

IGNACIO ALDECOA Y LA GRACIOSA.  
DE LA HUIDA DEL DESCUBRIMIENTO

Zebensuí Rodríguez Álvarez

*Centro Asociado de la UNED de Lanzarote*

**Resumen:** Aunque La Graciosa ha sido escenario de la creación literaria desde época muy temprana, no es hasta la publicación de *Cuaderno de Godo* (1961) y de *Parte de una historia* (1967), ambas de Ignacio Aldecoa, cuando la isla se incorpora definitivamente a la contemporaneidad literaria.

En la última de estas dos obras, Aldecoa se lanza a *conquistar* la isla como pudiera haberlo hecho su anhelado Robinsón de *Un mar de historias*, esto es, con una mirada limpida, desnuda y expectante, convencido de tener que adoptar una actitud conversiva como la que tiempo atrás había intentado ensayar sobre el mismo escenario en su *Cuaderno de godo*. Y lo hace, de facto, como un naufrago existencialista maravillado ante el espacio que lo acoge, entusiasmado incluso por la epopeya de los grandes oficios del pescador gracienser, y, en resumidas cuentas, hallando en esta pequeña isla su Paraíso terrenal, un auténtico refugio que, envuelto en un eterno presente, sabe que jamás podrá *colonizar* y que, no por casualidad, tarde o temprano, deberá abandonar por saberse ajeno al mismo, aunque no sin antes haber encontrado un estímulo para su salvación.

En este trabajo, por tanto, se estudia la relación del escritor vasco con La Graciosa y se realiza un análisis de crítica literaria de *Cuaderno de Godo* y de *Parte de una historia*.

**Palabras clave:** La Graciosa, Aldecoa, existencialismo, naufragio

**Key words:** La Graciosa, Aldecoa, existentialism, wreck

## 1. INTRODUCCIÓN: LA GRACIOSA Y EL TRÁNSITO A LA CONTEMPORANEIDAD

Tanto La Graciosa como el resto de islotes y roques que coronan la isla de Lanzarote han sido terreno abonado para la creación literaria desde época muy temprana. Así, por ejemplo, del relato y/o reconstrucción del viaje de los hermanos Ugolino y Vadino Vivaldi (hacia 1291) se ha llegado a colegir la idea de que, muy probablemente, el islote de Alegranza deba su nombre al de una de las dos galeras con las que viajaban estos comerciantes genoveses en su infructuoso derrotero hacia las Indias (D'Avezac 1859, Rogers 1955).

Con posterioridad a la Conquista, y siempre dentro de la tradición grecolatina propia del Renacimiento, entre las páginas de la *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias* (1588) de Leonardo Torriani, llama la atención al lector actual el empeño del ingeniero italiano de querer ubicar en La Graciosa aquel mito de Armida y Reinaldo que, en un exuberante paisaje propio de las Islas Afortunadas, había imaginado pocos años antes Torcuato Tasso en su *Jerusalén Libertada* (1579).

Menos sorprendentes resultan, por otra parte, las múltiples leyendas que sobre naufragios, apariciones, ataques piráticos o tesoros escondidos nutren la memoria colectiva del graciosero y dan pie al surgimiento de cantares y cuentos de tradición oral que, desde épocas remotas, han venido mezclando realidad y fantasía en una isla hasta hace poco sujetas a cesiones, pugnas por la posesión de la tierra, despoblamientos, abordajes y derelictos. No es casual, de hecho, que en los folletos turísticos de La Graciosa se repita constantemente la idea de que pudo haber sido esta la que habría inspirado a Robert Luis Stevenson al imaginar *La isla del tesoro*.

Bastante más apegadas a la realidad insular resultan, por el contrario, las referencias y descripciones que sobre el Archipiélago Chinijo deslizó a lo largo de su obra Ángel Guerra, pseudónimo literario del

escritor lanzaroteño José Betancort Cabrera (1874-1950). En efecto, en novelas y relatos cortos como *La Lapa*, *Las Paces* o *Al Jallo*, mostró el de Teguise unas islas que ya poco tenían que ver exclusivamente con los escenarios tan idílicos<sup>1</sup> que, incluso en su sincronía, surgían de la pluma de unos escritores isleños aún atados a un tardorromanticismo de entresiglos en el que el espacio era mera exhibición, a la par de unos personajes que, bajo el lema de “apalabrar la memoria”, se comportaban como simples actantes envueltos en felices labores o que, a lo sumo, funcionaban como iconos de una actitud y tarea que debía contarse para no ser abandonada. De esta manera, en su obra más conocida, *La Lapa*, cuando su protagonista se encuentra frente al Roque del Oeste tras haber naufragado a bordo de un pailebot, la imagen del espacio -aunque no exenta de cierta aureola de mistificador misterio y asombrosa belleza- pierde la amabilidad acostumbrada y roza, incluso, el rechazo:

También lo he visto de cerca, pasando a su vera en una barca, y he sentido una impresión de miedo, un escalofrío de pánico hondo, no solo por el cóncavo rumor de las rompientes, sino también porque he sufrido por un instante la trágica alucinación de un rápido desplome del granito, aquellos picachos puntiagudos que se lanzan osados al aire, manteniéndose cara al inmenso vacío.

[...] Como tierra maldita, condenada a vivir en perpetua soledad, le huyen los navíos de altura y las barcas de pesca, que ni aún en los días de calma solamente se aventuran a pasar cerca [...] (Guerra 1908/1983: 112)

Asimismo, en *Al Jallo*, la mansedumbre y la eterna felicidad de los moradores de aquellas Islas Afortunadas se torna ahora, entre Caleta de Famara y La Graciosa, en una crueldad solo comparable a la dureza de las labores conminadas a desarrollar en su día a día (Guerra 1907/2008: 80-82):

Fula, asomada al cantil, miraba fija el vaivén loco de las ondas que contra la roca, embravecidas, entrechocando se estrellaban, rompiendo en rumores y en espuma.

¿Te alivias?  
Sí; se me pasa.

<sup>1</sup> No se trata, en cualquier caso, de una ruptura absoluta. Como ha sabido ver a este respecto García González (1999) en su estudio del paisaje en *La Lapa*, en ocasiones parece haber en la obra de Ángel Guerra cierta idealización heredada del bucolismo precedente.

[...]Habíase levantado Fula. Pino continúo mirando cómo las sardas monstrosas despedazaban la piltrafa del pobre animal [su perro]. Sin duda lo habían sorprendido en la playa y ahora se lo disputaban en festín.

De pronto sintió Pino sobre sus hombros el apretón, como garras, de las manos de Fula.

¡Ladrona!

Encendidos en ira los ojos, parecían más azulinos los reflejos en la cara morena de la viuda. Sorprendida Pino, con temblor de miedo en la voz y mirar suplicante en los ojos, solamente contestó:

¿Yo?

Sí, me lo quitaste. Era mío.

Brutal en su cólera, derribóla en tierra descargando el pie sobre el vientre de Pino.

¡Mi hijo!

No se lo di yo [un hijo]. Por eso me dejó [el novio]. ¡No se lo darás tú!

Al revolverse, con instinto defensivo, la muchacha, huyendo, rodó por el cantil. Se oyó un grito trágico en el aire y un golpe en el agua. Después, silencio.

Sin embargo, y a pesar incluso de que, como ha sabido ver Delgado (2008: 259-260), Ángel Guerra disertaba a comienzos de siglo sobre la posibilidad de «universalizar el espacio propio y dar salida y expansión al espíritu artístico» bajo el fervor de «alcanzar una nueva escritura», lo cierto es que el lanzaroteño nunca dejó de transitar los derroteros costumbristas, las más de las veces realistas y, en varias ocasiones, naturalistas, por lo que quedó lejos de los empeños renovadores de J.M. Benítez Toledo, de Alonso Quesada o, incluso, de Elfidio Alonso y su novela corta *Los guanches en el cabaret* (1928).

