacidad metafórica de una situación narrativa. Así la copla popular que Zito entona: "Al marchar a la siega/entran

estéticas de la heteroglosia, integra el accidente de una fría página de periódico y los conmovedores afanes cotidianos de una familia humilde en un tiempo eterno y recurrente, marcado por el ritmo de la naturaleza, pues todo sucede mientras, un días más, "el sol entra por el escaparate reflejando el rojo color de un queso de bola sobre el mármol del mostrador" (I 360).

Tanto en "Hermana Candelas" como en "Hasta que llegan las doce" la objetiva noticia periodística, un anuncio entre muchos el uno, un suceso entre muchos el otro, da paso a la conversación familiar, a la confesión íntima, a la palabra conjuradora de espíritus o al sonido inarticulado de un llanto. Así el lenguaje periodístico dialoga con los lenguajes de la vida cotidiana y con el estilizado del narrador multiplicando el sentido de un suceso casual o cotidiano.

A enriquecer la pluralidad significativa de una sencilla situación narrativa también contribuyen las citas literarias que, como las de Erasmo de Rotterdam y Simone de Beauvoir en "Maese ZaragozÍ y Aldecoa, su huésped" (I 306), las de Barbby D'aurevilly y Chesterton en "Aldecoa se burla" (I 361), la de Vachel Lindsay en "Young Sánchez" (II 25), o la del Eclesiastés en "aunque no haya visto el sol" (I 407) encabezan a modo de

epígrafes los relatos. Tampoco faltan las citas a modo de epígrafes parciales a lo largo de la narración, como las citas populares de "El diablo en el cuerpo" que, en este sentido, es ejemplar, pues contiene un "refrán: A quien madruga, Dios le ayuda" (I 187), una "advertencia: No se debe fumar hasta después del desayuno, si no los bronquios se estropean, se tose y se sienten náuseas" (I 189), un "decir: A las diez en la cama estás" (I 191), y un "cartel: Es peligroso jugar con fuego" (I 193).

Como las citas y los epígrafes, la transcripción de textos que los personajes están leyendo también invita a extender el sentido de la situación narrada, si bien su efecto inmediato es el de desplazar al lector desde la actividad intelectual de los personajes a la del narrador mismo como hacedor de una prosa heteroglótica. "En el kilómetro 400" contiene insertas varias transcripciones de la novela del oeste que el camionero Luisón está a punto de terminar y que alternan con la estilizada descripción de la situación narrativa. En primer lugar el narrador describe a Luisón, que "bajó la cabeza. Las lucecillas de los controles le mascaraban el rostro. Tenía sobre la frente un nudo de sombras; media cara borroneada del reflejo verde, media cara con los rasgos acusados hasta la monstruosidad. Volvió la página que

muy asquerosa", Juan lo que recalca es que "es bonito que sea así, [que vaya] por los caminos borrando huellas". La belleza de la imagen de la abubilla borrando huellas que Juan destaca es retomada por el narrador, que la pone al servicio de su propio relato cuando describe la partida de Juan, carretera adelante, en busca de trabajo: "Juan silbó. Miró por última vez hacia atrás. La abubilla volaba en dirección al pueblo. De pronto se posó, borró una huella y levantó el vuelo" (I 104). En el proceso de incorporación del habla del personaje en la escritura del narrador se literaturiza su lenguaje y se aprovecha su popular imaginería en beneficio de la textura del relato y de la amplitud significativa de su tema, el de los jornaleros que "como una tormenta de melancolía cruzan las ciudades buscando el pan del trabajo por los caminos del país" (I 25).

A partir del lenguaje de sus personajes el narrador abre su escritura a múltiples sugerencias semánticas con las que enriquece el tema social de las dificultades de la vida de los trabajadores del campo más desvalidos. Juan no sólo es un sufrido trabajador errante sino que, como la abubilla, es un nómada que no deja huellas en su constante deambular por los campos de España, y tampoco, tal vez, en su triste paso por la vida.

En la expresividad de sus personajes encuentra la escritura del narrador de la obra de Aldecoa uno de sus recursos estilísticos fundamentales. En "Un artista llamado Faisán" el lenguaje de éste sirve al narrador para describirlo aquejado de tisis en "el palomar [que] era la estación de espera para el coche de la muerte" (I 136); y en "Un buitre ha hecho su nido en el café" el lenguaje psicodélico de los contertulios sirve para describir "el egipfano gato del café, [que] sumido en el haschich de su taedium vitae, entreveraba el ojo con los párpados caídos combinando luces disparadas, machacadas y zumosas, invernales cristales, estanques profundísimos y empañados espejismos" (II 100).

Si en la palabra dialógica de la narrativa de Ignacio Aldecoa juega un papel primordial el lenguaje de sus personajes, la terminología de sus oficios ha de tener un lugar muy destacado. En "Rol del ocaso" el narrador afirma que "la voz de Fermín era aguda y a veces chirriaba como [el] engranaje mal engrasado" de la maquinaria del barco (I 61), y que, ante la desobediencia de la tripulación, "el patrón sintió que los bronquios se le revolvían como los tentáculos de un pulpo [...] que las piernas tenían la tembladera de la agonía de los grandes pescados [y...] que la cabeza se le llenaba de la

las alcantarillas--, el segador se embadurna de miel donde le golpeó", y a continuación comenta que "es pobre el remedio" (I 26). Sin embargo, a la postre el remedio sigue ahí, tan presente como la poesía de un lenguaje que preserva, como un rito, una oculta sabiduría telúrica.

En la visión del mundo que el narrador integra en su palabra juega un papel muy importante el poder amenazador que el viento tiene para sus personajes, como en "Seguir de pobres", donde el viento "vino por el camino levantando una polvareda. Su primer golpe fue tremendo. Todos lo recibieron de perfil para que no les dañase, excepto 'El Quinto', que lo soportó de espaldas, lejano en la finca, con la camisa empapada en sudor, segando. Le gritaron y fue inútil. No se apercibió. Cuando levantó la cabeza era ya tarde" (I 31). Este poder maléfico gravita en "Dos corazones y una sombra", pues aunque Carmen "hubiera querido abrir el balcón de par en par, [...] tuvo miedo al viento norte de abril; un miedo como una vieja costumbre: el norte de abril era viento de enfermedades, y recordaba cataplasmas de la infancia y lucisombras transeúntes por el techo de la alcoba" (I 181); y en "Para los restos", donde la ciudad se siente amenazada por el "viento solano, mareante, que ruboriza las mejillas y dicen que apresura estados críticos

constituye la narrativa de Ignacio Aldecoa. Esta merma de la autoridad omnisciente en favor del diálogo genérico invita a leer la narrativa de Aldecoa sin el "integrismo de la fe literaria" que Phillipe Sollers encuentra en todo "crítico capaz de percibir situaciones y personajes en un libro, sin sopesar las palabras y frases de ese libro, [como si se hubiese] recibido muy de antemano una dispensa divina" (202).

Minada la autoridad de la tercera persona en tanto concedora de la historia narrada y en tanto portadora del estilo que da uniformidad a toda la narración, la narrativa de Ignacio Aldecoa se presta a la redescrición desde una perspectiva dialógica e invita a una lectura en la que la copla, el rezo, el refrán, el folletín, la cita culta, la exclamación de un personaje, e incluso la misma voz estilizada del narrador, se constituyen en los componentes metonímicos que conforman el complejo entramado lingüístico sobre el que se sustentan unas situaciones narrativas bien documentadas en la realidad social de la España de posguerra.

Desde tal perspectiva dialógica la narrativa de Ignacio Aldecoa surge ante el lector, no como una superficie definida por la uniformidad estilística debida a la voz privilegiada de un narrador culto, sino como un

mosaico de géneros en yuxtaposición. Así la realidad social de los menos favorecidos que tanto interesa a los escritores del medio siglo se formaliza en una narrativa en la que la tercera persona ni desarrolla un estilo uniforme con el que controla la totalidad de la historia que cuenta, ni inhibe su expresividad en la distante neutralidad del objetivismo, ni se compromete con la causa política del realismo social.

El narrador de Ignacio Aldecoa se nutre de la Biblia, de la copla popular, de la jerga gitana y de la terminología de los oficios de sus personajes y transfiere a su palabra el dialogismo que se produce en el entramado genérico con que sus narraciones se adecuan textualmente a la complejidad de la realidad tematizada. Es por lo tanto en la voz narrativa privada de la autoridad omnisciente donde se integran los diferentes lenguajes que se sitúan yuxtapuestos, uno al lado del otro, y que conforman una narrativa de textura fragmentada en una suerte de mosaico en el que cada pieza genérica cuenta la totalidad a la vez que forma parte de ella.

Cuando en "Rol del ocaso" el Ispaster va a desguace, el narrador no lo describe ni con la frialdad de quien distanciado observa un hecho, ni con el ardor de quien

con una significación desentrañable en la textura y a la vez oculta tras la realidad sociohistórica que ésta refiere.

El ideal aristotélico que asemeja la obra literaria con un cuerpo armónico y bien acabado se aviene muy bien tanto con el ideal simbolista de un lenguaje autónomo, emancipado de la referencia y de la versificación tradicional, como con su posterior versión positivista, la que hace del principio de la autonomía de la obra artística el fundamento básico con que a partir del Formalismo Ruso se inicia la crítica literaria moderna. Sin embargo, la estructura del perfecto cuerpo literario y de su lenguaje autónomo impulsa a la crítica a buscar una significación unificada, última, que se corresponda con la armónica figura del texto acabado y en cuyo hallazgo se encierra una paradoja que late ya en el matiz final con que Mallarmé acota el desarrollo semántico de un símbolo.

Mallarmé afirma que " 'nombrar' un objeto es en gran medida destruir el goce poético", que el placer estético "proviene de la adivinación gradual" y que, por lo tanto, el ideal de la literatura es el de sugerir el objeto a través del símbolo --"el perfecto uso de este misterio". Sin embargo, a continuación Mallarmé añade un matiz final

a la sugerencia, pues en el poema "un objeto debe ser gradualmente evocado para mostrar un estado del alma; o bien, [debe escogerse] un objeto y [obtenerse] de él un estado de alma por medio de una serie de decodificaciones" (23).

En la sugerencia que hace el sentido inagotable y gradual su adivinación, radica la actividad placentera de la percepción estética que debe culminar en la revelación de un estado de alma. Tal revelación se adecua a la idea del objeto literario como logro técnico unificado con el que los Formalistas Rusos establecieron una ciencia de lo literario, superaron las viejas ideas sobre la belleza como ideal externo, e introdujeron en su concepción positivista de la literariedad el principio simbolista de la autonomía del lenguaje poético, aquél que, como afirma Valéry, contiene, como el movimiento de la danza, su justificación en su propio desarrollo, o que, como afirma Jakobson, llama la atención sobre sí mismo.

Es la sugerencia inagotable que surge del recinto acabado de la creación poética en la que la alteración de una parte altera el sentido de la totalidad, la que, paradójicamente, impulsa a las lecturas atentas al estilo de la narrativa de Ignacio Aldecoa a encontrar un símbolo que sirva de elemento semántico unificador de un relato,

--la lengua-- funciona como significante o plano de la expresión de un nuevo significado o plano del contenido. Partiendo del nivel mimético que trasciende la realidad tematizada, y analizando a continuación el nivel poético de los textos narrativos desde una teórica de la novela --estructura, punto de vista, tiempo, espacio-- Jesús María Lasagabáster llega a una lectura simbólica en la que el castillo de *El fulgor y la sangre*, la cárcel de *Con el viento solano*, el barco de *Gran Sol* y la isla de *Parte de una historia* son, más allá de su realidad física y sociohistórica, metáforas espaciales que repiten la imagen del hombre como "ser para la muerte".

Jesús María Lasagabáster considera que la novelística de Aldecoa, aunque realista, es sobre todo simbólica y de clara orientación existencial. En el castillo, la cárcel, el barco y la isla se produce el movimiento semántico desde lo que tales nombres denotan hasta aquello a lo que metafóricamente se aplican: la imagen del hombre como ser para la muerte. El "espacio narrativo" es por lo tanto la unidad poética de análisis en la que Jesús María Lasagabáster escudriña el sentido metafórico de la novelística de Aldecoa, y a partir de la cual encuentra para cada una de las novelas una metáfora espacial en la que se cifra el sentido simbólico que

digna de este nombre" (82-83).

