

LOS IDEOLOGEMAS EN LOS CUENTOS DE IGNACIO ALDECOA

JUAN RUANO LEÓN

Agradezco a esta Academia el haberme invitado, a través de su Secretario, D. Joaquín Criado Costa, a presentar esta comunicación sobre la obra de Ignacio Aldecoa.

El sistema lingüístico, como base de interacción entre dos o más individuos, constituye la plataforma idónea que sirve a los fines de la comunicación. Ahora bien, el lenguaje de la obra de arte, dentro del sistema de información, presupone, tanto en el sujeto emisor como en el receptor (los dos polos de la comunicación), la existencia de una conciencia lingüística sin la cual la operatividad del sistema sería nula.

En relación a la comunicación artística, la conexión entre A-B (puntos de partida y de llegada del proceso) conlleva, por su propia esencialidad, la ambigüedad de la correspondencia y la no correspondencia. De ahí, que el lenguaje artístico requiera un tratamiento *per se* como paradigma de un fenómeno concreto.

Asimismo, el arte, según ha afirmado Yuri Lotman (1), es inseparable de la búsqueda de la verdad, aspecto observable en el estudio de sus propios referentes: información, comunicación y significación.

De la diversidad de lenguajes (2), el poético o literario es quizá el que, intrínsecamente, presenta más dificultades, tanto a nivel teórico como a nivel de análisis, en cuanto manifestación primaria del hecho artístico o estético. En este sentido, la teoría literaria reúne plurales métodos de acercamiento a la comprensión de la obra de arte, en general, y, en particular, de lo que entendemos por *texto estético*, resultado último del proceso creativo.

La consulta bibliográfica, de especial interés, cuantitativa y cualitativamente, refleja la heterogeneidad de claves y líneas multiformes que abren un campo amplísimo de interpretación teórica, partiendo del lenguaje (*estilo*) para descubrir

(1) Y.M. Lotman, *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Istmo, 1982^{2a}, pág. 27.

(2) *Ibidem*.

la personalidad del escritor y sus íntimos propósitos al escribir el *texto*, esto es, se va del *significante* al *significado*, o de éste a aquél (3).

Por tanto, el punto de partida para una aproximación al conocimiento de la *estructura* en la que se asienta el objeto de nuestro estudio, requiere, en nuestra opinión, una exploración diacrónica.

Para ello, partimos de la siguiente aserción de Hjelmslev (4):

Una lengua es la semiótica a la que pueden traducirse todas las demás semióticas –tanto las demás lenguas como las demás estructuras semióticas concebibles–. Eso es así porque las lenguas, y sólo ellas, se hallan en condiciones de dar forma a cualquier sentido, sea cual fuese; en una lengua y sólo en una lengua podemos “ocuparnos de lo inexpresable hasta expresarlo”.

En semejante sentido, se manifiesta Adolf Stender-Petersen (5), al nombrar la lengua como material: “*c’est le mot ou la langue qui en (el arte lingüístico) sont les matériaux ou les moyens*”. Opinión, por el contrario, no compartida, en principio, por la teoría hegeliana (6) que parece rechazar la idea de que la lengua tenga que ser material de la poesía. Hegel ha expuesto, con claridad, el papel que la lengua desempeña en ella. Dice (7): “Es expresión necesaria, si bien suspendida, negada en tanto que fenómeno sensorial, medio de comunicación”. Por su parte, Amado Alonso (8) afirma: “Lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición”, para, posteriormente, concluir (9): “Las palabras tienen un cuerpo físico, última materia que entra por necesidad en toda poesía”.

En este orden de cosas, no podemos olvidar la virtualidad del texto literario. No entramos, sin embargo, en deslindar, analíticamente, la dicotomía sujeto emisor-sujeto receptor; polémica, por otra parte, insoluble. Así, por ejemplo, mientras que para Jenaro Talens (10) “conviene subrayar que en toda manifestación artística lo *específico artístico* sólo es accesible al receptor del mensaje si éste consigue saber (...) lo que quiere *decir* o *representar* mediante la señal que es el texto artístico”, para Hegel (11), el pensamiento es algo que se nos aparece *a posteriori*, después de la lengua, después de la estructuración lingüística del mundo. En consecuencia, la presencia de los componentes tradicionales del lenguaje estético

(3) F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1980.