De esta manera, no será hasta la publicación de *Cuaderno de Godo* (1961) y de *Parte de una historia* (1967), ambas de Ignacio Aldecoa<sup>2</sup>,

<sup>2</sup> Nacido en 1925, en Vitoria (Álava), en el seno de una familia de la burguesía vasca, Ignacio Aldecoa marchó en 1942 a Salamanca para estudiar Filosofía y Letras. Tras aprobar las materias comunes, en 1945 se trasladó a Madrid, donde conoció a Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, José María de Quinto y Alfonso Sastre, entre otros, así como a la pedagoga y escritora Josefina Rodríguez, hoy conocida como Josefina Aldecoa, con la que se casaría en 1952. Con este grupo, intentó Aldecoa publicar varios textos en las publicaciones del Sindicato Español Unificado (SEU) lo que, dado el carácter antigubernamental de las mismas, demuestra la rebeldía del joven escritor. A partir de 1955 frecuentó, incluso, las tertulias de estudiantes contrarios al régimen franquista e impulsó la creación de la *Revista Española*, auspiciada por Antonio Rodríguez Moñino, quien había sido expulsado de su cátedra universitaria por su filiación republicana y que, a la

cuando, tras la avanzadilla de Ángel Guerra, La Graciosa se incorpore definitivamente a la contemporaneidad literaria. Ciertamente, el escritor vasco supo ver en esta isla su Paraíso terrenal, pero, eso sí, huyendo del *locus amoenus* tradicional que, imaginado en la Antigüedad Clásica, había sido repetido hasta la saciedad en la literatura insular precedente. Sí se dejó entusiasmar Aldecoa, no obstante, por la belleza del paisaje de La Graciosa, declarándose admirador de sus gentes y de sus oficios, pero, ante cualquier tentativa de mitificación, recordó cómo, por ejemplo, «este mar de los novelescos horrores deja pronto su lugar al mar del trabajo y de los sufridos peligros» (Aldecoa 1967/2003: 39).

Es más, no dudó Aldecoa en presentar a sus personajes como forasteros limitados por su capacidad de observación, capaces solo de intuir qué ocurre a su alrededor y únicamente competentes para dejarse embauchar por las emociones que en ellos pudiese despertar el entorno, procurándose así una mirada limpia y libre de toda suspicacia, inservible para el juicio, lo que, como viajero, le alejó de toda la amplia nómina de visitantes que hasta entonces habían recalado sobre la isla.

Y todo ello porque, bajo un anhelo programado de contemporaneidad, entendió el de Vitoria que la literatura debía servir para algo más que *recrear* la realidad y que, por el contrario, había de ser usada para *crearla*. Supo, sin duda, separar la realidad del entorno (física, geográfica y geológica) de la literaria (lingüística), logrando que la palabra no solo informase, sino que, además, significase, alejando entonces al espacio de toda explicación «anecdótica, inafectiva», al decir de Agustín Espinosa.

Gracias a esto, La Graciosa fue su Paraíso, pues, sabiéndose naufragio del vacío existencial al que le empujaba la Dictadura, encontró en la isla el perfecto escenario en el que hacer lidiar a la tradición con la modernidad, pero no para entonar el viejo canto decimonónico de la perdida, y mucho menos para buscar un reducto en el que apalabrar la memoria, sino para proclamar -con Baudelaire- que lo fugitivo y lo permanente se hallan insertos en un mismo ámbito de coexistencia.

---

sazón, encontraba refugio en la Editorial Castalia, editora de la revista. Tras publicar varias novelas, redactar varios guiones cinematográficos y dar luz a casi un centenar de cuentos cortos, murió tempranamente en 1969, en Madrid, víctima de una úlcera sangrante.

## 2. LA PRIMERA VISITA DE ALDECOA A LA GRACIOSA: SUS COLABORACIONES EN *ARRIBA* (1957) Y *CUADERNO DE GODO* (1961)

Aunque conocido fundamentalmente por su prosa literaria (cuentos y novelas) y, en menor medida, por su poesía<sup>3</sup>, también se dedicó Aldecoa a colaborar con la prensa española. Concretamente, en 1957 recibió el encargo del diario *Arriba*<sup>4</sup> de visitar el archipiélago canario y redactar varios artículos con los que promocionar las excelencias de las Islas. Así, acompañado del fotógrafo Jesús Pastor, llegó en febrero de ese mismo año a Lanzarote<sup>5</sup>, y, apenas tres meses más tarde, el semanario lanzaroteño *Antena* (07-05-57, p. 4) reproducía, bajo el título “Lanzarote, en «Arriba» de Madrid”, los tres textos que sobre el Archipiélago Chinijo había publicado Aldecoa, lo cual demuestra el interés que la población local podía sentir entonces hacia todo aquello que sobre la isla se escribía más allá de sus fronteras. No en vano, si algo caracterizó a *Antena* durante esta época fue el seguimiento de toda noticia y obra que, en distintos medios nacionales e internacionales, pudiera tener a Lanzarote como referente<sup>6</sup>, hecho que no sorprende si se tiene en cuenta que, precisamente, es por entonces cuando la isla comienza a promo-

<sup>3</sup> Los títulos de sus poemarios *-Todavía la vida* (1947) y *Libro de las algas* (1949)- permiten intuir desde sus primeras creaciones literarias las temáticas a las que con mayor fruición se dedicaría Aldecoa: la existencia y el mar.

<sup>4</sup> Órgano periodístico oficial de la Falange Española.

<sup>5</sup> El diario *Falange*, el 16/02/57, lo recogía en su tercera página: «Han llegado a Lanzarote, a bordo de una pequeña falúa que les condujo desde el pueblo fuenteventureño de Corralejos, el excelente novelista Ignacio Aldecoa y el redactor gráfico de “Arriba” José Pastor».

<sup>6</sup> A través de las páginas de este medio podemos rastrear los eventos y visitas que contribuyeron ese mismo año a promocionar la isla en el exterior: la visita a Lanzarote y La Graciosa de la escritora británica Olwen Lawton (22/01/57, p. 2); la realización de un film-documental sobre Lanzarote por parte de la conferenciante de viajes norteamericana Mrs. Julia Book Miller (16/04/57, p. 2); la llegada a la isla del príncipe Otto de Habsburgo y de la archiduquesa Regina de Sajonia (04/06/57, p. 5); la grabación de un documental en color sobre Lanzarote por parte de la compañía norteamericana Burton Holmer y bajo la dirección de Ted Philips, quien había sentido atracción por el archipiélago tras leer un reportaje aparecido en 1954 en el *Geographic National Magazine*, de Washington (02/07/57, p. 2); la publicación del artículo “Viaje a las Canarias, última orilla de la Atlántida” por parte de Guido Tartori en el periódico genovés *Il Lavoro Nuovo* (02/07/57, p. 3); o la visita a Arrecife de un redactor del diario neoyorquino *Herald Tribune* como invitado de la Dirección General de Turismo para que, a su regreso a Norteamérica, publicase diversos reportajes sobre el archipiélago.

cionarse de manera vehemente como destino turístico. Por ello, resulta de gran importancia que, cuatro años más tarde, en 1961, Aldecoa se decidiese a recuperar todos estos artículos y, acompañándolos de unas páginas introductorias a modo de presentación y *captatio benevolentiae*, los uniese en una única obra: *Cuaderno de Godo*<sup>7</sup>.

Publicado en 1961 por la Editorial Noguer, reeditado tardíamente en 2003 por la canaria Ediciones Idea, e incluido en una selección de textos en 2007 por la madrileña Visor Libros<sup>8</sup>, este cuaderno de viajes ha sido una de las obras del escritor vasco menos transitada por la crítica literaria, y ello a pesar de que, por una parte, muestra al Aldecoa más lírico de su producción en prosa y, por la otra, y lo que es aún más importante, encierra una concepción de raigambre fenomenológica sobre el viaje y la realidad española difícilmente soportable por la censura<sup>9</sup>.