V. Aunque la potencialidad semántica de la metáfora es inexhaustible, el concepto de la obra artística como cuerpo armónico de lenguaje autónomo impulsa al encuentro del símbolo unificador del sentido general de un texto y, por lo tanto, a la cancelación de aquel proceso de adivinación gradual con que Mallarmé identifica el placer estético. Aunque el símbolo literario, como afirma Philip Wheelwright, "no puede ser totalmente estipulado, por cuanto su tensión esencial toma vida de una multiplicidad de asociaciones" y aunque la simbolización tensiva es "algo vivo [...] que no procede por estipulación [...] y que no] es perfectamente exacto" (97), la crítica preocupada por el estilo narrativo de Aldecoa tiende a confinar la evocación metafórica de sus símbolos sobre la riqueza, maravilla y misterio del mundo, al recinto cerrado de una significación dominante.

Para soslayar este proceso reduccionista que va de lo concreto a lo abstracto y que se desarrolla en la contradicción de destacar la indeterminación del sentido poético y a la vez perseguir su total agotamiento, cabe pensar en la unidad "género" como soporte de los procesos diafórico y epifórico que Philip Wheelwright encuentra en la metáfora. Así la diáfora que se da en la yuxtaposición

de géneros pasa a formar parte de un proceso poético, específico de la prosa, que atiende a la heteroglosia y al dialogismo en que Bakhtin cifra el carácter privativo del arte de la prosa narrativa.

Transferida la atención desde la unidad espacial a la unidad genérica, la necesidad de encontrar un símbolo unificador de sentido se desvanece porque el concepto de diálogo, que comporta un modo de pensar esencialmente no dogmático, prevalece sobre el concepto de voz poética, que comporta un estilo individual, autónomo y unificado. En el trasiego de lenguajes en que se sustenta la narrativa de Aldecoa desaparece el crédito que tradicionalmente se le asigna a la voz de tercera persona y se hacen extrañas, o al menos inapropiadas, las lecturas que tienden a cancelar el continuo placer interminable de adivinación simbólica a que la heteroglosia de la narrativa de Aldecoa impulsa. El concepto de diálogo genérico resulta así una vía, sin márgenes precisos, de acercamiento a los elementos formales sobre los que se desarrolla el sentido metafórico de la narrativa social de Ignacio Aldecoa.

Al trasladar el interés desde el espacio narrativo al diálogo genérico y a su posibilidad metafórica, la narrativa de Ignacio Aldecoa aparece como una textura

porque en la prosa misma y en su textura fragmentada ha encontrado los recursos suficientes de su arte.

Si de la textura dialógica se hace depender el placer estético de la adivinación gradual que se realiza en la contemplación metafórica de un diálogo genérico, es porque el lirismo de la narrativa de Ignacio Aldecoa está íntimamente ligado a cualquiera de sus sentidos genéricos posibles, sin devaluar ni la denuncia del texto social, ni el ser para la muerte del texto existencial, ni la invitación a la reflexión histórica del texto objetivista, ni la poética del texto metaliterario. La imagen lírica de una abubilla que borra huellas, la descripción de la situación socioeconómica de un jornalero, la burla del lenguaje caballeresco, el monólogo de un púgil, la copla de un barbero, forman parte de una textura que hace de la heteroglosia fuente de recursos estilísticos que nunca permiten cancelar el sentido de la obra de Aldecoa en significados poéticos últimos y excluyentes sino en significados prosaicos simultáneos y sugerentes.

A la luz del doble movimiento semántico que Philip Wheelwright encuentra en la metáfora, y atendiendo a los caracteres constitutivos de la particular poética de la prosa bakhtiniana, cabe considerar que en la narrativa de

Ignacio Aldecoa los múltiples géneros en yuxtaposición vinculados a una situación narrativa común invitan a la comparación de sus texturas y desarrollan, en el plano de la prosa, los procesos epifórico y diafórico que Philip Wheelwright considera imprescindibles en "la auténtica metáfora" (93).

VII. Aunque no se ha leído la narrativa de Aldecoa como un conglomerado de géneros en yuxtaposición y a la vez integrados en una voz narrativa, ni se ha considerado la posibilidad de que los géneros puedan ser las unidades a partir de las que se produzca el doble movimiento semántico de combinación y yuxtaposición que Philip Wheelwright encuentra en la metáfora, sí que de manera implícita la crítica se ha hecho eco de la presencia de los procesos metafóricos referidos cuando considera que su estilo viene definido por una complejidad y eclecticismo que lo diferencia de los demás escritores de su promoción. Así, Janet Díaz aprecia que el conjunto de la obra de Ignacio Aldecoa presenta métodos y técnicas variados y un estilo personal marcadamente ecléctico (Landeira 105), y Randolph D. Pope comenta que "Aldecoa escribe con mayor refinamiento que casi todos los otros escritores de su época, [lo cual] debe considerarse más una limitación de ellos que una razón para marginar a

de generación sufren después "[del] impacto que tuvo *Tiempo de silencio* (1962), la novela latinoamericana del llamado "boom", y las transformaciones de la sociedad española que en conjunto habían quebrantado la confianza que se había puesto en la capacidad descriptiva del intelectual y del lenguaje para reproducir objetivamente una precisa realidad histórica" ("Fragmentos" 462).

Si para Janet Díaz *Los pájaros de Baden-Baden*, publicado en 1965, marca el primer paso desde el realismo hacia la experimentación que se abre camino en la narrativa de posguerra, para Randolph D. Pope este proceso culmina con absoluta claridad en *Parte de una historia*. Aunque Janet Díaz también menciona "Los pájaros de Baden-Baden" y "Party", es "Ave del Paraíso" el relato que de *Los pájaros de Baden-Baden* mejor refleja el nuevo modo de narrar que se anuncia en el mismo epígrafe con que se encabeza el relato, y en el que el narrador advierte que "los personajes de esta historia nada tienen que ver con personas de la vida real. Pertenecen a un mundo alegre y siniestro, híbrido de opereta y guiñol. Lo que aquí se cuenta es solamente un disparate" (II 330).

Los personajes de "Ave del Paraíso" protagonizan una vida plena de alcohol y fiestas, en la que los mayores problemas a los que se enfrentan son la contabilidad de

del Régimen franquista y los valores del pueblo español quedan, en este mundo de guiñol, confinados a ligeras cuestiones de faldas, pues como afirma un personaje, "de mayo al Día de la Raza, dieciséis extranjeras y dos numantinas. Las numantinas cuentan por lo menos triple por la resistencia que ofrecen" (II 343).

VIII. A pesar de que esta estética distorsionadora es evidente y muy explotada en "Ave del Paraíso", cabe señalar que la confluencia de lenguajes que la origina es, como ya se ha visto, una constante en toda la obra de Ignacio Aldecoa. El narrador incorpora el lenguaje de los oficios a su lenguaje para contar un aspecto de la vida cotidiana de algún personaje, reflexionar sobre su vida, o sobre las condiciones de su trabajo. En "Ave del Paraíso" esta integración se da entre un lenguaje y un tipo de vida que nada tiene que ver con los ideales insertos en el lenguaje de la caballería. El lenguaje de los oficios no es paródico sino que es muy valioso para el acercamiento hacia la vida de quienes se dedican a trabajos duros; el lenguaje caballeresco sí lo es porque se utiliza para una realidad que, en verdad, nada comparte con los valores de la caballería.

Sin embargo en ambos casos el lenguaje, ya de los oficios, ya del caballero, responde a esa proliferación

heteroglótica que hace de una misma realidad un conglomerado fragmentado en texturas genéricas variadas. Baste recordar que en *El fulgor y la sangre* cada mujer cuenta una historia que se remonta hasta la Guerra Civil, o reflexionar brevemente sobre la portada de *Con el viento solano* que, en la edición de Editorial Planeta de 1982 aparece como un "Best Seller" policiaco: en la cubierta se destaca al lado de la fotografía de un revólver detectivesco el hecho de que la novela lleva "50.000 ejemplares vendidos", pero en la contraportada se destaca la temática existencialista, pues *Con el viento solano* es, sobre todo, "la novela de la huida y de la soledad". *Con el viento solano* es una novela de suspense, de fuga y de persecución; pero también es la novela de un gitano en una situación límite de consciencia, y la novela social que se adentra en la vida de campesinos y feriantes de pueblo.

Los pájaros de Baden-Baden lleva a la parodia la yuxtaposición e integración de lenguajes que prolifera en los cuentos de Aldecoa y en las tres novelas que publica entre 1954 y 1957, *El fulgor y la sangre*, *Con el viento solano*, y *Gran Sol*, narraciones en las que el lenguaje del oficio se adecua al tema, el desarrollo lineal es fácilmente identificable, y la heteroglosia es explotada

sencillamente salvaje. Lo arrinconó en su propia esquina y le propinó la paliza del siglo. Una vez y otra vez en su crouch acostumbrado avanzaba recibiendo todo lo que el otro le enviaba. El árbitro seguía dispuesto a no dejarle combatir en infighting, pero disparaba con la velocidad de una ametralladora y llegaban sus puños hasta el blanco. En el cuarto asalto la victoria estaba claramente decidida. La emoción subió al rojo vivo cuando le sometió a un alocado ataque, abriendo completamente el vapor, que lo tuvo varias veces al borde del K.O. El público puesto en pie gritaba hasta desgañitarse. Agarrándose desesperadamente y usando de todas sus marrullerías, el gigante intentó evitar lo que se le venía encima, pero todo fue inútil y un último derecho con la marca de la ferocidad le hizo caer fulminado por la cuenta. Este es el mejor combate que hemos visto hacer a nuestro campeón en lo que va de año. Seguro y con pegada se ha llevado la pelea de calle...>>.

Se acercó al redactor-jefe y dijo:
--Esto ya está. Buenas noches.

En este relato el narrador desaparece, y la palabra dialógica que expresa integrados los géneros objeto de yuxtaposición también. Al narrador sólo pertenece "se acercó al redactor jefe y dijo", y la misión de componer un texto por fragmentos genéricos. Pero en *Neutral Corner* incluso cabe hallar a partir del mosaico de metonimias genéricas factores de distorsión que aparecerán exacerbados en *Los pájaros de Baden-Baden*. Uno de ellos, las citas de Lucilius, es fácilmente identificable por su frecuencia y por situarse en el encabezado de algunas viñetas. En "Jaculatorias" encabeza la viñeta el epígrafe de "El boxeador devoto": "habiendo reunido, uno por uno, sus huesos, Aulos, el boxeador, ofrenda su cráneo al dios pisano. Si sale vivo de su match en Nemea podrá, dios Júpiter, honrarte con las costillas que le queden". Otro

epígrafe de Lucilius encabeza la viñeta "Narciso": "cuando Ulises después de veinte años regresó sano y salvo a su hogar, Argos, el perro, le reconoció en cuanto le vio, pero tú, Estratophon, después de boxear durante cuatro horas has llegado a ser no sólo irreconocible para los perros sino para la ciudad. Si te molestas en echarte un espejo a la cara dirás bajo juramento: yo no soy Estratophon". El epígrafe de Lucilius "Epitafio de un boxeador" encabeza una viñeta con el mismo título y reza: "Nosotros, sus agradecidos contrarios, erigimos esta estatua a Apis, un boxeador considerado, que ni cuando nos fajábamos nos hacía daño".

Otro recurso distorsionador que aparece en *Neutral Corner* es el de poner un género al servicio de un tema que le es contradictorio o, al menos, ajeno. Así sucede en "Jaculatorias", donde el rezo es utilizado con fines violentos y contrarios a la virtud cristiana a la que deben contribuir. Cada situación en un combate tiene su rezo correspondiente. Para encomendar un combate: "te encomiendo esta pelea. Yo soy débil e insignificante y él es fuerte y poderoso, pues me lleva cinco libras, pero espero con tu ayuda partirle el alma"; para evitar un golpe de contra en un combate con un negro la jaculatoria reza: "Líbrame de un golpe de contra, que me fulminaría.

proyecto inicial, tan ligado al interés social de los narradores del medio siglo por ofrecer la realidad cotidiana propugnada por Zavattini y al estilo objetivista, que reproduce más que representa.

Se vincula la progresiva conciencia de la textualidad que hay entre el objeto literario y la realidad que se representa con el declive de la novela social y el surgimiento de una prosa de más alto vuelo, más experimental y artística, menos referencial. Por ello Randolph D. Pope afirma que la progresiva conciencia del lenguaje lleva a Ignacio Aldecoa a cancelar su proyecto de realismo social inicial.