(4) L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.

(5) A.S. Petersen, “Esquisse d’une théorie structurale de la littérature”, en *Recherches Structurales* 1949, Copenhague, 1949, págs. 227 -287.

(6) G.W.F. Hegel, *Sämtliche Werke (Obras Completas)*, Stuttgart, Edición del Centenario, 1927, Vol. XIV.

(7) *Ibidem*.

(8) A. Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986³.

(9) *Ibidem*.

(10) J. Talens *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988⁴.

(11) G.W.F. Hegel, *Sämtliche Werke (Obras Completas)*, obr. cit.

nos plantea un *problema estilístico* de interacción entre el hecho lingüístico y la recurrencia de las denominadas figuras literarias, es decir, la interconexión entre *Lenguaje y Retórica*. A este respecto, el crítico Jürgen Trabant (12) se adelanta al análisis de ambos entes de expresión justificando la actividad del investigador, centrada en el estudio de la literatura, condicionado por la sustancia expresiva del “signo estético”, por la lengua. En semejante término, se define Roland Barthes (13). Escribe: “Parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos, cuyos *significados* puedan existir fuera del lenguaje; percibir lo que significa una sustancia, es recurrir fatalmente al análisis de la lengua: no existe sentido sino cuando se nombra, y el mundo de los significados no es otro que el del lenguaje”. Definición que, en la teoría de Talens (14), se resuelve en dos planos: a.— el que corresponde a la delimitación del lenguaje como *poético* y b.— el que corresponde a la delimitación del lenguaje poético como *literario*. Características que, en el estudio de Leiv Flydal (15), se sintetizan armónicamente, para constituir una sola identidad bajo dos formas de expresión. El propio Flydal comenta: “Los elementos del *estilo artístico* tienen una connotación, precisamente la connotación artística, la cual no es idéntica a la connotación estética, al sentido que se atribuye a un texto. La connotación estética está *por encima* de la connotación artística, integrando a ésta en sí misma, como lo están también las demás connotaciones estilísticas”.

En cuanto a la clasificación de los instrumentos artísticos, la diversidad de criterios hace más compleja la problemática de intersección del lenguaje, como materia prima, y las recurrencias retóricas, en cuanto elaboración de aquél. Con ello, no queremos afirmar que ambas unidades sémicas sean la una reflejo de la otra; por el contrario, afirmamos, como lo afirma Trabant (16), que “la interpretación estética va, por naturaleza, más allá de lo puramente lingüístico del texto”; es decir, “lo estético no se detiene en el límite de la oración, pero, por otra parte, tampoco tiene que ir más allá de la misma” (17).

Por su parte, la ciencia de la literatura —ya se llame retórica, preceptiva, crítica o estilística—, está, como sabemos, en sus comienzos. Quizá, entre todos los campos de la literatura, sea la novela el género que vive en una mayor oscuridad crítica. Hoy por hoy, como afirma Feliciano Delgado, no hay más camino para llegar a un estudio de la novela que a través de la novela misma. Esto es, del análisis comparativo de las producciones, deducir sus elementos artísticos constantes y asegurar su futuro (18). Compartimos la opinión de E. Muir (19) al

(12) J. Trabant, *Semiología de la obra literaria (Glosemática y teoría de la literatura)*, Madrid, Gredos, 1975.

(13) R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965.

(14) J. Talens *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, obr. cit.

(15) L. Flydal, “Les instruments de l'artiste en langage”, *Le Français Moderne* 30 (1962), 161-171.

(16) J. Trabant, *Semiología de la obra literaria (Glosemática y teoría de la literatura)*, obr. cit.

(17) *Ibidem*.