Ya desde el propio título, lanza Aldecoa su primera provocación al introducir en él la palabra *godo*, término plagado de connotaciones negativas para el natural de las Islas Canarias y que se emplea para referirse al peninsular que arriba al archipiélago creyéndose superior al isleño y que, incluso, denuesta la realidad insular. Sin embargo, a poco que el lector se adentre en la lectura de las primeras líneas de la obra, descubre que para el escritor tiene un significado bien distinto:

<sup>7</sup> Modifica también la redacción de algunos pasajes de los textos que habían aparecido publicados en *Arriba*. Sin embargo, estos parecen más una cuestión de estilo (a veces, incluso, de eufonía) que, a mi juicio, en nada alteran el significado de la obra.

<sup>8</sup> Me refiero aquí a la recopilación de Miguel García Posada titulada *Una realidad tierna y cruda. El viajero español*, publicada en 2007 por la editorial Visor Libros y en la que, junto a *Cuaderno de Godo* (1961), se recogen los relatos “Chico de Madrid” (1950), “Los pájaros de Baden-Baden” (1965) y “Balada del Manzanares” (1955), así como el libro de viajes titulado lacónicamente *País Vasco* (1962).

<sup>9</sup> En verdad, el contenido más comprometido de este *Cuaderno* se encuentra en sus primeras páginas, sin duda escritas tras la composición del resto de artículos. Tal vez, el hecho de que estos hubiesen sido publicados previamente en el diario *Arriba* podría justificar el relajamiento de la censura, aunque no debe perderse de vista que, en medio de tanto lirismo, el mensaje “subversivo” podía quedar camuflado ante los ojos del censor. Asimismo, debe tenerse en consideración que la Editorial Noguer, aunque relevante, no era de las consideradas “mayores” del país en cuanto a volumen y distribución. Y, finalmente, no puede obviarse un hecho de por sí significativo: tras su edición en 1961, la obra no volvió a ser reeditada hasta 2003, lo que da buena cuenta del silenciamiento (casual o intencionado) del libro.

El forastero en las islas recibe tres bautismos. Es el primero el de Godo, o visitador. Es el segundo el de Visigodo, o huésped de largo tiempo. Y el tercero es el de Peninsular, o establecido. Corresponden estos tercios a los del entendimiento que de las islas se alcanza. (Aldecoa 1961)

En efecto, en tanto que proemio a la descripción que como forastero va a realizar de un paisaje del que no es más que un *visitador*, el autor establece una gradación de la forma en que un no nativo puede llegar a aprehender la realidad insular que le es ajena. No en vano, llega a advertir que

Un godo no se puede permitir el ambiguo lujo de teorizar, ni debe querer explicar lo que solo se explica, ni admitirá tentación de más geografía que aquella de primera vista. Si no, correrá el riesgo de hacer infelices sus días de Canarias. (Aldecoa 1961)

De esta manera, lejos de situarse sobre la tarima de la altanería, el que escribe se insinúa incapaz de reseñar un escenario en el que no ha nacido, lo que, tras la llamada de atención del título, se convierte en una verdadera *captatio benevolentiae*. Así, en lugar de pretender erigirse en maestro del paisaje, deja claro que su propósito no es otro que el de «vivir las islas como si tal cosa», por lo que no puede más que acabar concluyendo que su libro «no es, ni por asomo, guía, y sí perdedero»:

Un godo ha de ser impreciso en lo grande tanto como exacto en lo chico. Gustará caprichosamente del sol y de la sombra y de lo que se le ofrezca. Contraerá solamente obligaciones con la ensueñoación, los pájaros, las arenas y las olas, las copas de ron, las coplas al ron, las gentes al ron, la luna de ron, y todo aquello que no le distraiga más de un punto de su dejarse vivir.

Este cuaderno de *godo* no es otra cosa que unas notas someras de un dejarse vivir<sup>10</sup> [...]. (Aldecoa 1961).

Ahora bien, el propósito del autor va más allá de lo hasta ahora expuesto, pues además de querer convencer al lector de su presunta humildad al ejercer el oficio de relator de la contingencia isleña, paralelamente logra cimentar las bases para introducir una reflexión de mayor trascendencia: la de la necesidad que tiene como ensayista de liberarse de todo prejuicio o idea preconcebida sobre el espacio que visita. Así,

<sup>10</sup> No es una idea ajena a los conceptos de la existencia *aquí y ahora* o al *estar-en-el-mundo* de Heidegger.

en un segundo pasaje del libro titulado “De la estela a la escuela” llega a afirmar que

En la escuela le recortan la geografía al mocete. Se desprecian decimales. [...] El Levante trigueñito, o el barbitaheño Aragón, o la rinconada penumbrosa de Galicia, u otro cualquier espacio regional, son como cosa compacta de un solo color y una sola dimensión. Fortalezas para siempre que solamente el viaje arrasa. (Aldecoa 1961, la negrita es mía)

Sin duda, aquel «vivir las islas como si tal cosa» es algo más que un gesto de honradez, pues, en efecto, ese modo de aprehender la realidad se erige en una vindicación de la propia experiencia (la “estela”) como manera de romper con la imagen compacta (“fortalezas”) que cualquiera puede haber heredado (la “escuela”). Posiblemente, pueda entenderse esta disertación como parte de una actitud fenomenológica, propia del sentido existencialista que siempre presidió su obra (y, muy especialmente, como luego se expondrá, de *Parte de una historia*).

En efecto, la Fenomenología puede definirse, *grosso modo*, como el estudio de los fenómenos tal y como son experimentados por el individuo y que, por ende, permite el conocimiento de las realidades cuya naturaleza y estructura peculiar solo pueden ser captadas desde el marco de referencia interno del sujeto que las vive y experimenta. El escritor, entonces, sabe que debe realizar una *reducción fenomenológica*, esto es, una conversión de su actitud frente al mundo para alcanzar la *epojé*, la suspensión del juicio o, dicho de otro modo, la purificación cabal de las opiniones, prejuicios e ideas heredadas que se aceptan sin dudar. Es la forma de llegar a la *reducción eidética* (la contemplación más pura, al decir de Platón), a una intuición de lo dado, es decir, a un dejar que las cosas se nos manifiesten por ellas mismas. Se trata, entonces, de adoptar una “actitud radical” con la que dejar en suspensión el mundo natural, pues, no en vano, el método fenomenológico es una crítica a la “actitud natural”. Así, cuando Aldecoa dice en las primeras líneas de su cuaderno que el godo «ha de vivir las islas como si tal cosa, que equivale a decir de un modo natural<sup>11</sup>», nuevamente, y por segunda vez, está negando para sí la condición peyorativa de *godo* (si este -desde su actitud prejuiciosa- no puede hacer más que vivir la isla de “modo natural”, él, escritor, por su parte, va más allá e intenta alcanzar la reducción deseada, por lo que ya no sería *godo*). Explicaría esto que Aldecoa titule

---

<sup>11</sup> La negrita es mía.

a su libro como *Cuaderno...*, pues la semántica de este remite a un espacio de ensayo individual (el de su particular reducción fenomenológica), y que, paralelamente, y a pesar de lo dicho, use constantemente la tercera persona del singular y emplee el sintagma “el godo” como sujeto léxico, pues logra de esta forma un distanciamiento intuitivo con la figura del verdadero *godo*.

Con este discurso, por un lado, Aldecoa marca un enorme contraste con el prototipo de viajero que hasta entonces había recalado por el archipiélago y que, como bien ha sabido ver Álvarez Sánchez (2004: 52), hasta ese momento había venido dando «forma en parte a los paisajes que ha visto o ha creído ver» como resultado de su «universo de referencias culturales y personales», lo que le llevaba a trasmitir una imagen desfigurada de la realidad isleña, las más de las veces apegada incluso al cliché mítico-legionario. Pero con todo, por otra parte, bajo esa negación de que «cualquier espacio regional» pueda ser entendido como «cosa compacta de un solo color y una sola dimensión» hay un mensaje que, de manera más o menos explícita, contradice la primera de las afirmaciones del lema trinitario del régimen que define a España como *Una, Grande y Libre*.