En efecto, a partir de 1962, con la publicación de *Neutral Corner*, la narrativa de Ignacio Aldecoa se adentra en la parodia y la burla, que no son ni cualidades del objetivismo ni del realismo crítico. En *Los pájaros de Baden-Baden*, que se publicó en 1965, el tono burlesco se acentúa hasta la distorsión, y en *Parte de una historia* es objeto de una reflexión en primera persona sobre el realismo, inusitada en cualquier otro texto anterior de Ignacio Aldecoa.

Esta clara proliferación de recursos de estilo en favor del tono burlesco y paródico que se inicia en *Neutral Corner* y se exagera en *Los pájaros de Baden-*

Baden-Baden (1965), y la reflexión sobre la escritura de una novela realista de *Parte de una historia* (1967) son consecuencia más de un arte de escribir propio, al margen de toda escuela, que del efecto antirrealista de *Tiempo de silencio* y del "boom" latinoamericano. Por ello la evolución señalada en la narrativa de Aldecoa desde 1962 a 1967 no justifica la afirmación de Randolph D. Pope de que el proyecto narrativo inicial de Ignacio Aldecoa tenía "por fuerza" que quedar trunco. La yuxtaposición exacerbada de géneros, la integración paródica de lenguajes, la reflexión metaliteraria se suceden sin menoscabo del proyecto de literatura social que Ignacio Aldecoa avanzara en 1955 en la entrevista "Ignacio Aldecoa programa para largo" ("Anónimo"). El mismo Ignacio Aldecoa avala esta afirmación cuando en 1968, con su obra ya completa, afirma a Fernández Braso que la idea de que "la literatura sólo debe ser literatura y le sobran y son materia adjetiva las situaciones de denuncia, testimonio [es...] una monstruosidad [...] porque es rebajar la literatura social al nivel de una consigna" ("Ignacio Aldecoa levanta acta" 42).

Esta afirmación mantiene incommovible su proyecto inicial expresado en 1955 en la entrevista "Ignacio Aldecoa programa para largo" de que su obra será

"dedicada al pueblo español [y...] a la épica de los grandes oficios" ("Anónimo" 37) e invita a considerar que el abandono de algunas técnicas del realismo objetivista se debe al compromiso que Ignacio Aldecoa establece con el arte de narrar sobre la realidad de los españoles menos favorecidos y no a un cambio fundamental de los temas de los que se ocupa su obra. El caso de Ignacio Aldecoa merece en éste, como en otros aspectos, una excepción.

Ignacio Aldecoa no considera adjetivo el tema social, y no por ello deja de ser muy consciente de que la literatura es un arte que, parafraseando el consejo que Mallarmé diera al atribulado Degás escritor, no se hace con ideas, sino con palabras. Por ello puede considerarse que en la narrativa de Ignacio Aldecoa la progresiva concienciación de la textura y de su relevancia para decir de la realidad de España no significa abandono de un proyecto sino al contrario, y haciendo honor a las declaraciones de Aldecoa, una evolución formal siempre atenta a su programa inicial y a la preocupación por el tema social que es constante en toda su obra.

XI. El proceso de reflexión que el narrador de *Parte de una historia* desarrolla, no conlleva la cancelación de un proyecto sino la profundización en la literariedad de

EPILOGO

"Ignacio Aldecoa no se permitió jamás a sí mismo la futilidad de acoplarse a las circunstancias, tendencias y modas en boga [y, por ello...] sus libros se salvarán de ese implacable enemigo llamado olvido" (9). Estas palabras pertenecen al prólogo de la antología *La tierra de nadie y otros relatos*, en el que Ana María Matute destaca cómo la obra de Ignacio Aldecoa constituye una rotunda afirmación de que lo más local resulta a menudo ser lo más universal y perdurable.

Las páginas de esta tesis son una prueba de que las consideraciones y el vaticinio de Ana María Matute se cumplen. Han surgido estas páginas al calor de un aprecio afectivo e intelectual por la palabra literaria de Ignacio Aldecoa, y se han condensado en un volumen cuya materialidad inerte e inmóvil encierra el vivo y dinámico deseo de contribuir a su actualidad y a su pervivencia. Por ello estas páginas no se han contentado con aportar la lectura diferente que toda tesis procura y que indefectiblemente se añade, concluyente, a las demás lecturas del corpus crítico, sino que también han sugerido otras vías de interés hermenéutico cuyas huellas, dejadas aquí y allí, aguardan ser advertidas y rastreadas por la inquieta creatividad de un lector atento.

La narrativa de Ignacio Aldecoa encuentra en el

"Yo escribo de lo que tengo cerca, que es más bien triste". *Estafeta Literaria* 1956: 8.

"Boya como el mar". *Arriba* 31 octubre 1956.

"Un mar de historias". *Oficema, Anco* 77 (1961): 1-19.

"Las inquietudes de Shanti Andía". *Baroja y su mundo* Vol. 1. Madrid: 1962. 157-61.

"Prólogo". *Escuela de Robinsones de Julio Verne*. Barcelona: Salvat, 1969. 9-13.

d) Viajes

"Alava, provincia en cuarto menguante". *Clavileño* 19 (enero-febrero 1953): 66-69.

"Viaje a Filabrés". *Clavileño* 27 (mayo-junio 1954): 63-68.

"Urgente viaje de retorno". *Alta Extremadura. Libro de viaje*. Madrid: Departamento de Cultura, Delegación Nacional de Educación, 1956. 33-37.

e) Guías

"El Palacio Real". *Reader'Digest* 174 (mayo 1955).

f) Colaboraciones periodísticas de tema diverso

"Anécdota particular y nostálgica". *La Hora* 24 junio 1950: 38.

- "¿Por qué gritan los mayores? Vago recuerdo del S.E.U. en el Instituto". *La Hora* 26 noviembre 1950: 9.
- "Del surco al asfalto". *El Adelanto* 14 abril 1955: 6.
- "Haciendo tiempo". *Diario de Burgos* 24 junio 1955; *Diario Palentino* 25 junio 1955: 1.
- "Haciendo mutis". *El Diario Palentino* 20 julio 1955: 1.
- "Domador de incendios". *El Diario Palentino* 25 noviembre 1955: 1; *El Adelantado* 30 noviembre 1955: 6.
- "La despedida". *Mundo Hispánico* 177 (diciembre 1962): 68-69.

Textos inéditos

- "Conferencia sobre Albert Camus". Colegio Mayor Universitario Santa María de Madrid. Texto mecanografiado sin título ni fecha. 2 páginas.
- "El cuento en los Estados Unidos". Texto mecanografiado. 4 páginas.
- "La generación beat". Texto mecanografiado. 9 páginas.
- "La novela de mar en la narrativa española". Texto mecanografiado sin fecha. 14 páginas.
- "Panorama particular de la narrativa española de hoy". Texto mecanografiado sin fecha. 17 páginas.

BIBLIOGRAFIA SOBRE IGNACIO ALDECOA

Libros

- Andrés Suárez, Irene. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Gredos, 1986.
- Borau, Pablo. *El existencialismo en la novela de Ignacio Aldecoa*. Zaragoza: Talleres Gráficos La Editorial, 1974.
- Carlisle, Charles Richard. *Ecós del viento, silencios del mar. La novelística de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Playor, 1976.
- Fiddian, Robin. *Ignacio Aldecoa*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Fischer, Otto O. *La tragedia humilde en la narrativa de Ignacio Aldecoa*. Florida: Coral Gables, 1971.
- García Viñó, Manuel. *Ignacio Aldecoa*. Madrid: EPESA, 1972.
- Jelinski, Jack B. *Formal Unity in the Novels of Ignacio Aldecoa*. Madison: University of Wisconsin, 1974.
- Landeira, Ricardo, and Carlos Mellizo, eds. *Ignacio Aldecoa: A Collection of Critical Essays*. University of Wyoming, 1977.
- Lasagabáster Madinabeitia, José María. *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1978.
- Lytra, Drosoula. *Soledad y convivencia en la obra de*

Aldecoa. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.

---, ed. *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

Martín Nogales, José Luis. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Cátedra, 1984.

Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Notas sobre estructuralismo y novela. Teoría y práctica en torno a Gran Sol*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.

Capítulos, prólogos, artículos, notas, entrevistas y reseñas

A. "Entrevista con Ignacio Aldecoa". *Diario S. P.* 5 junio 1968.

A.L. "Los libros: *El País Vasco*, de Ignacio Aldecoa". *Estafeta Literaria* 290 (1964): 22.

Abbot, James H. "Review of '*Santa Olaja de Acero*'". *Books Abroad* Vol. 43. (1969).

Acosta Montoro, José. "*Parte de una historia*". *El Diario Vasco* 24 diciembre 1967.

Aguado, Emiliano. "*El fulgor y la sangre*". *El Alcázar* 19 marzo 1955.

Albéñiz, F. G. de. "Tres libros del escritor vitoriano: Ignacio Aldecoa". *Pensamiento Alavés* 17 junio 1955.

- . "La renaissance du roman espagnol" *La Revue de Paris* 68 (octubre 1961).
- Alborg, Juan Luis. "Los novelistas: Ignacio Aldecoa" *Indice* 100-101 (abril-marzo 1957): 4-5.
- . "Cultura española de hoy: Ignacio Aldecoa" *Indice de Artes y Letras* 100-101 (1957): 4.
- Alvarez, Carlos Luis. "Un mes pescando en el Gran Sol" *Blanco y Negro* 1 marzo 1958.
- Allen, Richard F. "Los pájaros de Baden-Baden de Ignacio Aldecoa". *Books Abroad* 40. (1966): 317-18.
- Anónimo. "A propósito de *El fulgor y la sangre*". *Pueblo* 26 marzo 1955.
- . "Ignacio Aldecoa programa para largo" *Destino* 956 (3 diciembre 1955): 37.
- . "Ignacio Aldecoa: Con el viento solano". *Papeles de Son Armadans* 6 (1966): 95-96.
- . "Ignacio Aldecoa". *Nueva Rioja* 30 junio 1968
- . "*El fulgor y la sangre*". *Indice de artes y Letras* 81 (1955): 23.
- . "Gran Sol". *Ciervo* 63 (1958): 6.
- . "Gran Sol". *Nuestro Tiempo* 45 (1958): 384.
- . "*El fulgor y la sangre*". *Correo Literario* 10 (1955).
- Aragón, Juan Emilio. "Un novelista". *Estafeta Literaria* 15 junio 1960: 24.

- Arce Robledo, Carlos de. "Ignacio Aldecoa". *Virtud y Letras* 65-66 (1958): 105-113.
- . "Preguntas a Ignacio Aldecoa". *Índice de Artes y Letras* 132 (diciembre 1959).
- Arco, del. "Entrevista con Ignacio Aldecoa". *La Vanguardia* 6 noviembre 1954.
- Arroita Jáuregui, Marcelo. "El fulgor y la sangre, de Ignacio Aldecoa". *Alcalá* 10 febrero 1954.
- . "Cuentos de Aldecoa". *Alcalá* 76 (1955).
- Arrojo, Fernando. "Exactitud, economía y expresividad en la narrativa de Ignacio Aldecoa". *Explicación de textos literarios* 5.1 (1976): 3-11.
- . "La narrativa de Ignacio Aldecoa". *Dissertation Abstracts International* 36 (1976): 4533A.
- . "Sentido de la aventura en dos relatos deportivos de Ignacio Aldecoa". *Hispanófila* 71 (enero 1981): 63-72.
- . "La sensibilidad literaria de Ignacio Aldecoa". Prólogo a *Gran Sol*, de Ignacio Aldecoa. Barcelona: Noguer, 1982. 5-38.
- Azancot, Leopoldo. "Índice de lecturas: Parte de una historia, de Ignacio Aldecoa". *Índice de artes y letras* 225 (1967): 58.
- B. "Preguntas a Ignacio Aldecoa". *Índice de artes y*

- letras 132 (diciembre 1959): 4.
- B. M. "Gran Sol". Ya 2 marzo 1958.
- B. R., B. "Con el viento solano". *Indice de Artes y Letras* 93 (septiembre, 1956): 20.
- Baeza, Fernando. "El año literario en España". *Indice de artes y letras* 86-87 (1955): 29.
- Barrera-Vidal, Alberto. "Realismo y simbolismo en Ignacio Aldecoa: sobre algunos procedimientos narrativos en la novela *Con el viento solano*". *Aspekte der Hispania im 19 und 20 Jahrhundert* Ed. Dieter Kremer. Hamburgo: Buske, 1983. 79-95.
- Berasategui, Blanca. "Ignacio Aldecoa en el recuerdo de Josefina Rodríguez". *ABC* 16 noviembre 1979: 25.
- Blanco Amor, José. "Ignacio Aldecoa: *El corazón y otros frutos amargos*". *Sur* 273 (1960).
- Bonelli. "Gran Sol". *Books Abroad* 33 (1959): 200.
- Bonilla, Luis. "Los Libros: *Los pájaros de Baden-Baden*, de Ignacio Aldecoa". *Estafeta Literaria* 324-25 (1965): 230.
- Botello, Fausto. "Ignacio Aldecoa: un novelista triunfador". *Diario de la tarde* 12 noviembre 1960.
- Bousoño, Carlos. "Novela española de posguerra". *Revista Nacional de Cultura* 124 (1957): 157-67.
- Bruce, Christy. "Death in the Short Stories of Ignacio