(18) Véase *El Lenguaje de la Novela*, de Feliciano Delgado, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1988, pág. 5 y ss.

(19) E. Muir, *The Structure of Novel*, Londres, 1938, pág. 36.

considerar la novela como el más complejo e informe de todos los géneros. En este sentido, el profesor Pozuelo (20) escribe que “de los tres niveles que Roland Barthes distingue en la lengua del relato, el de las funciones, el de las acciones y el de la narración o discurso, este último es el que menos estudios prácticos ha suscitado en la creciente bibliografía narratológica”.

Toda práctica que pretende ser científica ha de estar basada, en primer lugar, en la observación de una serie de elementos en el ámbito de la práctica, para llegar, luego, a la formulación de los principios teóricos que estructuren y articulen las regularidades que se explicitan en la organización narrativa (21). Por ello, nuestro punto de partida será examinar los *Cuentos* de Ignacio Aldecoa.

Ignacio Aldecoa (22) nació en Vitoria, Álava, País Vasco, el 24 de julio de 1925. Sus padres pertenecían a la burguesía de este país, al caserío vizcaíno de Orozco. Blas de Otero rememora así este valle:

El valle
 se tendía al pie del Gorbea,
 daba la vuelta alrededor
 de Santa Marina,
 ascendía
 hacia Barambio, doblaba
 hasta la línea del ferrocarril
 en Llodio,
 valle delineado por la lluvia
 incesante, liviana,
 dando molde, en el lodo,
 a las lentas ruedas de las carretas
 tiradas por rojos bueyes,
 tras la blusa negra o rayada
 del aldeano con boina,
 pequeña patria mía,
 cielo de nata
 sobre los verdes helechos,
 la hirsuta zarzamora,
 el grave roble, los castaños
 de fruncida sombra,
 las rápidas laderas de pinares.
 He aquí el puente
 junto a la plaza del Ayuntamiento;
 piedras del río

(20) J.M. Pozuelo, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 119 y ss.

(21) Véase José Romera Castillo, “Teoría y técnica del análisis narrativo”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 113-152.

(22) Tomo las referencias biográficas de *Cuentos*, de Ignacio Aldecoa (Edición de Josefina Rodríguez de Aldecoa), Madrid, Cátedra, 1986, págs. 11-24.

que mis pies treceañeros
 traspusieron, frontón
 en que tendí, diariamente, los músculos
 de muchacho,
 aires de mis campos
 y son del tamboril,
 atardeceres
 en las tradicionales romerías
 de Ibarra, Murueta.
 Luyando, mediodía
 en el huerto
 de la abuela,
 luz de agosto irisando los cerezos,
 pintando los manzanos, puliendo
 el fresco peral,
 patria mía pequeña,
 escribo junto al Kremlin,
 retengo las lágrimas y, por todo
 lo que he sufrido y vivido,
 soy feliz.

(*Que trata de España 23*)

Ignacio solía afirmar que su vocación de escritor, tempranísima, nació en él como una rebeldía frente al medio burgués, limitadísimo, de su ciudad en aquellos tiempos. Como niño y adolescente vivió el campo, el paisaje, los montes y los ríos de su país y los vivió de modo intenso y amoroso. En la Universidad, escribe Carmen Martín Gaité (23), "Ignacio aparecía poco por clase, pero lo curioso es que tampoco le veíamos mucho fuera de ella". Junto a Ignacio, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Alfonso Sastre, José María de Quinto y Josefina Rodríguez de Aldecoa. En ellos destaca, según Eugenio de Nora (24), el afán por desbordar los límites cerradamente nacionales para integrarse en las grandes corrientes de la *Weltliteratur*. Eusebio García Luengo (25) ha escrito que para Ignacio la vida era como un fuerte espectáculo, con un sentido de peligro y de arrojo. En política, según confirmación de Josefina, escapaba a cualquier encasillamiento. Básicamente, un hombre de izquierdas. Sin embargo, por encima de todo amaba la literatura.