El alcance de la propuesta de Aldecoa es tal que, no por casualidad, llega a advertir del peligro que se corre si, “por depreciar decimales”, se cae en el yerro (el prejuicio) de querer asimilar el paisaje nuevo con el ya conocido, como si aquél no fuese lo suficientemente auténtico, singular y distinto:

El godo adivinó el bosque septentrional en Tenerife, y en Fuerteventura el páramo de la Castilla Vieja, y en La Palma laderas pirineas. Y si las terrazas en Puerto del Rosario -Puerto Cabras- daban a África, en Betancuria los tejados pedían los cielos ostrarios del Alto Ebro. Si la platanera investía de trópico valles para la más cumplida pereza, mecida al son del limpie, la vid traía la brincada jota, el guitarreo zarpeado de las tierras del valle ibérico. En un plato maridaban el salcocho americano y el mojo feroz, recordatorio lobino de las guindillas alegrías -riojanas de punta a rabo-, que escaldan el paladar novicio. (Aldecoa 1961)

Y hasta el propio archipiélago se convierte así, ante la mirada desnuda de Aldecoa, en un espacio plural y nada unitario:

Canarias era un nombre de hembra multípara. Canarias era la pura variación, el antagonismo, el antipodismo y la antiunidad. Desde el ansarino Tenerife hasta el calcañar de El Hierro, pasando por todas ellas, el *godo* tuvo ocasión

de comprender lo que añade la estela a lo que vale la escuela. (Aldecoa 1961, la negrita es mía).

¿Cómo emprender entonces una descripción de los espacios que se visitan? El escritor, pertrechado de toda esta armazón conceptual, lo tiene claro: pasando de la actitud natural (la más típica y tópica de una guía) a la actitud fenomenológica (la de este cuaderno, que «no es, ni por asomo, guía, y sí perdedor») describiendo lo que el espacio suscita a su conciencia mediante auténticos fogonazos verbales producto de una meditada y personal contemplación:

Los roques son casi piedra de frente, bastión de fuerte, marca de polígono de tiro y ensayo de batallas navales. Las islas son la dimisión de la violencia, el espanto ante el cantil, la playera gracia en virginidad de huellas; sí, a veces la quilla de una falúa o el facsímil de un pie descalzo; y la soledad. Montaña Clara y Alegranza tienen voto de soledad. Graciosa, mejor La Graciosa, con un artículo comprometedor delante del nombre, con un artículo que hace del nombre un sobrenombe, tiene una distancia legal de millas habitables. En La Graciosa viven los pescadores canarios que poseen las más esbeltas falúas, las barcas más ligeras y largas y los molinos de viento más marineros del mundo. (Aldecoa 1961)

### 3. LANZAROTE Y LA GRACIOSA DESDE LA DISTANCIA. *FUEGO DORMIDO* (C. 1957)

Al acabar su primera visita a las Islas, en una entrevista publicada en *Falange* (21/03/57, p. 5), ya manifestaba Aldecoa su voluntad de «volver en julio próximo para hacer una novela». Así, cuando el entrevistador le preguntaba si en ella pensaba incluir otra vez la totalidad del archipiélago, sorpresivamente respondía que

Hombre, no. Me interesan especialmente las orientales, y de ellas Lanzarote, que es un lugar inimaginable. Podría decirse sin demasiada exageración que Lanzarote es una isla todavía ardiendo, puesto que a diez metros de profundidad hay cien grados de calor. Me atrae extraordinariamente reflejar en una novela el paisaje único y las costumbres curiosísimas de esa isla prodigiosa.

Sin embargo, no volvió ese mismo año a Lanzarote, tal y como tenía planeado, pero no por ello dejó de sentirse -al menos profesionalmente- vinculado con la isla, pues, de hecho, llegó a embarcarse por entonces en la redacción del guion de una película que, dirigida por Carlos Serrano de Osma, estaría ambientada en Lanzarote. Al parecer, y según

ha estudiado Aranzubia (2004: 251), dicho film habría tenido en primer lugar como guionista y director a Agustín Navarro, quien ya había grabado un reportaje sobre la isla en 1955:

El guion en cuestión (reproducido algunas de las situaciones típicas del cine de Hitchcock) narra los avatares de un científico nuclear occidental que hace escala en la isla de Lanzarote, lugar desde el que pretende organizar una fuga al otro lado del *Telón de Acero*. Aunque los lectores de la censura aprueban el libreto, en sus respectivos informes hacen constar que no confían mucho en las posibilidades del mismo. Muy probablemente, condicionados por estos informes negativos, los máximos responsables del INFIES deciden contratar los servicios de un escritor para que les ayude a mejorar el texto.

Ese escritor fue, obviamente, Ignacio Aldecoa, quien debió haber sido valorado como idóneo para este proyecto no solo por su reconocido prestigio como escritor, sino también, y muy probablemente, por haber visitado y conocido la isla de Lanzarote.

Pero, sea como fuere, debe lamentarse hoy el que no se haya podido encontrar el libreto de esta película que, por otra parte, nunca se llegó a grabar<sup>12</sup>. En cualquier caso, como añade Aranzubia (2004: 250-251), «el hecho de que Serrano de Osma decida cambiarle el título (en adelante *Dios hizo la tierra* pasará a llamarse *Fuego dormido*)<sup>13</sup> parece indicar que las modificaciones efectuadas por el autor de *Gran Sol* [Ignacio Aldecoa] fueron determinantes<sup>14</sup>».

<sup>12</sup> La empresa, INFIES, se encontraba ya entonces en una precaria situación económica, especialmente después del fracaso que había supuesto meses atrás el estreno de *Tirma*, rodada y ambientada en Gran Canaria.

<sup>13</sup> En 1969, Serrano de Osma vuelve a Lanzarote junto a Álvaro Cienfuegos para grabar unos reportajes sobre la isla para Televisión Española. Para informar de su estancia, el cronista local Andrés Pallarés Padilla publica en *El Eco de Canarias* (17/07/69, p. 18) una breve gacetilla en la que rememora su entrevista con Serrano de Osma a mediados de los cincuenta, y señala en ella que dicho director tenía la intención de grabar una película que, con guion de Ignacio Aldecoa, se titulaba *Cita en Playa Negra*. Resulta difícil saber, a este respecto, si, efectivamente, es este un nuevo título para el proyecto de entonces o si, por el contrario, no es más que una confusión del articulista, fruto de una errónea rememoración del pasado.

<sup>14</sup> El 14 de mayo de 1957, el semanario *Antena* (pp. 2,7) reproduce una noticia publicada días atrás en el diario *Ya*, de Madrid, en la que se anunciaba para junio de ese año el comienzo del rodaje de esta película con guion de Ignacio Aldecoa. En esta breve reseña, su articulista, Carlos Fernández Cuenca, afirmaba que en este film «el drama humano se relaciona con el ambiente en estrechísima alianza», lo que,

#### 4. LA SEGUNDA VISITA DE ALDECOA A LA GRACIOSA. *UN MAR DE HISTORIAS* (1961) Y *PARTE DE UNA HISTORIA* (1967)

Aunque, como ya se ha dicho, no volvió Aldecoa de nuevo a la isla en 1957, sí regresó en febrero de 1961, y esta vez con la intención de permanecer casi cuatro semanas en La Graciosa<sup>15</sup>, aunque también aprovechó para recorrer la isla de Lanzarote e, incluso, dictar una conferencia en el Círculo Mercantil de Arrecife titulada “Un mar de historias<sup>16</sup>”.

##### 4.1. *UN MAR DE HISTORIAS* (1961)

Muy probablemente, sea esta conferencia la que, con idéntico título, publicó la *Revista OFICEMA*<sup>17</sup> a finales de ese mismo año para su *Cuadernos* del número 77, y que, de manera también coincidente con lo que refiere la prensa de las Islas<sup>18</sup>, ofrece un personal repaso por la historia universal de la llamada “novelística del mar”. En ella, repite Aldecoa (1961: 6) una idea varias veces por él defendida: «los españoles rara vez hemos puesto letra a nuestra canción del mar<sup>19</sup>», pues la producción

---

sin revelarnos gran cosa sobre el contenido del mismo, sí permite hacer nuestra la afirmación de Aranzubia sobre la importancia de la autoría de Aldecoa, pues si algo caracteriza a este autor es, precisamente, su “dramática” manera de vincular al individuo con su entorno.