- Aldecoa". Tesis de maestría. University of North Carolina at Chapel Hill, 1973.
- Bujera Sánchez, José. "No última sino primera promoción". *El Español* 30 abril 1955.
- Butler, C. W. "Ignacio Aldecoa: Santa Olaja de Acero" *Hispania* 52.4 (diciembre 1969): 967-68.
- C. J. "Con el viento solano". *Juventud* 13 septiembre 1956.
- C.P.E. "Ignacio Aldecoa en Vitoria". *La Gaceta del Norte* 26 abril 1961.
- Cabezas, Juan Antonio. "El fulgor y la sangre". *España* 3 junio 1955.
- Campoy, Carlos. "Parte de una historia". *El norte de Valladolid* 19 mayo 1968.
- Cano, José Luis. "Tres novelas: Gran Sol, de Ignacio Aldecoa". *Insula* 136 (1958): 6-7.
- . "Sigue el auge del cuento. Ignacio Aldecoa: Caballo de pica". *Insula* 176-77 (1961): 12-13.
- Cañedo, Jesús. "Primera novela: El fulgor y la sangre" *La Nueva España* 17 abril 1955.
- . "El fulgor y la sangre: una novela pesimista". *La Nueva España* 13 noviembre 1955.
- . "La segunda novela de Ignacio Aldecoa". *La Nueva España* 3 junio 1956

- Carlisle, Charles R. "Amos and Haggai: Sources of Thematic Motif and Stylistic Form in Ignacio Aldecoa's *Con el viento solano*". *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 26 (1972): 83-88.
- . "The Novels of Ignacio Aldecoa". *Dissertation Abstracts International* 32 (1972): 957A.
- Carredano, Vicente. "El fulgor y la sangre". *Textil* enero 1956.
- Castán Palomar, Fernando. "Ignacio Aldecoa". *Dígame* 26 octubre 1954.
- Castellet, José María. "Coloquio Internacional sobre novela". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 38 (septiembre-octubre 1959): 82-86.
- . "La joven novela española". *Sur* 284 (septiembre-octubre, 1963).
- Castro, F. G. de. "Ignacio Aldecoa, entre el alcohol y el mar". *Índice de artes y letras* 260 (15 diciembre 1969).
- Castroviejo, Concha. "Libros y revistas: Parte de una historia". *Hoja del lunes* 30 octubre 1967.
- Cerdán Tato, E. "Ignacio Aldecoa, una singladura feliz". *Idealidad* agosto 1957.
- Cerezales, Manuel G. "El fulgor y la sangre". *Informaciones* 15 enero 1955.

- . "Con el viento solano". *Informaciones* 24 marzo 1956.
- Clemente, José Carlos. "Con el viento solano". *Ya* 29 abril 1956.
- . "Al habla con Ignacio Aldecoa". *Nuevo Diario* 16 febrero 1958.
- Clotats, Salvador, y Pere Gimferrer. *30 años de literatura española. Narrativa y poesía*. Barcelona: Kairós, 1971. 31-34.
- Cobos, Juan. "La técnica, la imagen, la palabra". *Griffith* 3 (diciembre 1965): 4-10.
- Conte, Rafael. "El regreso de Ignacio Aldecoa". *Informaciones* 22 julio 1967.
- . *Informaciones* 29 agosto 1968.
- . "Ignacio Aldecoa y el silencio de la novela española". *El País* 11 noviembre 1979: 4.
- Corbalán, Pablo. "Un poema de los pescadores de altura". *Informaciones* 1 marzo 1958.
- Couffon, Claude. "Las tendencias de la novela española actual". *Revista Nacional de Cultura* 154 (1962): 14-27.
- Díaz, Janet W. "The Spanish Novel from Ortega to Castellet: Deshumanization of the Artist". *Hispania* 50.1 (1967): 35-43.
- . "The novels of Ignacio Aldecoa". *Romance Notes* 11.3

(1970): 475-91.

---. "Lyrical Elements and Techniques of Ignacio Aldecoa: 'La humilde vida de Sebastián Zafra'". *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages* 29.1 (1978): 164-68.

Díaz-Plaja, Guillermo. "Parte de una historia". *ABC* 27 julio 1967.

Doltra, Esteban. "Parte de una historia". *Hoja del lunes* 13 mayo 1968.

Domingo, José. "Parte de una historia, de Ignacio Aldecoa". *Insula* 22.252 (noviembre 1967): 4.

---. "Ignacio Aldecoa: Santa Olaja de Acero y otras historias". *Insula* 267 (1969): 5.

---. "Perennidad del cuento. Ignacio Aldecoa: Cuentos completos". *Insula* 319 (1973): 5.

---. "Narrativa española: Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Lauro Olmo". *Insula* 267 (febrero 1967).

Ducan, Bernice. "Three novelists from Spain". *Books Abroad* 39 (1965): 165-66.

Durán, Manuel. "Spanish Fiction in 1965". *Books Abroad* 40 (1966): 143-45.

---. "Bailando la cuerda floja: Ignacio Aldecoa entre la ética y la estética". *Bulletin Hispanique* 85.3-4 (1983): 345-57.

- Fiddian, Robin W. "Urban man and the Pastoral illusion in Ignacio Aldecoa's *Parte de una historia*". *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1975): 371-99.
- . "Sobre los múltiples significados de *Gran Sol*, novela española del mar". *Cuadernos Hispanoamericanos* 367-68 (enero-febrero 1981): 287-99.
- Fischer, Otto O. "La tragedia humilde en la narrativa de Ignacio Aldecoa". *Dissertation Abstracts International* 32 (1971): 331A.
- Fraile, Medardo. "Guía del cuento contemporáneo en España". *Cahiers de Poétique et de Poésie ibérique et latino américaine* 2 (Junio 1976).
- . "Panorama del cuento contemporáneo en España". *Caravelle* 17 (1971): 182.
- G. "Hay cada vez más novelistas". Ya febrero 1955.
- . "Pájaros y espantapájaros, de Ignacio Aldecoa". *Cuadernos Hispanoamericanos* 175-76 (1964): 295.
- García, Mariano. "The modern Novel". *The Atlantic* 207 (1961): 121-24.
- García Luengo, Eusebio "El fulgor y la sangre de Ignacio Aldecoa". *Indice de artes y letras* 10.81 (1955): 23.
- . "Una tarde con Ignacio Aldecoa". *El Urogallo* 0

(1969).

García-Nieto Onrubia, María Luisa, María del Carmen González-Cobos Dávila. "Preludio al silencio en un relato contemporáneo". *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española* 9-10 (1985): 65-76.

---. "Experimentos narrativos en los cuentos de Ignacio Aldecoa". *Iris* 1 (1987): 55-114.

García Pavón, Francisco. "Semblanzas españolas: Ignacio Aldecoa, novelista, cuentista". *Índice de artes y letras* 146 (1961): 4.

---. "Responso particular por Ignacio Aldecoa". *ABC* 16 noviembre 1969: 58.

García Rey, J. M. "La contrapartida de la libertad". *Nueva Estafeta* 43-44 (1982): 80-82.

García Viñó, Manuel. "Ignacio Aldecoa y la expresión novelística". *Reseña* 26 (febrero 1969): 3-11.

---. "Ignacio Aldecoa, al margen del realismo". *Nuestro Tiempo* 187 (enero 1970): 32-46.

---. "Los cuentos de Ignacio Aldecoa". *Arbor* 335 (1973): 133-35.

Garcíasol, Ramón de. "Ignacio Aldecoa: Vísperas del silencio". *Insula* 115 (1955): 6-7.

Goicoechea, María Jesús. "Bibliografía crítica de Ignacio

- Ignacio Aldecoa". *Dissertation Abstracts International* 36 (1976): 4542A.
- I.Z. "Gran Sol de Ignacio Aldecoa". *Nuestro Tiempo* 8.45 (marzo 1958): 384.
- Iglesias Laguna, Antonio. "El escritor Ignacio Aldecoa". *Estafeta Literaria* 433 (1 diciembre 1969): 8-12.
- . "The Spanish Novel: The Generation of 1923-1937" *Spain Today* 2 (1970): 25-30.
- Izquierdo, Luis. *El Ciervo* junio 1973.
- . *Destino* 7 septiembre 1968.
- J.C. "Con el viento solano, de Ignacio Aldecoa". *Juventud* 13-19 septiembre 1956.
- J.M.C. "El fulgor y la sangre". *Correo Literario* 6.10 (1955): 33.
- Jelinsky, Jack B. "Formal Unity in the Novels of Ignacio Aldecoa". *Dissertation Abstracts International* 35 (1974): 2992A-93A.
- Jiménez, Salvador. "Ha muerto Ignacio Aldecoa". *ABC* 16 noviembre 1969: 57-58.
- Jover, José Luis. "A Ignacio Aldecoa, in memoriam (poema)". *Estafeta Literaria* 433 (1969).
- Lasagabáster Madinabeitia, Jesús María. "La isla, el lugar de la escritura (A propósito de *Parte de una historia*, de Ignacio Aldecoa)". *Letras de Deusto*

- Martínez Garrido. "Ignacio Aldecoa". *El Alcázar* 9 febrero 1968.
- Martínez Ruiz, Florencio. "Nueva lectura de Ignacio Aldecoa". *ABC* 4 diciembre 1973.
- Marra López, José Ramón. "El corazón y otros frutos amargos". *Insula* 156 (1959): 6.
- . "Neutral Corner". *Insula* 204 (1963): 4.
- . "Libros de viajes". *Insula* 20.220 (marzo 1965): 7.
- . "Lirismo y esperpento en la obra de Ignacio Aldecoa". *Insula* 226 (1965): 5.
- Marrero Henríquez, José Manuel. "Ignacio Aldecoa y su entorno literario". *La Plazuela de las Letras* 13 (abril 1993).
- . "Parte de una historia y la cuestión del objetivismo". *Actes du Colloque International "Le Personnage Romanesque"*. Université de Nice-Sophia Antipolis, 1994.
- . "Repetition as Revolution under Dictatorship: The Case of Ignacio Aldecoa in Francoist Spain". *Proceedings of the Fourth Conference of ISSEI*. Ed. Walter Hölbling and Ezra Talmor. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Matute, Ana María. Prólogo. *La tierra de nadie y otros relatos de Ignacio Aldecoa*. Barcelona: Salvat,

- . "Ayer falleció Ignacio Aldecoa". *Arriba* 16 noviembre 1969: 26.
- . "El Ayuntamiento de Vitoria acuerda dar el nombre de Ignacio Aldecoa a uno de los colegios nacionales que se van a construir". *Arriba* 21 noviembre 1969: 16.
- . "Muerte de Aldecoa". *Insula* 277 (diciembre 1969): 2
- . "Acto en el Ateneo en memoria de Ignacio Aldecoa" *Estafeta Literaria* 425 (1 enero 1970): 14.
- . "Inauguración del colegio 'Ignacio Aldecoa' en Vitoria". *Estafeta Literaria* 458 (15 diciembre 1970): 36.
- . "Homenaje al escritor Ignacio Aldecoa". *El País* 27 enero 1970.
- Olmos García, F. "La novela y los novelistas españoles de hoy: una encuesta". *Cuadernos Americanos* 129 (julio-agosto 1963: 211-37.
- Olstad, Charles. "Parte de una historia". *Books Abroad* (verano 1968): 555.
- . "Pájaros y espantapájaros". *Índice cultural español* 19 (1964): 232.
- . "Parte de una historia, de Ignacio Aldecoa". *ABC* 3 agosto 1967.