Los *Cuentos* de Ignacio Aldecoa, al igual que la poesía de Blas de Otero, son testimonio de una época. La España de la posguerra es el principal protagonista. Escritos en los años 50, aunque reflejan situaciones incluso anteriores, a través de ellos, Ignacio se proyecta como un hombre en lucha: el trabajo en *Entre el cielo y*

(23) C. Martín Gaité, "Un aviso: Ha muerto Ignacio Aldecoa", en *Estafeta Literaria*, diciembre 1969.

(24) Tomo la nota de *Cuentos*, de Ignacio Aldecoa, obr. cit., pág. 20.

(25) E. García Luengo, "Una tarde con Ignacio Aldecoa", en *El Urogallo*, núm. cero, 1969.

el mar; la injusticia en *La urraca cruza la carretera*; la guerra en *Patio de armas* y en *Un corazón humilde y fatigado*; la burguesía en *Fuera de juego*, *Los bisoños de don Ramón* y *Aldecoa se burla*; los condenados en *Los pozos*; la soledad en *La despedida*; y los seres libres en *Ave del paraíso*. Evidentemente, todo ello responde a la personalidad literaria y humana de un hombre consecuente con sus ideas. Para él, “ser escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo” (26). Leopoldo Panero (27) lo ha definido magistralmente: “No hay instante sin drama pudiera ser el lema, la definición o la cartela de estas ásperas y magníficas narraciones de Aldecoa, ásperas por su doliente contenido y ciertamente magníficas por su magistral escritura”.

Mijaíl Bajtin (28), en su prestigiosa obra *Teoría y estética de la novela*, escribe: “El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social”. El hablante y su palabra son el objeto especificador de la novela, el que recrea la especificidad de ese género. Y gracias a la representación dialogizada de la palabra plena desde el punto de vista ideológico, la novela facilita el esteticismo menos que cualquier otro género literario. Por eso, concluye Bajtin (29), cuando un esteta comienza a escribir una novela, su esteticismo no se manifiesta en la estructura formal de la novela, sino en el hecho de que en la novela está representado un hablante, que es el ideólogo del esteticismo. Así es en los *Cuentos* de Ignacio Aldecoa. De esa manera, el escritor vasco se convierte en un ideólogo que defiende y pone a prueba sus oposiciones ideológicas; es, se convierte en apologista y polemista. Veamos algunas manifestaciones:

Los niños pisaban la red. *Pedro había asumido la labor de espantarlos. Decía una palabrota* y hacía que corrieran apenas unos metros para pararse en seguida y volver confanzudamente a poco. *Pedro tenía entre los labios el chicote de un cigarrillo y les miraba superior y hostil, porque era casi un hombre y trabajaba.*

(Entre el cielo y el mar)

Pedro fingía interesarse en la conversación de los mayores sobre el jornal (...). Llegaría a su casa y tendría algo que *comer.*

(Ídem).

El señor Feliciano no tiene familia que mantener como tu padre; se puede *gastar* lo que gane con quien le dé la gana.

(Ídem).

(26) I. Aldecoa, en *Destino*, 3 diciembre 1955.

(27) L. Panero, en *Blanco y Negro*, 8 agosto 1959.

(28) M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 150.

(29) *Ibidem.*

Sin *comer* no se puede *trabajar*.

(Ídem).

Eso es vivir (...) Estaría uno toda la vida de aquí para allá, con ese coche...
Uno no tendría que pensar en los *garbanzos*.

(*La urraca cruza la carretera*)

Uno (...), uno (...) es una *porquería* sin remedio. Está uno aquí peor que una piedra para que esa *gente*...

(Ídem).

No hay agua, el *señorito* se ha lavado.

(Ídem).

Al *pan* del *pobre* no se le dan *mordiscos*.

(*Seguir de pobres*).

Los chavales le estarán sacando brillo al *puchero*.

(Ídem).

Con dos de vosotros me arreglo, porque tengo otros que llegaron ayer.
Mañana temprano, a darle. El *jornal*, el de siempre.

(Ídem).