<sup>15</sup> Aunque se ha especulado mucho sobre el tiempo que Aldecoa permaneció en La Graciosa, un recorrido por los testimonios que dejó la prensa sobre su visita a la isla permiten fijar este espacio temporal. Concretamente, la llegada de nuestro escritor a la isla es anunciada por el diario *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria) en su edición del 31-03-61, para más tarde, en su número del 03-03-61 (p. 3), recoger que «Ignacio Aldecoa regresó a Península vía Tenerife».

<sup>16</sup> A este hecho hacen referencia tanto el diario *Falange*, en su edición del 03-03-1961, de Las Palmas de Gran Canaria (p. 3), como el semanario *Antena* el 07-03-61, de Arrecife (p. 2).

<sup>17</sup> *Oficema* es el acrónimo de *Oficina Central Marítima*, un organismo que, a modo de cartel, venía controlando desde 1951 el mercado de transporte en España (Valdaliso 1998: 17) y que, a la par, editaba mensualmente la *Revista OFICEMA*, sobre asuntos de actualidad marítima, junto a unos *Cuadernos* de temática mucho más transversal: *El teatro y el mar* (n.º 71), *Mar y arte sobre el mar* (n.º 72), *El mar y el marino mercante en la poesía española* (n.º 73) o *El mar y la música* (n.º 74) son algunos de los títulos que precedieron a la publicación de Aldecoa.

<sup>18</sup> Me refiero a los números de *Falange* y *Antena* ya citados en la nota al pie número 16 de este trabajo.

<sup>19</sup> En efecto, no se trata de una idea nueva en Aldecoa, pues ya en una entrevista anterior afirmaba que «el mar, solo el mar, no es tema frecuente en nuestra literatura» y

literaria del país no ha sido más que «una escueta memoria encerrada en las páginas de los boletines edilicios o petrificada en los escudos de armas de los pueblos literales o destenida en los viejos libros de las cofradías mareantes» (p. 7), y ello a pesar de ser España «una nación que estaba en disposición de haber creado una mitología del mar, como por ejemplo lo ha hecho Inglaterra» (p. 8).

Así, acomete un análisis del simbolismo de los cinco robinsones de la literatura extranjera más universales (los de las novelas de Defoe, Verne<sup>20</sup>, Salgari, Wyss y Stevenson) para terminar concluyendo que todos ellos son «productos típicos de sus naciones, [pues] colonizan y regresan sanos y salvos y ricos a sus tierras» (p. 11) erigiéndose en símbolos de todo un inventario, a saber, «su poder, su triunfo sobre la naturaleza hostil o sobre los feroz e irritados indígenas» (p. 10). Mientras, España carecería de un Robinsón propio, por lo que

nosotros pensamos, al paro de los inventarios y andanzas de estos cinco robinsones, que acaso el Robinsón que nos correspondía hubiera sido el Robinsón conquistador. Un Robinsón que precediese a los robinsones colonizadores. Un Robinsón sin inventario, que llegara a las playas de la isla de los naufragios exactamente “como los hijos de la mar” de nuestro Machado, totalmente desnudo. (Aldecoa 1961: 11).

No anhela Aldecoa (1961: 10), entonces, un Robinsón rico, como el de Defoe; ni uno que acabe «aburguesando su aventura», como el de Verne; tampoco acepta al de Salgari, que «casi es un emigrante, pero ¡qué bagaje cultural!»; ni siquiera se siente deseoso de un Robinsón al estilo de Wyss, «terminantemente un aprovechado» que «lo que tenía que repartir con otros colonos [...] queda para él y su familia»; y mucho menos se imagina identificado con el de Stevenson, «con un dinamismo estadounidense digno de un “self made man”». En suma, rechaza a un Robinsón que llegue a la isla con espíritu invasivo, *colonizador*, pensando que todo lo sabe y que, paralelamente, ve a aquella solo como

---

que, cuando lo está, es «visto desde la costa, desde la tierra firme, y en relación constante con ella» (*apud* C. Álvarez 1958: 19). No en vano, su segunda gran novela, *Gran Sol* (1958) es una obra en la que sus protagonistas «pescadores, contrariamente a lo que le ocurría a Ulises, no organizan su drama desde la costa» en tanto en cuanto «el anhelo obsesivo de “volver” no es la raíz de su aventura» (C. Álvarez 1958: 20).

<sup>20</sup> Poco antes de su muerte en 1969, en enero de ese mismo año, pudo ver Aldecoa una edición de la obra *Escuela de Robinsones*, de Julio Verne, y que, para la Editorial Salvat, él mismo había prologado.

una oportunidad de avituallamiento y lucro. Prefiere, por el contrario, un Robinsón *conquistador* que mire a la isla con desnudez (acaso como aquel escritor que, tras un intento de reducción fenomenológica, rehuía en tercera persona del tratamiento de *godo*).

Mayor empatía le merecen, sin embargo, otros autores de la literatura universal que, como él, abordaron el tema del mar: Saint-Exupéry, William Faulkner, Herman Melville o Ernest Hemingway, entre otros. Así, por ejemplo, del autor francés recupera la cita de que «la grandeza de un oficio está, ante todo, en un unir hombres; [ya que] no hay más que un lujo verdadero y es el de las relaciones humanas»; y es que, en efecto, con sus novelas, Aldecoa pretendió, ante todo, narrar la «épica de los grandes oficios», pues convencido estaba de que podía entenderse al hombre español en función de aquellos.

Asimismo, consciente del compromiso social que toda obra debía tener<sup>21</sup>, e instalado además en su confianza en el ser humano, Aldecoa (1961: 12) hace suyas en esta conferencia las palabras que, en 1949, pronunciara William Faulkner ante la academia sueca:

Yo creo que el hombre no solo durará, sino que prevalecerá. Él es inmortal no porque él solo entre las criaturas tenga voz inexhaustible, sino porque tiene un alma, un espíritu capaz de compasión y sacrificio y permanencia. El deber del poeta y del escritor es escribir de estas cosas.

#### 4.2. PARTE DE UNA HISTORIA (1967)

Más que un discurso de personal crítica literaria, esta conferencia de Aldecoa recoge, sin duda, algunos de los aspectos fundamentales de su programa creativo, por lo que, por ende, permite comenzar a entender el significado de la que sería la última de sus novelas publicadas: *Parte de una historia* (1967), ambientada -aunque sin nombrarla- en La Graciosa<sup>22</sup>. En efecto, en esta novela, Aldecoa se lanza a *conquistar* la isla

<sup>21</sup> Apenas un año antes de morir, sentenció Aldecoa (*apud* Fernández 1968: 42) que «toda literatura es social», a pesar de que, por entonces, se ataca, se desprecia, por parte de unos cuantos la novela realista y su coletilla de social. Los pretextos son muchos. El más ingenuo de todos es el querer estar a la par de las literaturas europeas. Nuestra literatura estará a la par cuando todo el país está a la par.

<sup>22</sup> Aunque no sea más que un dato anecdótico, merece la pena señalar que, a mediados de los setenta, el cineasta José Antonio Bardem intentó rodar en La Graciosa un personal guion de *Parte de una historia*, proyecto que, como relata Díaz

como pudiera haberlo hecho su anhelado Robinsón de *Un mar de historias*, esto es, con una mirada limpida, desnuda y expectante, convencido de tener que adoptar una actitud conversiva como la que tiempo atrás había intentado ensayar sobre el mismo escenario en su *Cuaderno de godo*. Y lo hace, de facto, como un naufrago existencialista maravillado ante el espacio que lo acoge, entusiasmado incluso por la epopeya de los grandes oficios del pescador graciosero, y, en resumidas cuentas, hallando en esta pequeña isla su Paraíso terrenal<sup>23</sup>, un auténtico refugio que, envuelto en un eterno presente, sabe que jamás podrá *colonizar* y que, no por casualidad, tarde o temprano, deberá abandonar por saberse ajeno al mismo -aunque no sin antes haber encontrado un estímulo para su salvación-.