- . "Parte de una historia". *Proa* 3 septiembre 1967.
- . "Parte de una historia". *Heraldo de Aragón* 12 septiembre 1967.
- . "Parte de una historia, un libro ya clásico de Ignacio Aldecoa". *Alerta* 3 septiembre 1968.
- P. P. B. "Una novela del mar (*Gran Sol*)". *Papeles de Son Armadans* 9 (1958): 235-36.
- Paseyro, Ricardo. "Gran Sol". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 33 (noviembre-diciembre 1958): 3.
- Pérez, Carlos Alberto. "Análisis de la caracterización y el ambiente en las novelas de Ignacio Aldecoa". *Dissertation Abstracts International* 38 (1977): 829A.
- Pérez Firmat, Gustavo. "The structure of *El fulgor y la sangre*". *Hispanic Review* 45 (invierno 1977): 1-12.
- Pérez Minik, Domingo. "La isla de Ignacio Aldecoa: Parte de una historia". *El Día* 8 diciembre 1967.
- Perlado, José Julio. "El corazón y otros frutos amargos". *Estafeta Literaria* 172 (julio 1959).
- . "Veinte años en las letras y el arte de España. Novela". *Estafeta Literaria* 162 (1959): 16.
- . "Ignacio Aldecoa escribe *Parte de una historia*". *El Alcázar* 3 marzo 1967: 21.

- enero 1955.
- . "Parte de una historia. Carta a Ignacio Aldecoa sobre la soledad del hombre". *El Norte de Castilla* 30 julio 1967.
- Salvador, Gregorio. "La Palma y La Graciosa, sustancias novelescas". *Homenaje a Elías Serra Ráfols* Vol. 3. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1973. 297-314.
- Sánchez Cobos, M. "Ignacio Aldecoa, premio Juventud". Madrid 12 marzo 1954.
- Sánchez Paredes, Pedro. *Jano* 27 julio 1973.
- Santiago, María Jesús. "Ignacio Aldecoa: una historia partida. Entrevista con Josefina Rodríguez". *La Estafeta Literaria* 578 (15 diciembre 1975): 7-9.
- Santos, Dámaso. "Ignacio Aldecoa: Con el viento solano". *Pueblo* 6 diciembre 1956.
- . "Novela: Ignacio Aldecoa". *Pueblo* 30 enero 1958.
- . "La honradez y riqueza de Ignacio Aldecoa". *Generaciones Juntas*. Madrid: Bullón, 1962. 16-20.
- . "Una pasión conducida con inteligencia". *Indice de Artes y Letras* 132 (enero 1960): 4.
- . "Ignacio Aldecoa". *Arriba* 16 noviembre 1969.
- Sarro, Juan del. "De mis actividades físicas, lo único que obtuve fue muchos suspensos en el bachillerato". *Marca* 21 noviembre 1954.

- 1957.
- Tudela, Mariano. "Reflexión ante dos libros de narraciones". *Cuadernos Hispanoamericanos* 70 (1955): 114-16.
- . "Gran Sol". *El Ideal Gallego* 25 febrero 1958.
- . "Ultima entrevista". *Tele Radio* 621 (noviembre 1969).
- Umbral, Francisco. "Un novelista vitoriano, Ignacio Aldecoa". *La Gaceta del Norte* 15 agosto 1967.
- . "Las letras y la gente". *Ya* 9 febrero 1969.
- . "En la muerte de Ignacio Aldecoa". *Estafeta Literaria* 433 (1 diciembre 1969): 12.
- Urrutia, Federico. "Reseña a *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa". *Clavileño* 32 (marzo-abril 1955): 78.
- Urrutia, Jorge. "Análisis de un cuento de Ignacio Aldecoa". *Boletín de la AEPE* 14 (marzo 1976).
- V. J. "Noticia crítica sobre los libros de una nueva colección editorial (*Neutral Corner*)". *Papeles de Sons Armadans* 28.83 (1963): 218-23.
- Val, Venancio del. "Ignacio viaja y escribe". *El Pensamiento Alavés* 30 agosto 1955.
- Valencia, Antonio. "Con el viento solano". *Arriba* 13 mayo 1956.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- A. S., María de los. "Ahora lo de ahora y aquí lo de aquí, en el ocaso de las utopías". *Indice* 134 (febrero 1960): 17-18, 26.
- Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*. México: F.C.E., 1962.
- Abella, Rafael. *Por el Imperio hacia Dios: Crónica de una posguerra*. Barcelona: Planeta, 1978.
- Abellán, José Luis. *El concepto contemporáneo de España*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- . "Ortega, o la pasión de España". *Indice* 131 (noviembre 1959): 21.
- . "Nuestra sociedad en el 'existencialismo': diagnóstico". *Indice* 140 (septiembre 1960): 4-5.
- . *Ortega y Gasset en la filosofía española*. Madrid: Tecnos, 1966.
- , ed. *Visión de España en la Generación del 98*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1968.
- . *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*. Madrid: Edicusa, 1971.
- . *Mito y cultura*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971.
- . *Filosofía española actual. Una situación escandalosa*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- . *Historia Crítica del Pensamiento Español* 5 vols.

- Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Abellán, Manuel L. "Censura y producción literaria inédita". *Insula* 359 (octubre 1976).
- . *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.
- . "Problemas historiográficos en el estudio de la censura literaria del último medio siglo". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13.3 (1989): 319-29.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. New York: The Seabury Press, 1973.
- . "Commitment". *New Left Review* 87-88 (septiembre-diciembre 1974): 75-89.
- . *Aesthetic Theory*. New York: Routledge, 1984.
- . *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. NLB, 1974.
- Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- Agustí, Ignacio, et al. *Prosa novelesca actual*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968.
- Albérès, R. M. "La renaissance du roman espagnol". *La Revue de Paris* 69 (octubre 1961): 81-91.

- Dilemmas*. Southern Illinois University Press, 1991.
- Anderson, Chriss. *Style as Argument*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.
- Anderson Imbert, Enrique. *¿Qué es la prosa?*. Buenos Aires: Columba, 1957.
- . *El cuento español*. Buenos Aires: Columba, 1959.
- . *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- Aparicio, Teófilo. *Veinte novelistas españoles contemporáneos*. Valladolid: Estudio Agustiniano, 1979.
- Arac, Jonathan, ed. *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- , Wlad Godzich and Wallace Martin. *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Aranguren, José Luis. "La evolución espiritual de los intelectuales en la emigración". *Cuadernos Hispanoamericanos* 38 (1953); *Crítica y meditación*. Madrid: Taurus, 1957.
- . *La ética de Ortega*. Madrid: Taurus, 1959.
- . *Estudios literarios*. Madrid: Gredos, 1976.
- Arbib, Michael A., and Mary B. Hesse. *The Construction*

- Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bal, Mieke. "Telling, Showing, Showing Off". *Critical Inquiry* 18.3 (1992): 556-94.
- . "First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology". *New Literary History* 24.2 (1993): 225-42.
- Ballesteros, Isolina. "Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española". *Dissertation Abstract Internacional* 53 (1992): 826A.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1949.
- . *Problemas de la novela contemporánea*. Madrid: Ateneo, 1956.
- . "Realismo y fantasía en la novela española actual". *La Estafeta Literaria* 185 (15 enero 1960).
- . *¿Qué es la novela?*. Buenos Aires: Columba, 1961.
- . "Situación de la novela actual". *La Estafeta Literaria* 223 (1961): 1-5, 25.
- . *Proceso de la novela actual*. Madrid: Rialp, 1963.
- . *¿Qué es el cuento?*. Buenos Aires: Columba, 1967.

- Corporation, 1970.
- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Ed. Mark Foster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1966.
- Beck, Jonathan. "Salvaging Literature, Savaging Theory". *Diacritics* 21.1 (1991): 76-90.
- Beck, Ulrich. "De la sociedad industrial a la sociedad del riesgo. Cuestiones de supervivencia, estructura social e ilustración ecológica". *Revista de Occidente* 150 (noviembre 1993): 19-40.
- Becker, George J. *Realism in Modern Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
- Bedetti, Gabriela. "Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity". *New Literary History* 23.2 (1992): 431-50.
- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London and New York: Methuen, 1980.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Benet, Juan. "Respuesta al señor Montero". *Cuadernos para el diálogo* 23 (diciembre 1970).
- . *Qué fue la guerra civil*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976.
- . "El valor del singular". Entrevista Juan García

- Hortelano. *Babelia* 65 (9 enero 1993): 6-7.
- Benett, Tony. *Outside Literature*. New York: Routledge, 1990.
- Beneyto, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975.
- Benítez Claros, Rafael. *Visión de la literatura española*. Madrid: Rialp, 1963.
- Bemjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1985.
- Benson, Frederik R. *Writers in Arms: The Literary Impact of the Spanish Civil War*. New York: New York University Press, 1967.
- Berger, Harry Jr. "Bodies and Texts". *Representations* 17 (1987): 144-59.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "Bibliografía de la novela de la guerra civil española". *La Torre* 68 (1968).
- . *La guerra civil española en la novela*. Madrid: José Porrúa, 1982.
- Berraquero, José. "Los objetos". *Cuadernos Hispanoamericanos* 263-64 (mayo-junio 1972): 561-71.
- Berretini, Celia. "Ana María Matute, la novelista pintora". *Cuadernos Hispanoamericanos* 48 (diciembre 1961): 405-12.
- Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. London and New

- Fernández Braso. *Índice* 233-34 (julio-agosto 1968): 43-45.
- . *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1976.
- . *Epocas literarias y evolución*. Madrid: Gredos, 1981.
- . "Carta abierta a José María Castellet". *Insula* 499-500 (1988): 36.
- Boyarín, Daniel. "'Language Inscribed by History on the Bodies of Living Beings': Midrash and Martyrdom". *Representations* 25 (1989): 132-44.
- Boyle, Nicholas, and Martin Swales. *Realism in European Literature*. Cambridge University Press, 1986.
- Bozal, Valeriano. *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.
- . "La edición en España. Notas para su historia". *Cuadernos para el diálogo* 14 (mayo 1969).
- Branderberger, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973.
- Braso, Enrique. *Carlos Saura* (Madrid: Taller de Ed. J. B., 1974).
- Braudel, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Bravo, María Elena. *Faulkner en España: Perspectivas de la narrativa española de posguerra*. Barcelona:

- Stanford University Press, 1957.
- Burke, Peter. *Sociología e historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Burton, Richard D. E. *Baudelaire and the Second Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Burunat, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española contemporánea (Cela, Delibes, Romero y Hernández)*. Madrid: SGEL, 1978.
- Bush, Douglas. *Engaged and Disengaged*. Harvard University Press, 1966.
- Butor, Michel. *El empleo del tiempo* 1956.
- . *Inventory*. Ed. Richard Howard. New York: Simon and Schuster, 1968.
- . *Frontiers*. Birmingham: Summa Publications, 1989.
- Cabot, José Tomás. "Los nuevos modos de hacer novela. En primera persona". *Indice* 145 (enero 1960): 3-4.
- . "Los nuevos modos de hacer novela. La narración behaviorista". *Indice* 146 (febrero 1961): 8-9.
- . "Los nuevos modos de hacer novela. Algunas consideraciones críticas". *Indice* 148 (mayo 1961): 19-20.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Cabrera Infante lee a Martín Santos, el escritor español que terminó con la

- contemporáneo". *Historia general de las literaturas hispánicas* Vol. 6. Madrid: Vergara, 1967.
- Carrasquer, Francisco. *Antología de artículos (1963-1980)*. Leiden: Cuadernos de la Universidad, 1980.
- Carreter, Fernando Lázaro. *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1986.
- Casaldueiro, Joaquín. *Estudios de Literatura Española*. Madrid: Gredos, 1962.
- Cascardi, A. J. "Totality and the Novel". *New Literary History* 23.3 (1992): 607-28.
- Cascardi, Anthony L. "Los orígenes de la novela". *Insula* 538 (octubre 1991): 9-10.
- Casebier, Allan. "Idealist and Realist Theories of the Documentary". *Post Script* 6.1 (1986): 66-75.
- Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. New York: Dover, 1953.
- Castaldi, María. "La aldea de *Los bravos*". *El País* 294 (2 junio 1991): 1, 12.
- Castagnino, Raúl H. *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1977.
- Castañar, Fulgencio. "La novela social durante la II República". *Tiempo de Historia* 3.36 (1977): 60-69.
- . "Para la defensa de la cultura: el Congreso Internacional de París de 1935". *Insula* 503

- (noviembre 1989): 10.
- . *El compromiso en la novela de la II República*.
Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Castellet, José María. *Notas sobre la literatura española contemporánea* Barcelona: Laye, 1955.
- . "De la objetividad al objeto". *Papeles de Son Armadans* 15 (1957): 309-32.
- . *La hora del lector*. Barcelona: Seix-Barral, 1957.
- . "La novela española quince años después (1942-1957)". *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura* 33 (noviembre-diciembre 1958): 48-52.
- . "Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva". *Acento* 4 (febrero 1959): 6.
- . "El primer coloquio internacional sobre la novela" *Insula* 152-53 (julio-agosto 1959): 19, 32.
- . "El segundo coloquio internacional sobre la novela" *Insula* (junio 1960).
- . "Veinte años de novela española (1942-1962)". *Cuadernos Americanos* 126 (enero-febrero 1963): 290-95.
- . "La novela española contemporánea". *Indice* 173 (mayo 1963): 13, 24.
- . "Encuentros de Insula". *Insula* 205 (diciembre 1963): 3.