Zito Moraña, Amadeo y "El Quinto", con otros segadores que llegaron un día después, segaban en las fincas del *alcalde*.

(Ídem).

"El Quinto" estaba a punto de *llorar*, pero no sabía o lo había olvidado.

(Ídem).

Muy bien —dijo Gamarra, e hizo el mismo ademán que el soldado—. Desde aquí, *prohibido* para ti. Tú *prohibir*, nosotros *prohibir*, ¿entender?

(*Patio de armas*).

Carlos Reis (30), en su conocido libro *Para una semiótica de la ideología*, establece que la información estética que emana de la obra literaria se conjuga con la información semántica que le es inherente. Aspectos éstos estética e ideología perfectamente interaccionados en la obra de Aldecoa. Así lo expresa Antonio Tovar (31): "Tallados en diamante están estos cuentos que en su conjunto nos parecen testimonio de una época, creaciones entre lo más sólido de ella, arte inefable, donde con las palabras precisas se pinta, se evoca, se hace vivir un

(30) C. Reis, *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 30.

(31) A. Tovar, en *Gaceta Ilustrada*, 6 mayo 1973.

mundo entero". Sin embargo, Max Bense (32), en este sentido, afirma que "el estado estético y su mundo de signos aparecen débilmente determinados, de un modo singular, frágil y siempre distinto, es decir, innovativo y creativo". En cambio, para Carlos Reis (33), cuando se cuestiona la ideología de una obra literaria, la capacidad informativa que la caracteriza puede verse considerablemente disminuida, en virtud del carácter social y tendencialmente generalizado de las referencias ideológicas expresadas. Lo que pretendemos aclarar es que esta representación resuelve una tensión dialéctica, que Bajtin (34) ha explicado en estos términos: "El problema central de la estética novelesca puede ser planteado como el problema de la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje", simbolizada, en los cuentos de Aldecoa, en un hablante que es, esencialmente, un *hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDECOA, I. (1986), *Cuentos*, Madrid, Cátedra.
- ALONSO A. (1986), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, R. (1965), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier.
- BENSE, M. (1972), *Introducción a la estética teórico-informacional*, Madrid, Alberto Corazón.
- DELGADO, F. (1988), *El Lenguaje de la Novela*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- FLYDAL, L. (1962), "Les instruments de l'artiste en langage", *Le Français Moderne*, 30, 161-171.
- GARCÍA LUENGO, E. (1969), "Una tarde con Ignacio Aldecoa", *El Urogallo* cero.
- HEGEL, G.W.F. (1927), *Sämtliche Werke (Obras Completas)*, Stuttgart, Edición del Centenario, Vol. XIV.
- HJELMSLEV, L. (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- LOTMAN, Y.M. (1982), *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Istmo.
- MARTÍN GAITE, C. (1969), "Un aviso: Ha muerto Ignacio Aldecoa", *Estafeta Literaria*, diciembre.
- MUIR, E. (1938), *The Structure of Novel*, Londres.
- PANERO, L. (1959), *Blanco y Negro*, 8 agosto.
- PETERSEN, A.S. (1949), "Esquisse d'une théorie structurale de la littérature", *Recherches Structurales* 1949, Copenhague, págs. 277-287.

(32) M. Bense, *Introducción a la estética teórico-informacional*, Madrid, Alberto Corazón, 1972, pág. 176.

(33) C. Reis, *Para una semiótica de la ideología*, obr. cit., pág. 29.

(34) M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, obr. cit., pág. 153.

POZUELO, J.M. (1987), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.

REIS, C. (1987), *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus.

ROMERA CASTILLO, J. (1988), "Teoría y técnica del análisis narrativo", *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.

SAUSSURE, F. de (1980), *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.

TALENS, J. et alii (1988), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.

TRABANT, J. (1975), *Semiología de la obra literaria (Glosemática y teoría de la literatura)*, Madrid, Gredos.

TOVAR, A. (1973), *Gaceta Ilustrada*, 6 mayo.