#### 4.2.1. Parte de una historia en el conjunto de la obra novelística de Aldecoa

Ahora bien, a pesar de lo singular de esta novela, son bastantes los elementos que la acercan al resto de las obras de Aldecoa, y es que aquella no es más que el culmen de un proceso creativo continuado en el que, probablemente, tenga bastante que ver la propia personalidad del autor.

En efecto, para su amigo y poeta Carlos Edmundo de Ory<sup>24</sup>, el de Vitoria «parecía siempre dispuesto a poner pies en polvorosa [...] Iba y venía y nunca se quedaba atascado en nada, instantáneo, tan abierto y secreto a la vez» (*apud* Lytra 1984: 185/186). Y, precisamente, es esa sensación de instantaneidad y, al mismo tiempo, de “secretismo” la que más invade al lector de Aldecoa desde las primeras páginas de sus obras. Basta leer algunos de sus cuentos para percibir como una constante en nuestro autor la

---

(1998), no llegó a materializarse.

<sup>23</sup> Una vez había dejado atrás la isla de Lanzarote, ya en Tenerife, ofreció Aldecoa una entrevista en la que testimoniaba cuál había sido el resultado de esta segunda estancia en la isla:

La Graciosa me ha servido para calmar los nervios, y el calmar los nervios me ha dado la posibilidad de trabajar. He podido corregir dos libros y he redactado parte de una novela. Veremos si Madrid me deja darle fin. [...] Camino de Madrid me siento castigado y con el Paraíso a barlovento. (*Antena*, 14-03-61, p. 6).

<sup>24</sup> La amistad entre ambos fue tan profunda e influyente que, para Martín Gaite (1994/2006: 217), ciertos rasgos del estilo de Aldecoa (la sensorialidad, la voluntad de destruir prejuicios y, muy especialmente, la exploración de las posibilidades del lenguaje) habrían sido herencia del Postismo iniciado por Ory.

ausencia de antecedentes y conclusiones en todas sus historias; más bien, sus relatos parecen ser meros retazos de vida entresacados intencionadamente de la biografía de unos personajes que, la mayoría de las veces, ni siquiera manifiestan tener intenciones o perspectivas. Todos ellos, por lo general, parecen moverse haciendo frente como pueden a la naturaleza absurda de la existencia. Y es que, no en vano, como nos reveló su mujer, «Ignacio creía con Sartre que “el hombre es una pasión inútil, y lo repetía con frecuencia» (J. Aldecoa 1980: 22).

Para Pitarello (2005: 20), esta tendencia a la fragmentariedad en Aldecoa respondería a un doble propósito. Por una parte, al haber solo escenas sueltas o situaciones inexplicadas, se dejaría al lector la potestad de interpretar y juzgar los hechos de una manera bastante libre, lo que podría ser una forma de “hablarlo todo sin decir nada” y de poder escapar a la censura dictatorial. Por la otra, este carácter fragmentario estaría relacionado con la propia historia del país: tras la contienda del 36, la vida de los españoles habría perdido solución de continuidad con su pasado, toda vez que, ante un escenario de ruralismo agonizante e incipiente industrialización, poca mirada esperanzadora cabría hacer hacia el futuro. Como resultado, entonces, el aquí y el ahora, pero no al modo de un gozoso *carpe diem*, sino como mera constatación de un trágico “no hay más”.

Al mismo tiempo, si el español de posguerra apenas puede identificarse con su “de dónde venimos” y, con excesiva dificultad, es capaz de aventurarse a imaginar un “a dónde vamos”, costosamente podrá idear un “quiénes somos”. Así, no sorprendería, por consiguiente, encontrar a unos personajes desarraigados y sumidos en el desasosiego del vacío existencial.

Desde esta atalaya, también es fácil comprender la sensación de tiempo detenido que, en muchas ocasiones, quiso imprimir Aldecoa a sus relatos. Tómese como ejemplo esta descripción que, de uno de los café de su época y de quienes parecían frecuentarlo, ofrece nuestro escritor en el cuento *El buitre que ha hecho su nido en el café*:

[...] vecinos de la barriada, asilados de las oficinas, durmientes de la jubilación, aficionados al torero clásico, bayaderas de imaginaria, provincianos de Sodoma con economía limitada y algún que otro autor perteneciente a la penumbra de las segundas partes. En los veladores se negociaba, en las mesas se hacía filosofía de la Historia. En la esfera de los veladores las agujas marcaban, más o menos, la hora de la ciudad, de la nación y acaso del mundo; en las mesas retrasaban lustros, décadas, “antes de la guerra” y a veces hasta siglos. (Aldecoa 1973: 100, tomo II).

Otra de las constantes en la obra de Aldecoa -y que ha quedado ya más que patente en este trabajo, sobre todo tras haber analizado su ensayo *Un mar de historia*- es, precisamente, su devoción por el mar. De hecho, en sus primeros años de escritor, Aldecoa había proyectado una trilogía en la que tomar como asunto al mar, pero «el mar del trabajo, no el de la aventura ni el símbolo al modo de Baroja o Melville», ya que el vasco veía «al hombre español en función de su oficio», por lo que su proyecto creativo bien parecía «un intento de desarrollar, novelísticamente, la épica del hombre condicionado por los grandes oficios» (De la Rosa 1966: 43). A esta trilogía pertenecerían *Gran Sol* (publicada en 1957, sobre la pesca de altura), *Viejas anclas* (sin publicar, sobre el trabajo en los puertos) y otra novela de título desconocido y sobre la pesca de bajura que, tal vez, podría parecerse a *Parte de una historia*.

Finalmente, y sin ánimo de pretender agotar aquí todo el inventario conceptual de nuestro autor, cabe destacar también la que, en palabras de Josefina Aldecoa (*apud* Berasategui 1979: 25), fue «una fijación de toda su vida»: las islas. Ya en una de sus primeras composiciones poéticas, “Poema de las islas”, canta nuestro escritor a unas ínsulas «de oro soñadas en los días/de biblioteca y de pereza cálida» que, dentro de su indeterminación geográfica, parecen antes que nada un símbolo de libertad, de anhelo, de escape y, en suma, «un abismo de luz abierto al alma». Pero no siempre fueron aquellas meros arquetipos abstractos, sino que, en muchas ocasiones, se identificaron con un espacio concreto, y muy especialmente con Ibiza. Así, *La piel del verano*, *Al margen*, *Ave del paraíso*, *La noche de los grandes peces*, *Amadís* o *Un corazón humilde y fatigado* son algunos de los relatos en los que, al decir de Josefina Aldecoa, se plasmaba a una Ibiza

de los desguaces, [y] los derrelictos arrojados a la playa por oleajes turbulentos. Náufragos voluntarios o forzados que los habitantes de la isla veían desfilar ante sus ojos. Grupos de jóvenes inútiles o rebeldes, los eternos vagos, las conocidas ovejas negras. Y los primeros beatniks americanos, que transportaban a la isla un paraíso desleído en humo, en alucinaciones suaves, en mentiras soñadas (*apud* Valero 2004: 94).

De esta manera, Aldecoa se unía a una larga nómina de artistas para los que, «en plena época franquista, la isla significaba sobre todo la posibilidad de respirar en libertad», en tanto en cuanto «su atmósfera cosmopolita suponía un importante y enriquecedor paréntesis en la monótona vida madrileña» (Valero 2004: 96).

No obstante, aunque todos estos elementos se encuentran muy presentes en *Parte de una historia*, no es menos cierto que son aprovechados aquí para darles una nueva vuelta de tuerca que, en mi opinión, hará de esta novela una de las más maduras de su autor. Y es que, efectivamente, la fragmentariedad volverá a aparecer ahora, pero no ya como una soterrada denuncia al vacío que dejaba la guerra, sino como fruto de una auténtica y personalísima toma de conciencia de la soledad ontológica de su protagonista, esto es, como una soledad del ser que, aun azuzada por las pobres circunstancias del momento, responde ante todo a la propia naturaleza humana. Por eso, también en esta novela el tiempo parecerá detenerse, pero no para simular el parón al que subyuga la posguerra, sino para ofrecer un reducto de salvación a quien se siente acogotado por el fluir temporal. Y es aquí donde la isla no será solo un reducto de grandes epopeyas de pescadores, y mucho menos un paréntesis libertario rodeado de mar y con el que combatir la monótona autarquía del régimen, sino que será, fundamentalmente, un escenario en el que el narrador podrá reconocerse y descubrirse a sí mismo.