- Clarín. *La Regenta*. 2 vols. Barcelona: Daniel Cortezo, 1884.
- . *Folletos literarios III. Apolo en Pafos*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1887.
- Clark, Katerina, and Michael Holquist. *Bakhtin*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1984.
- Clemente, Josep Carles. "Los problemas de la novela española". *Mundo* (13 noviembre 1971): 28.
- Clifford, James. "On Ethnographic Authority". *Representations* 1.2 (1983): 118-46.
- . "Coleccionar arte y cultura". *Revista de Occidente* 141 (febrero 1993): 19-40.
- Clotas, Salvador. "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en la lengua castellana". *Cuadernos para el diálogo* 14 (mayo 1969): 7-18.
- Cobley, Evelyn. "Mihail Bakhtin's Place in Genre Theory". *Genre* 21.3 (1988): 321-38.
- Coindreau, Maurice E. "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 33 (noviembre-diciembre 1958): 7-18.
- Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1985.

- de postguerra. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
- Chartier, Robert. "Los historiadores y las mitologías".
Babelia 65 (9 enero 1993): 2-3.
- Chase, Richard. *Quest for Myth*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1949.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1990.
- . "Narratological Empowerment". *Narrative* 1.1 (1993): 59-65.
- Chicago Cultural Studies Group. "Critical Multiculturalism". *Critical Inquiry* 18.3 (1992): 530-55.
- Chomsky, Noam. Entrevista Oscar Fontrodona. *Ajoblanco* 49 (febrero 1993): 23-28.
- DeKoven, Marianne. "The Politics of Modernist Form". *New Literary History* 23.3 (1992): 675-90.
- Delibes, Miguel. "Notas sobre la novela española contemporánea". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 63 (agosto 1962): 34-38.
- . *Castilla, lo castellano y los castellanos*. Barcelona: Planeta, 1979.
- . "La novela española contemporánea". *Indice de artes y letras* 173 (mayo 1963): 9-10.

- Manuel López de Abadía. Madrid: José Esteban Editor, 1985.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El poema en prosa en España*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1956.
- . *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Editorial Vergana, 1967.
- . *La creación literaria en España*. Madrid: Aguilar, 1968.
- . *España en sus espejos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1977.
- Díaz Plaja, Fernando. *La posguerra española en sus documentos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1970.
- Díez Borque, J. M. *Historia de la literatura española* vol. IV. Madrid: Taurus, 1980.
- Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1957.
- Dixon, Paul B. "The Mimetic Circle". *Diacritics* 22.1 (1992): 87-98.
- Dolgin, Stacey L. *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Domenech, Ricardo. "Una generación en marcha". *Insula* 162 (mayo 1960).
- . "El tiempo joven. Una generación en marcha". *Insula* 163 (junio 1960).

- . "El tiempo joven. Una generación en marcha: casticismo y cosmopolitismo". *Insula* 164-65 (julio-agosto 1960): 24.
- . "La literatura popular". *Insula* 168 (noviembre 1960).
- . "La literatura popular (un soliloquio en forma de tres conversaciones)". *Insula* 169 (diciembre 1960).
- . "El tiempo joven. Inciso sobre teatro". *Insula* 170 (enero 1961).
- . "El tiempo joven. Viaje a las Hurdes". *Insula* 171 (febrero 1961): 4.
- . "Meditación sobre estética narrativa". *Insula* 16.175 (Junio 1961): 4
- . "Una reflexión sobre el objetivismo". *Insula* 180 (noviembre 1961): 6.
- . "Ante una novela irreplicable". *Insula* 187 (junio 1962): 4.
- Domingo, José. *La novela española del siglo XX* Vol. 2. Barcelona: Labor, 1973.
- . "Del realismo crítico a la nueva novela". *Insula* 26.290 (enero 1971): 5.
- . "Novísimos, nuevos y renovados". *Insula* 316 (marzo 1973): 6.
- Donahue, Francis. "Cela and Spanish Tremendismo". *Western*

- Espinal, Luis. "La palabra frente a la imagen". *Reseña* 26 (febrero 1969): 13-21.
- Esteban, Claude. "Inactual y modernidad". *Syntaxis* 20-21 (primavera-otoño 1989): 76-100.
- Esteban Gonzalo, José. *La novela social española: figuras y tendencias*. Madrid: Editorial de La Idea, 1987.
- , y Gonzalo Santoja, eds. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*. Madrid: Anthropos, 1988.
- Estruch, Joan. "Los últimos días de Emmanuel Kant de Alfonso Sastre: entre el realismo y la fantasía". *España Contemporánea* 3.2 (1990): 61-68.
- Fain, Haskell. "Some Comments on Stern's 'Narrative versus Description in Historiography'". *New Literary History* 21.3 (1990): 569-74.
- Falk, Colin. *Myth, Truth and Literature. Towards a True Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Farris, Wendy B. *Labyrinths of Language. Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Feher, Ferenc. "Between Relativism and functionalism: Hermeneutics as Europe's Mainstream political and

- . "Entrevista a Jesús Fernández Santos". *Insula* 148 (marzo 1959).
- . "Entrevista a Jesús Fernández Santos". *Acento* 4 (1959): 8.
- . "Entrevista a Jesús Fernández Santos". David K. Herzerberger. *Anales de la novela de posguerra* 3 (1978): 117-21.
- Fernández Suarez, Alvaro. "Castilla real y bolchevique". *Indice* 154-56 (noviembre-enero 1969): 45.
- Ferraté, Juan. "Una contribución de Ortega a la teoría literaria". *Indice* 129 (octubre 1959): 8-10.
- Ferrer, Olga. "La literatura española tremendista y su nexó con el existencialismo". *Revista Hispánica Moderna* 22.3-4 (julio-octubre 1956): 297-303.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Tendencias de la novela española actual, 1931-1969*. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
- . "Novela y costumbrismo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 242
- . *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
- Ferres, Antonio. "Entrevista a Antonio Ferres". *Acento* 3 enero 1959.
- . "Evolución de la novela española". *Cuadernos para el*

- the *Human Sciences*. London: Tavistock Publications, 1970.
- . *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1980.
- . *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell University Press, 1977.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard University Press, 1982.
- , ed. *Silent Poetry. Essays in Numerological Analysis*. New York: Barnes and Noble, 1970.
- Fowler, Roger. *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Fraden, Rena. "Response to Professor Carolyn Porter". *New Literary History* 21.2 (1990): 271-78.
- Fraile, Medardo, ed. *Cuento español de posguerra*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . "¿El resurgir del cuento?". *Insula* 512-13 (agosto-septiembre 1989): 10.
- . Entrevista Michel Santiago. *El Urogallo* 68-69 (enero-febrero 1992): 8-15.
- Francia, Ignacio. "Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, primera protesta colectiva en la España de posguerra". *Cinestudio*

78-82.

- Franco, Dolores, ed. *España como preocupación*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.
- Frank, Manfred. *What Is Neostucturalism?*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Franklin, Ursula. *The Rhetoric of Valery's Prose Aubades*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- Frazer, Sir James George. *The Golden Bough*. 1922 New York: MacMillan Paperbacks Editions, 1963.
- Frazer, Thomas. "Saliendo de la caverna de Platón: la historia natural del tiempo". *Revista de Occidente* 76 (1987).
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Frenk, Margit. "Entre leer y escuchar". *Letra Internacional* 13 (1989): 45-48.
- Friedman, Ellen G. "Where Are the Missing Contents? (Post)Modernism, Gender, and the Canon". *Publications of the Modern Language Association of America* 108.2 (marzo 1993): 240-52.
- Friedrich, Hugo. *The Structure of Modern Poetry*. Evanston: Northwestern University Press, 1974.

- Espasa Calpe, 1961.
- García Pavón, Francisco, ed. *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958)*. Madrid: Editorial Gredos, 1959.
- . *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- García Rico, Eduardo. *Literatura y política: en torno al realismo social*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.
- García Viñó, Manuel. "Ultima hora de la novela española". *Nuestro Tiempo* 137 (noviembre 1965): 23-37.
- . *La novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- . "La hora del escritor. Nuevo 'giro' de Castellet". *Indice* 236 (octubre 1968): 44-45.
- . "La nueva novela española". *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama, 1968. 47-80.
- . *Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones españolas, 1971.
- . "Etapas de la novela española de posguerra". *Nuestro tiempo* 222 (diciembre 1972).
- . "La expresión de la realidad en la novela actual". *El realismo y la novela actual*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.
- Garrido Gallardo, Miguel Angel. *Literatura y sociedad en*

- españoles y Franco. Barcelona: Planeta, 1979.
- Godoy Gallardo, Eduardo. *Estudios de literatura española*.
Santiago de Chile: Nascimento, 1977.
- . *La infancia en la narrativa española de postguerra*.
Madrid: Playor, 1979.
- Godzich, Wlad, and Jeffrey Kittay. *The Emergence of
Prose. An Essay in Prosaics*. Minneapolis:
University of Minnesota Press, 1987.
- Godzich, Wlad, and Nicholas Spadaccini. "Toward a History
of Literature". *Literature Among Discourses*. Ed.
Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini. Minneapolis:
The University of Minnesota Press, 1986. ix-xv.
- . "Popular Culture and Spanish Literary History".
Literature Among Discourses. Ed. Wlad Godzich y
Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The University of
Minnesota Press, 41-61.
- . "From Discourse to Institution". *The
Institutionalization of Literature in Spain*. Ed.
Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis:
The Prisma Institute, 1987. 9-38.
- Gogorza Fletcher, Madeleine de. *The Spanish Historical
Novel (1880-1970)*. London: Tamesis, 1973.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*.
Madrid: Ciencia Nueva, 1967)

- Taurus, 1970.
- . "Narrativa, realidad y España actuales. Historia de un amor difícil". *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (mayo 1975).
- Granjel, Luis S. "La novela corta en España (1907-1936). La novela durante los años veinte". *Cuadernos Hispanoamericanos* 16.223-25 (septiembre 1968): 14-50.
- Greenblatt, Stephen. "Improvisation and Power". *Literature and Society*. Ed. Edward Said. The Johns Hopkins University Press, 1980.
- , ed. *Allegory and Representation*. The Johns Hopkins University Press, 1981.
- Greenfield, Sayre N. "The Politics of Allegory and Example". *Genre* 24.3 (1991): 233-56.
- Greer Cohn, Robert. *Mallarme's Prose Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Grizans, Mary Ann. "Identification in Autobiography". *Genre* 24.3 (1991): 297-308.
- Gross, Harvey. *The Contrived Corridor: History and Fatality in Modern Literature*. (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1971.
- Guarner, José Luis. *30 años de cine en España*. Barcelona: Kairós, 1971.

- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1971.
- . "Prehistoria del nuevo cine español". *Nuestro cine* 64.
- . 'Raza'; un ensueño del general Franco. Madrid: Ediciones 99, 1977.
- , y Domènec Font. *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- . "De la interhistoricidad". *Syntaxis* 20-21 (primavera-otoño 1989): 5-18.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Guillermo, Edenia, y Juana Amelia Hernández. *La novelística española de los 60*. New York: Eliseo Torres, 1971.
- Gullón, Germán. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.
- . *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Taurus, 1992.
- Gullón, Ricardo. "La novela española moderna". *La Torre* 42 (abril-junio 1963).
- . *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos,

- The University of Chicago Press, 1978.
- . *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- . "Belief and Resistance: A Symmetrical Account". *Critical Inquiry* 18.1 (1991): 125-39.
- Hertas Vázquez, Eduardo. "Realismo: perspectiva general". *Cuadernos Hispanoamericanos* 241 (enero 1970).
- Herzberger, David K. "Entrevista con Jesús Fernández Santos". *Anales de la novela de posguerra* 3 (1978): 117-21.
- . "The Spanish Novel and Its Critics: 1936-1986". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13.1-2 (1988): 13-24.
- . "Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain". *Publications of the Modern Language Association of America* (enero 1991): 34-45.
- Hickey, Leo. *Realidad y experiencia de la novela*. Madrid: Cupsa, 1978.
- Hierro, José. "Poesía pura, poesía práctica". *Insula* 499-500 (1988): 34.
- Hirschkop, Ken. "Bakhtin, Discourse and Democracy". *New Left Review* 160 (noviembre-diciembre 1986): 92-114.

- Formentor". *Insula* 499-500 (1988): 49.
- Marrero Henríquez, José Manuel. "Reivindicación del conde don Julián: el fracaso de una síntesis". *Revista de Filología* 8-9 (1989-1990): 207-13.
- . "El héroe frente a la preceptiva en el *Quijote*". *Anales Cervantinos* 28 (1990): 63-71.
- Marrouchi, Mustapha Ben T. "The Critic as Dis/Placed Intelligence: The Case of Edward Said". *Diacritics* 21.1 (1991): 63-74.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . Entrevista Guillermo Altares. *El Urogallo* (septiembre-octubre 1992): 14-20.
- Martínez, Patricia. Introducción a *El Mirón*, de Alain Robbe-Grillet. Madrid: Cátedra, 1987. 7-75.
- Martínez Cachero, José María. "El novelista Juan Goytisolo". *Papeles de Son Armadans* 95 (febrero 1964).
- . *El espíritu y la letra. Cien años de literatura española: 1860-1960*. Madrid: Aguilar, 1966.
- . *La novela española entre 1939 y 1969: historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1973.

- . *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia, 1979.
- . "Novelistas jóvenes y panorama editorial en la década de los cuarenta". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos* Vol. 4. (1979).
- Martínez-Menchén. *Del desengaño literario*. Madrid: Helios, 1970.
- Masson, Jean Claude. *Cent ans de Littérature en Espagne*. Bruxelles: Labor, 1985.
- Mast, Gerald, and Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Matas, Julio. *La cuestión del género literario*. Madrid: Gredos, 1979.
- Mayer, Roger N. "¿Existe una joven literatura española?". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 33 (noviembre-diciembre 1958): 53-58.
- Mayhew, Jonathan. "Jorge Guillén and the Insufficiency of Poetic Language". *Publications of the Modern Language Association of America* 106.5 (octubre 1991): 1146-55.
- McGann, Jerome J. "Contemporary Poetry, Alternate Routes". *Critical Inquiry* 13.3 (1987): 624-47.
- McHale, Brian. "Postmodernism, Or The Anxiety of Master

- Narratives". *Diacritics* 22.1 (1992): 17-33.
- McPheeters, D. W. "Tremendismo y casticismo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 337-38 (1978): 137-46.
- Medina, Miguel A. *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- Mellizo, Carlos. "De Cajal a Martín-Santos". *España Contemporánea* 2.3 (1989): 75-92.
- Mendizábal, J. Cruz. *El niño en las literaturas hispánicas*. Indiana: Indiana University of Pennsylvania, 1978.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. 2 vols. Madrid: C.S.I.C., 1974.
- Meran Barsam, Richard. *Nonfiction Film. A Critical History*. New York: E. P. Dutton, 1973.
- Mermall, Thomas. "Aesthetics and politics in Falangist culture (1935-1945)". *Bulletin of Hispanic Studies* 50 (1973): 45-55.
- . *The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*. New York: Bilingual Press, 1976.
- Meschonnic, Henri. "El texto como movimiento, y su traducción como movimiento". *Syntaxis* 20-21 (primavera-otoño 1989): 28-39.
- . "Modernity Modernity". *New Literary History* 23.2

- (1992): 401-30.
- Metzidakis, Stamos. *Repetition and Semiotics. Interpreting Prose Poems*. Birmingham: Summa Publications, 1986.
- Meyerhoff, Hans. *Time in Literature*. Berkeley: University of California Press, 1955.
- Michelfelder Diane P., and Richard Plamer, eds. *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*. New York: State University of New York Press, 1989.
- Míguez, Alberto. "Clases sociales y narrativa en España". *Revista de la Universidad de México* 23.5 (enero-febrero 1969): 3.
- Mink, Louis O. *Historical Understanding*. Ed. Brian Fay, Eugene O. Golob and Richard T. Vann. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.
- Miró, Pilar. "Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco". *España Contemporánea* 1.1 (1988): 73-93.
- Mitchell, W. J. T., ed. *On Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- Miyoshi, Masao. "A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State". *Critical Inquiry* 19.4 (1993): 677-92.
- Molloy, Sylvia, and Luis Fernández Cifuentes, eds. *Essays*

- on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King.*
London: Tamesis Books Limited, 1983.
- Moix, Llátzer. "La década española". *El Europeo* 18
(diciembre 1989): 8-20.
- Moner Sans, José María. *El problema de las generaciones.*
Buenos Aires: Emecé, 1970.
- Monleón, José. *Treinta años de teatro de la derecha.*
Barcelona: Tusquets, 1971.
- Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects. The Prose Poem
and the Politics of Genre.* Cornell University
Press, 1987.
- Montero, Isaac. "Testimonio y compromiso". *La Estafeta
Literaria* 104 (noviembre 1957).
- . "Los premios o treinta años de falsa fecundidad".
Cuadernos para el diálogo 14.
- . "Acotación a una mesa redonda (respuestas a Juan
Benet y defensa apresurada del realismo)".
Cuadernos para el diálogo 23 (diciembre 1970).
- Montes, María José. *La guerra española en la creación
literaria.* Universidad de Madrid, 1970.
- Montesinos, José F. *Pereda o la novela idilio.* Madrid:
Castalia, 1969.
- Morales Moya, Antonio. "El carácter moderado del
pensamiento ilustrado español". *Insula* 504

- (diciembre 1988): 910.
- Morán, Fernando. *Explicación de una limitación: la novela realista de los años cincuenta*. Madrid: Taurus, 1971.
- . *Novela y semidesarrollo. Una interpretación de la novela hispanoamericana y española*. Madrid: Taurus, 1971.
- Morawski, Stephan. "El realismo como categoría estética". *Esthétique* 38 (julio-agosto 1963).
- Morse, Donald E. *The Fantastic in World Literature and Arts*. London and New York: Greenwood Press, 1987.
- Most, Glenn W. "The Languages of Poetry". *Critical Inquiry* 24.3 (1993): 545-62.
- Muecke, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- Muñoz Suay. "En busca del tiempo vulgar". *Objetivo 1* (1953): 24.
- . "Más notas sobre Zavattini". *Cinema Universitario* 2 (1955): 36-40.
- Navajas, Gonzalo. "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española". *Revista de Occidente* 143 (abril 1993): 105-30.
- Navales, Ana María. *Cuatro novelistas españoles*. Madrid:

Fundamentos, 1974.

Negrin, Llewellyn. "Posthistoire: A Comparative Analysis of Decadentism and Postmodernism". *Philosophy and Social Criticism* 17.1 (1991): 57-77.

Nerlich, Michael. "Toward a Nonliterary Understanding of Literature. Reflections on the Notion of the 'Popular'". *Literature Among Discourses*. Ed. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 62-81.

---. "On Genius, Innovation and Public". *The Institutionalization of Literature in Spain*. Ed. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987. 201-27.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press, 1991.

---, ed. *Movies and Methods. An Anthology* 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1985.

Nieto, Ramón. "Entrevista". *Insula* 221 (1965)

Nifkin, Red. *Antonioni's Visual Language*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Nora, Eugenio G. de. "Encuentros de Insula". *Insula* 205 (diciembre 1963): 3.

---. "La novela corta en la España de hoy". *Studies in Short Fiction* 2 (invierno 1966): 207-14.

---. *La novela española contemporánea (1939-1967)* Vol. 3. Madrid: Gredos, 1973. 301-08.

---. *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.

---. "La obra novelística de Juan Goytisolo". *Insula* 499-500 ((1988): 47-48.

Norris, Christopher. *Deconstruction. Theory and Practice*. London and New York: Methuen, 1982.

---. "The 'End of Ideology' revisited: the Gulf War, Postmodernism and Realpolitik". *Philosophy and Social Criticism* 17.1 (1991): 1-40.

Novalis. *Himnos a la noche*. Barcelona: Icaria, 1985.

Noya Miranda, Javier. "Riesgo o sociedad: ¿es esa toda la cuestión?". *Revista de Occidente* 150 (noviembre 1993): 109-17.

Oguiza, Tomás. "Del realismo al testimonio". *Papeles de Son Armadans* 55.195 (junio 1972): 257-76 .

---. "Sobre el testimonio social en la novela contemporánea española: una síntesis de su trasmundo". *Letras de Deusto* 8.16 (1978): 77-88.

Olivio Jiménez, José, ed. *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979.

Olmos García, Francisco. "La novela y los novelistas españoles de hoy". *Cuadernos americanos* 129 (julio-

- agosto 1963): 229.
- Omil, A. *El cuento y sus claves*. Buenos Aires: Nova, 1969.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.
- Orgaz, Manuel. "Novela joven". *Cuadernos Hispanoamericanos* 106 (octubre 1958): 97-99
- Ory, Carlos E. de. "Carta de París, mayo 1968 (síntesis emocional)". *Indice* 233-34 (julio-agosto 1968): 10-11.
- Ortega, José. "Nuevas direcciones de los novelistas españoles de la generación del medio siglo". *Norte* 4-6 (1972): 87-90.
- . *Ensayos de la novela española moderna*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1974.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- Paco de Moya, Mariano. "El drama rural en España". *Anales de la Universidad de Murcia* 30.1-2 (1971-1972): 141-70.
- Pageard, Robert. "Romanciers et conteurs espagnols actuels". *Mercure de France* 329.1123 (1957): 530-37.
- Paget, Derek. *True Stories? Documentary Drama on Radio*,

- Screen and Stage*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1990.
- Palomo, María del Pilar. "La novela española en lengua castellana (1939-1965)". *Historia General de las Literaturas Hispánicas* Vol. 6. Barcelona: Vergara, 1973.
- Palley, Julián. "Existentialists Trends in the Modern Spanish Novel" *Hispania* 44.1 (marzo 1961): 21-26.
- Paraíso de Leal, Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Partridge, Colin. *The Making of New Cultures: A Literary Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 1982.
- Paseyro, Ricardo. "Polémica sobre Ortega". *Indice* 154-56 (noviembre-enero 1962): 7-8.
- Patocka, Jan. *Ensayos heréticos*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- Patt, Beatrice P., y Martin Nozick. *Spanish Literature since the Civil War*. New York: Dodd Mead, 1973.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983).
- Paz Gago, José María. "La teoría pragmática de los géneros literarios". *Insula* 534 (junio 1991): 8-10.

- y continuidad de la cultura moderna en España".
España Contemporánea 5.1 (1992): 41-53.
- Perl, Jeffrey M. *The Tradition of Return: The Implicit History of Modern Literature*. Princeton University Press, 1984.
- Perlado, José Julio. "La joven novela francesa". *La estafeta literaria* 149 (octubre 1958).
- Perlof, Marjorie, ed. *Postmodern Genres*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1989.
- Pinsky, Robert. "Responsibilities of the Poet". *Critical Inquiry* 13.3 (1987): 621-33.
- Pizarro, Narciso. *Análisis estructural de la novela*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Platón. *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1982.
- Plejanov, J. *El arte y la vida social*. Madrid: Akal, 1975.
- Pocock, J. G. A. "The State of the Art". *Virtue, Commerce and History*. Cambridge University Press, 1985. 1-34.
- Pollack, Frederik. "Theses on Intellectuals". *Representations* 39 (1992): 71-79.
- Pollmann, Leo. *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamerica*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Ponce de León, José Luis. *La novela española de la Guerra*

- Civil (1936-1939)*. Madrid: Insula, 1971.
- Pope, Randolph D. *Novela de emergencia: España 1939-1954*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1984.
- . "Historia y novela en la posguerra española". *Siglo XX/20th Century* 15.1-2 (1987-1988):
- Porter, Carolyn. "History and Literature: 'After the New Historicism'". *New Literary History* 21.2 (1990): 253-72.
- . "Response to Rena Fraden". *New Literary History* 21.2 (1990): 279-81.
- Porter Houston, John. *French Symbolism and the Modernist Movement. A Study of Poetic Structures*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1980.
- Portoles, José. *Medio siglo de Filología española (1896-1952)*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970.
- Poyatos, Fernando. "Nueva perspectiva de la novela a través de los repertorios extraverbales del personaje". *Teoría de la novela*. Ed. Santos Sanz Villanueva. Madrid: SGLE, 1976.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Del formalismo a la*

- 3-11.
- Reid, Ian. "Genre and Framing". *Poetics* 17.72 (abril 1988): 25-35.
- Rey Alvarez, Alfonso. "En torno al realismo como concepto crítico-literario". *Cuadernos Hispanoamericanos* 248-49 (agosto-septiembre 1970).
- Reyes, Graciela. "Decir y querer decir. Pragmática, lenguaje, literatura". *Quimera* 99 (junio): 38-45.
- Riccio, Alessandra. "Lo testimonial y la novela-testimonio". *Revista Iberoamericana*. 152-53 (julio-diciembre 1990): 1055-68.
- Rico, Eduardo G. *Literatura y política (en torno al realismo español)*. Madrid: Edicusa, 1971.
- Rico, Francisco, ed. *Historia y crítica de la literatura española*. 8 vols. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Richards, I. A. *Richards on Rhetoric* Ed. Ann E. Berthoff. Oxford University Press, 1991.
- Richardson, Brian. "The Poetics and Politics of Second Person Narrative". *Genre* 24.3 (1991): 309-30.
- Ridruejo, Dionisio. "Del neorrealismo al manierismo". *En algunas ocasiones (Crónicas y comentarios)*, 1934-1956. Madrid: Aguilar, 1960.
- . *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976.