#### 4.2.2. *Trama argumental y carácter documental*

La trama de la novela es, al menos en apariencia, bastante simple: el protagonista (narrador en primera persona) llega a una pequeña isla de pescadores, en el Atlántico, para repetir una visita que ya había hecho cuatro años antes; allí, se encuentra con viejos conocidos y se relaciona con ellos desde una meditada distancia, hasta que arriban a la isla unos turistas extranjeros (los *chonis*) que hacen tambalear la cotidianeidad del entorno; finalmente, y tras la muerte de uno de ellos -llamado Jerry-, la voz narrativa anuncia su marcha sin que, de manera verdaderamente clara, se hayan enunciado hasta entonces los motivos tanto de su llegada como de su repentina vuelta. Puede comenzar a entenderse, de esta forma, el propósito del título: ni conocemos con exactitud los móviles del protagonista, ni sabemos de manera explícita de qué lugar procede o, al menos, en qué isla en concreto se encuentra, por lo que el lector acaba asumiendo que solo se le está contando un fragmento, un escorzo o, en suma, una parte de una historia<sup>25</sup>.

En cualquier caso, el lector avisado podrá reconocer fácilmente a La Graciosa en las páginas de esta novela, algo que ni el propio Aldecoa

---

<sup>25</sup> Más adelante volveré de nuevo sobre el sentido del título para terminar de ofrecer una interpretación más ajustada del mismo.

ni su mujer dejaron de reconocer (J. Aldecoa 1996). No en vano, como supo demostrar muy pronto Salvador<sup>26</sup> (1977: 17), «la novela [...], aunque evite la precisión del nombre geográfico, queda completamente a ras de la Isla de La Graciosa, a ella constreñida, limitada a unos personajes identificables, a unos hechos efectivamente ocurridos ante los ojos del autor». Incluso, llega a afirmar que

durante la estancia de Aldecoa en La Graciosa ocurrió precisamente el naufragio del yate americano<sup>27</sup> y pasaron esas cosas que se cuentan. Su novela es crónica y descripción. No hay ni un solo personaje que no sea identificable. Todos andan por La Caleta del Sebo con su carnet de identidad<sup>28</sup> (Salvador 1977: 27).

No es casual, de hecho, que incluso su mujer, Josefina Aldecoa, llegase a afirmar en una entrevista (*ABC*, 16/11/1979, p. 25) que la novela que «más refleja [a] Ignacio» sería, precisamente, *Parte de una historia*, «que, sin ser ni mucho menos autobiográfica, hay una parte importante de reflejo personal y consideraciones íntimas». No en vano, estilísticamente, desde el principio de la obra llama la atención el empleo de la primera persona, pues, hasta entonces, lo usual en nuestro autor había sido el empleo de la tercera, salvo en los dos relatos cortos *Aldeoca se*

<sup>26</sup> Gregorio Salvador –por entonces profesor de la Universidad de La Laguna- visitó la isla de La Graciosa pocos meses después de la publicación de la novela, en 1967, lo que le sirvió para dictar una conferencia sobre el asunto en el Instituto de Estudios Canarios en 1968. Las citas que aquí se reproducen proceden, sin embargo, de una publicación de 1977.

<sup>27</sup> No se ha podido encontrar en la prensa -local, regional y nacional- noticia alguna sobre un naufragio en las fechas en las que Aldecoa visitó La Graciosa. En cualquier caso, de haberse producido, es probable que los medios no se hubieran hecho eco de la noticia por el carácter anecdotico que encontrarían en el derelicto de una embarcación privada y recreativa.

<sup>28</sup> Son varios los casos que aporta Salvador (1977: 27-29) y que, por razones de espacio, no reproduciré en este trabajo. Baste señalar aquí, por ejemplo, a Roque, trasunto literario de Jorge Toledo, «alcalde de La Graciosa, casi virrey de la isla, patriarca» (p. 27); o a Antica, cuyo nombre ficcional se corresponde de manera idéntica con el de la verdadera hija de Jorge Toledo. Asimismo, Enedina, la mujer de Roque, sería en la realidad la mujer de Jorge Toledo, Nieves González Romero. Mucho más peculiar es el personaje Mateo el Guanche, nombre elegido por Aldecoa para plasmar a José Morales Díaz, aunque en este caso fue el propio escritor quien apodó como “Guanche” a este vecino graciosero, dándose así la circunstancia de que «ahora se lo siguen diciendo sus paisanos», de modo que «aquí es la invención la que se ha hecho realidad» (p. 28).

*burla* y *Maese Zaragozí y Aldecoa, su huésped*, con tintes claramente autobiográficos, como puede intuirse desde el propio título. Y también en *Parte de una historia* es fácil adivinar algunos elementos de la biografía del autor que se repiten en la del narrador, como, por ejemplo, su llegada a la isla después de haberla visitado ya cuatro años antes<sup>29</sup>:

Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla. [...] Tal vez el pueblo tiene más fábulas y se han construido algunas casas, pero he reconocido todo y todo me ha sido familiar después de cuatro años largos, así que he saludado a los amigos como siempre. (Aldecoa 1967/2003: 9; la negrita es mía)

No obstante, no deja de ser arriesgado el querer encontrar una clara identificación entre el autor y el narrador, pues, a poco que se lea esta novela en el conjunto de la obra de Aldecoa, podrá entenderse la misma como corolario de una serie de indagaciones literarias ya emprendidas con anterioridad por el creador.

#### 4.2.3. *Entre el naufragio y la huida*

Lo que sí sabemos con exactitud es que el narrador llega por segunda vez a la isla huyendo:

Estoy aquí junto a esta barca, humedeciendo las manos en la arena. Estoy otra vez en la isla y de huida. ¿De quién huyo? No sabría decírmelo. Todo es demasiado vago. ¿Tengo alguna razón? ¿Por qué y de qué? No, no sabría decírmelo. ¿Y estoy aquí porque es aquí donde puedo encontrar algo? No sabría decírmelo. Huir acaso explica la huida. Y estoy aquí junto a esta barca solo en la noche. ¿Y estoy como esta barca, rumbo al vacío y para siempre? (Aldecoa 1967/2003: 40).

Obviamente, no se deja claro al lector ni de qué ni de quién se huye, sino que, tan solo, se pone de manifiesto la necesidad de la huida como si esta fuera fruto de un desasosiego tal que, incluso, lleva a la voz narrativa a tener que humedecer las manos en la arena para, de alguna forma, poder sentirse asido al momento presente. De hecho, ése parece ser el único eje temporal que resulta certero para el personaje, pues el pasado que le permitiría justificarse no lo sabe interpretar («todo es demasiado vago»), toda vez que el futuro no lo procura siquiera adivinar («rumbo al vacío y para siempre»).

<sup>29</sup> Recuérdese que Aldecoa visitó La Graciosa por primera vez en 1957 y que, cuatro años más tarde, en 1961, volvió de nuevo a la misma.

Eso sí, no parece esconderse tras esta confesión una llamada al disfrute del momento presente, cual gozoso *carpe diem*, pues, en todo caso, habría que ver en ella el prolegómeno a una declaración aún mayor, esto es, la de considerarse náufrago:

Estoy lejos, es mi propio naufragio [...] Todos mis riegos están fuera de esta isla, y aquí en este regazo es donde se desencadenan otros riesgos que no me alcanzan (Aldecoa 1967/2003: 47; la negrita es mía).

De esta manera, el hecho de sentirse anclado a un presente no sería tanto una oportunidad para el disfrute como, en cierta manera, un ejercicio, entre la necesidad y la resignación, en el que la isla se convertiría en un particular refugio («todos mis riesgos están fuera»).