- . "Dionisio Ridruejo. Autobiografía". *Opinión* 5 (noviembre 1976): 74.
- . *Entre literatura y política*. Madrid: Seminario y Ediciones, 1973.
- Rieff, David. "Multiculturalism". *Harper's*. agosto 1993.
- Riera, Carmen. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Riffaterre, Hermine, ed. *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Righter, William. *Myth and Literature*. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza editorial, 1990.
- Río, Angel del., y M. J. Bernardete, eds. *El concepto Contemporáneo de España. Antología de ensayos (1895-1931)*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.
- . *Historia de la literatura española Vol. 2*. New York: Holt-Rinchart and Winston, 1966-1967.
- Río, Emilio del. *Novela Intelectual*. Madrid: Prensa Española, 1971.
- Risco, Antonio. *Azorín y la ruptura con la novela*

- Nostromo, 1974.
- Sánchez Lobato, Jesús. "Santos Sanz Villanueva: *Historia de la novela social española (1942-1975)*". *Cuadernos hispanoamericanos* 124.371 (1981): 440-43.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "El capitalismo es injusto". Entrevista Fernando Orgambides. *Babelia* 48 (12 septiembre 1992): 2-3.
- Santis, Giuseppe de. "Conversaciones con Giuseppe de Santis". *Objetivo 9* (1955): 27.
- Santos, Dámaso. *Generaciones juntas*. Madrid: Bullón, 1962.
- . *De la turba gentil y de los nombres. Apuntes memoriales de la vida literaria española*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Santos, Elena. "*Historia de la novela social española (1942-1975)*". *Revista de Literatura* 45.90 (1983): 215-17.
- Sanz Villanueva, Santos. *Tendencias de la novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972.
- . *Historia de la novela social española (1942-1975)*. 2 vols. Madrid: Alhambra, 1980.
- . "Crónica de una frustración generacional". *Insula* 505 (enero 1989): 22.
- . "Una realidad en la última novela española". *Insula*

- 512-13 (agosto septiembre 1989): 3-4.
- Sartre, J. P. "La République du silence". *Situations* Vol. 3. Paris: Gallimard, 1949.
- . *What Is Literature? and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- . *Mallarmé, Or The Poet of Nothingness*. Pennsylvania State University, 1988.
- . *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 1989.
- Sassone, Helena. "Hacia una interpretación de la novela española actual". *Revista Nacional de Cultura* 142-43 (1960): 43-57.
- Sastre, Alfonso. "Arte como construcción. Manifiesto". *Acento* 2 (diciembre 1958): 63-66.
- . "Teatro imposible y pacto social". *Primer acto* 14 (mayo-junio 1960): 1-2.
- . "A modo de respuesta". *Primer acto* 16 (septiembre-octubre 1960).
- . "'Realismo' como problema". *Indice* 146 (febrero 1961): 22.
- . *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- . "Mesa redonda sobre teatro español". *Cuadernos para el diálogo* junio 1966: 46.
- . *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona-

- Searle, John R. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: University Press, 1969.
- Sebold, Russell P. "Ilustración y toros: Nicolás Fernández de Moratín". *Insula* 504 (diciembre 1988).
- Senabre, Ricardo. "La novela del realismo 'crítico'". *Eidos* 34 (1971).
- Serra, Edelweis. *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa, 1978.
- Serrano Poncela, Segundo. "La novela española contemporánea". *La Torre* 2 (1953): 105-28.
- . "Ser, existir y querer ser de España". *Indice* 136 (mayo 1960): 5-6.
- Sesé, Bernard. *Antonio Machado (1875-39)*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- Sharpe, William, and Leonard Wallock. *Visions of the Modern City. Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Sheehan, Robert Louis. "El 'genero Platero' de Juan Ramón Jiménez". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 376-77 (1958): 731-43.
- Sherzer, William M. "Juan García Hortelano and the Spanish Social Novel". *Revista de Estudios Hispánicos* 13-3 (1979): 359-79.

- Shevtsova, Maria. "Dialogism in the Novel and Bakhtin's Theory of Culture". *New Literary History* 23.3 (1993): 747-64.
- Shklovsky, Viktor. *Theories of Prose*. Dalkey Archive Press, 1990.
- Silva, Umberto. *Ideologia e arte del fascismo*. Milan: Gabriele Mozzota, 1973.
- Sihna, Chris. *Language and Representation*. New York: New York University Press, 1987.
- Simos, Jon. "From Resistance to Poelaesthetics: Politics After Foucault". *Philosophy and Social Criticism* 17.1 (1991): 57-78.
- Sinova, Justino. *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Skłodowska, Elzbieta. "Miguel Barnet y la novela-testimonio". *Revista Iberoamericana* 152-53 (julio-diciembre 1990): 1069-78.
- Slusser, George E., and Eric S. Rabkin, eds. *Intersections. Fantasy and Science Fiction*. Southern Illinois University Press, 1987.
- , and Robert Scholes, eds. *Bridges to Fantasy*. Southern Illinois University Press, 1980.
- Smith, Nick. "The Spirit of Modernity and its Fate: Jürgen Habermas". *Radical Philosophy* 60 (1992): 23-

- Cornell University Press, 1982.
- . *Genres in Discourse*. Cambridge University Press, 1990.
- Tolstoi, Lev. *¿Qué es el arte?*. Barcelona: Ediciones Península, 1992.
- Topkins, Jane P., ed. *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Torre, Guillermo de. *Valoración literaria del existencialismo*. Buenos Aires: Ollantay, 1948.
- . "Afirmación y negación de la novela española contemporánea". *Ficción 2* (julio-agosto 1956): 122-41.
- . "Los puntos sobre algunas 'ies' novelísticas". *Insula 150* (mayo 1959): 1-2.
- . *Problemática de la literatura*. (Buenos Aires: Losada, 1966.
- . *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- . *Doctrina y estética literaria*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- . *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos, 1969.
- . *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 3. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

- Torrente Ballester, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- . *Literatura española contemporánea: estudio crítico*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Tournier, Michel. "El vuelo del vampiro". *Letra Internacional* 13 (1989): 49-54.
- Tovar, Antonio. *Novela española e Hispanoamericana*. Madrid: Alfaguara, 1972.
- Triana, Lorenzo Vargas. "40 años de discurso en la literatura española". *Dissertation Abstracts International* 31 (1993): 1033A.
- Trías, Eugenio. *La lógica del límite*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.
- Triguero, Juan. "La generación de Fraga y su destino". *Cuadernos del ruedo ibérico* 1 (junio-julio 1965).
- Trotsky, León. *Literature and Revolution*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960.
- . *Sobre arte y cultura*. Madrid: Alianza, 1971.
- Tuñón de Lara, Manuel. "La circunstancia histórica de la novela *San Camilo* 1936". *Papeles de Son Armadans* 207 (diciembre 1965).
- Unamuno, Miguel de. *Obras Completas*. Barcelona: Vergara, 1958.
- Undarraga, Antonio de. *Autopsia de la novela*. (Teoría y

- Vernon, Kathleen M., ed. *Juan Benet*. Madrid: Taurus, 1986.
- Veyrat, Miguel. *Hablando de España en voz alta*. Madrid: 1971.
- Vickery, John B. *The Literary Impact of The Goden Bough*. Princeton University Press, 1973.
- Vila Selma, José. *Tres ensayos sobre la literatura y nuestra guerra*. Madrid: Editorial Nacional, 1956.
- Vilanova, Antonio. "Realismo y humanización en la novela española de posguerra". *Literaturas contemporáneas en el mundo*. Barcelona: Vicens Vives, 1967.
- . "De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual". *Prosa novelesca actual*. Santander: Universidad Menéndez Pelayo, 1968. 133-56.
- Vilar, Sergio. *Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artista españoles*. Barcelona: Fontanella, 1964.
- Vilas, Santiago. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Villanueva, Darío. "El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute". *Miscellanea di studi ispanici*. Pisa: 1971-1973. 387-417.
- . Introducción. *El Jarama de Sánchez Ferlosio: su*

- estructura y significado*. Santiago: 1973.
- . *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello, 1977.
- , ed. *La novela lírica* 2 vols. Madrid: Taurus, 1983.
- . "Novela lírica, novela poemática". *Insula* 512-13 (agosto-septiembre 1989): 7-8.
- . *Comentario de textos narrativos: la novela*. Madrid: Júcar, 1990.
- . *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Villegas López, Manuel. *Arte, cine y sociedad*. Madrid: Taurus, 1959.
- . "Un ciclo en el Instituto Italiano de Cultura (1)". *Índice* 125 (enero 1960): 19.
- . "Neo-realismo clásico". *Índice* 136 (mayo 1960).
- . "Un ciclo en el Instituto Italiano de Cultura (2)". *Índice* 148 (mayo 1961): 20-21.
- Vizcaíno, Fernando. *La España de la posguerra, 1939-1953*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Volpe, Galvano Della. *Crítica del gusto*. Barcellona: Seix Barral, 1966.
- VV. AA. *El realismo y la novela actual*. Universidad de Sevilla, 1963.

- Press, 1978.
- . "The Historical Text as Literary Artefact". *The writing of History*. The University of Wisconsin Press, 1978.
- . *The Content of the Form*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- . "The Real, the True, and the Figurative in the Human Sciences". *Profession* (1992): 15-17.
- White, John. *Mythology in Modern Novel*. Princeton University Press, 1971.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York and London: Charles Scribner's Sons, 1950.
- Wilson, George M. "Again, Theory: On Speaker's Meaning, Linguistic Meaning, and the Meaning of a Text". *Critical Inquiry* 19.1 (1992): 164-85.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London and New York: Verso, 1989.
- . "When Was Modernism". *New Left Review* 175 (mayo-junio 1989).
- Williams, Raymond L. "Truth Claims, Postmodernism, and the Latin American Novel". *Profession* (1992): 6-9.
- Winecoff, Janet. "The Spanish Novel from Ortega to Castellet: Deshumanization of the Artist". *Hispania* 50.1 (marzo 1967): 35-43.

- Wing, Nathaniel. *The Limits of Narrative. Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé*. Cambridge University Press, 1986.
- Wolfe, Cary. "Rethinking Commitment: Ontology, Genre, and Sartre's Mallarmé". *Diacritics* 21.4 (1991): 70-85.
- Wolfe, Tom. "Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel". *Harper's* noviembre 1989: 45-56.
- Wollen, Peter. "The Situationist International". *New Left Review* 174 (1989).
- Wyschogrod, Edith. *Saints and Postmodernism. Revisioning Moral Philosophy*. The University of Chicago Press, 1990.
- Ynduráin, Domingo. "Teoría de la novela de Baroja". *Cuadernos Hispanoamericanos* mayo 1969.
- . "Hacia la novela como género literario". *Teoría de la novela*. Madrid: SGEL, 1976.
- Ynduráin, F. "Novelas y novelistas españoles (1936-1952)". *Revista di Letterature Moderne*. (octubre-diciembre 1952): 279-84.
- . "Entrevista. El realismo de la novela española y de la norteamericana". *La estafeta literaria* 215 (abril 1961).
- Zambrano, María. "Un camino español: Séneca o la