#### 4.2.4. *El sentimiento de soledad*

Es así cómo cobra relevancia el sentimiento de soledad que invade al protagonista («estoy aquí junto a esta barca solo en la noche»), el cual se prolonga incluso como extensión de sí mismo para proyectarse sobre el espacio (sobre el refugio) que lo rodea (que lo salvaguarda):

Los fariones son dos nubarones al fondo, en la entrada este del río de mar. Por las bajeras harán espumas. El gran acantilado media el río de sombra y en la altura iluminada hay como demasiada soledad. Es la misma soledad de la mar intimidatoria, ajena. (Aldecoa 1967/2003: 18).

Y se acentúa este sentimiento de soledad cuando se atisba que el refugio del narrador es una pequeña isla situada al norte de otra más grande (sin duda, Lanzarote) a la que se denomina en ocasiones como Isla Mayor. Si esta última es ya un presumible espacio *aislado*, la isla que él habita lo será entonces aún más, como si aquella otra, hiperbólicamente, se transmutara ahora en el continente del que se separa su pequeño escondite.

En consecuencia, puede decirse que la soledad que puebla el discurso narrativo se vuelca a lo largo de toda la novela sobre dos realidades paralelas: la de la isla-refugio que tiene el sujeto ante sí, por un lado, y la de la propia conciencia que da cuenta de su ser, por otro. Se trata, nuevamente, de una actitud narrativa muy semejante a la ya plasmada por Aldecoa, por ejemplo, en *El furor y la sangre* (1954), obra en la que los guardiaciviles que la protagonizan viven en un cuartel -en otro tiempo un castillo- casi como relegados, aparentemente solos, en una perspectiva temporal vacía en la que hasta el espacio que habitan parece también vacío.

Sin embargo, en *Parte de una historia* esta soledad cobra una densidad conceptual y filosófica aún mayor si cabe que en producciones anteriores. En primer lugar, debe repararse en que el propio narrador no solo la vislumbra en sí mismo y sobre el paisaje, como ya se ha dicho, sino que, además, parece querer provocarla:

Tengo deseos de hablar e intento convencerme de que no quiero hablar, de que estoy cansado del viaje, y mañana por la mañana... (Aldecoa 1967/2003: 18)

Estoy lejos, en mi propio naufragio, siendo una presencia ajena, alguien que no puede compartir lo que se sucede, alguien que no deja compartir lo que pasa. (Aldecoa 1967/2003: 47)

Ahora bien, ¿es verdaderamente una soledad deseada? Es decir, ¿puede entenderse que, tal vez, harto del ruido de la ciudad, lo que busca el protagonista es una especie de *Beautus Ille* tranquilo y solariego? Más que un deseo, para el narrador, la soledad es casi una necesidad impuesta, pues, ciertamente, el hecho de (pre)sentirse como una «presencia ajena» ya lo invita a no querer “inmiscuirse” demasiado en los asuntos de la isla y, en ocasiones, a rehuir el propio diálogo, a distanciarse, a acoplarse a la soledad hiriente. Y todo ello porque, como creyó el ensayista de *Cuaderno de godo*, el forastero no podrá entender aquello que le rodea si no abandona primero cuanto traía aprendido de su relación entre el *yo* y *lo otro*:

Los dos niños nos contemplan con la atención, sorprendidos los rostros en un relajado embobamiento [...] No, no salen de su cubil a correr riesgos, porque no son los tres pescadores -costumbre e indiferencia- los que alteran su rutina, sino yo, el forastero que llega a huronear, a opinar secretamente, a desvelar misterios del vivir con juicios nacidos de la más absoluta incomprendición. (Aldecoa 1967/2003: 94-95).

Vemos entonces, nuevamente, esa actitud fenomenológica de Aldecoa de querer alcanzar, ahora con su solitario personaje, aquella *reducción eidética*, esto es, una intuición de lo dado, o dicho de otro modo, un dejar que las cosas se le manifiesten por ellas mismas. Y es que, sin presente y sin futuro, el narrador no puede más que entregarse a la isla para negociar con ella y con él mismo otra manera de ser y estar en el mundo. Como ya proclamaba en *Un mar de historias* (1961), el protagonista de la novela parece erigirse aquí en aquel robinsón del que carecía nuestra literatura y que, en suma, debía evitar un espíritu invasivo, *colonizador*, pensando que todo lo sabe y que, por el contrario, debía ser un *conquistador*; que mirase a la isla con desnudez; recuérdese: «sin inventario, que llegara a

las playas de la isla de los naufragios exactamente “como los hijos de la mar” de nuestro Machado, totalmente desnudo<sup>30</sup>» (Aldecoa 1961: 11).

Por todo ello, y he aquí la clave, la soledad del protagonista no es la que le hace sentir la separación física con sus semejantes, sino la soledad ontológica, la soledad del ser, la que, en palabras de Roque, parece «como una enfermedad»:

—Tanta soledad no es buena —añade Félix.

—¿Soledad? No es por ahí. Está bien acompañado. Ella le acompaña bien. No es por ahí. Por donde cala es por el dinero. Sólo en eso piensa. Eso es lo que le muerde.

—Y la soledad, ¿Roque?

—La soledad, no. ¿Quién no sabe estar solo? Un hombre como él lo sabe y muy bien que lo sabe. Como cualquiera.

—Yo, no —confieso.

—Tú también. Peor o mejor, pero tú también. Todos.

—Otras veces dices lo contrario, Roque.

—Sólo como cuando es como una enfermedad. (Aldecoa 1967/2003: 100).

No es casual, de hecho, su pronta identificación con Jerry, el *choni* que, a causa del mal tiempo, naufraga en la isla:

Aunque hubiera corrido todo los temporales del mundo —del que no excluyo el gran temporal de la guerra, a manera de metáfora-, el que me preocupa es este, el que yo he vivido desde la isla y él [Jerry] en el peligro, debido al azar en sus distintas formas de ebriedad, incapacidad, locura y hasta situación geográfica, que lo ha hecho llegar al igual que a mí -otro temporal, también a modo de metáfora- hasta este puñado de arena y rocas habitadas.

[...] Sabe que debería estar muerto, ahogado en la letrina del camarote, flotando como un resto más naufragio y perteneciendo a su desorden [...]. ¿Qué huella dejará en él la catástrofe?

Este hombre -muchacho que pertenece a la ciudad, a los bares ambiguos, a los caprichos de alcoba-, ¿consevará, al cabo del tiempo, corazón para el espanto, o lo sucedido no será otra cosa que algo vago, anécdota trivial, decoración biográfica? (Aldecoa 1967/2003: 81-83).

Ciertamente, el narrador se percibe junto a Jerry como actante de un

<sup>30</sup> De esta manera, lo que en su charla de 1961 no parecía más que un ejercicio de personal crítica literaria, por el contrario, se revela en *Parte de una historia* como un desvelado proyecto de creación, y es que, cuando Aldecoa dictaba en Lanzarote aquella conferencia y disertaba sobre la falta de un robinsón español, no hacía más que avanzar los ingredientes con los que construiría al personaje de la novela que saldría de su reciente estancia en La Graciosa.

naufragio, pero, a pesar de que el suyo propio es definido como metafórico, lo cierto es que también proyecta sobre el extranjero la imagen del absurdo al preguntarse si este será capaz de encontrarle sentido a cuanto le acontece. Y lo hace sabiendo que todo lo que ha dicho de él «son apreciaciones, probablemente, de mi capricho», pues «un rostro y una edad calculada sirven para fantasear una psicología [...] probablemente construyendo una calumnia, es decir, otro ser», y este tal vez no sea más que una nueva prolongación de sí mismo<sup>31</sup>.

En resumen, el relato del narrador hace que este se nos presente como un personaje que parece huir de su pasado mientras se siente preocupadamente desconocedor de su futuro, toda vez que, bajo un halo de angustia temporal, no parece hallar la forma de encontrarse asido a su presente (hasta tiene que hundir las manos sobre la arena mojada para saberse parte del momento). Se trata, pues, de un ser alienado que -siguiendo a Sartre- se entiende como una “pasión inútil”. Y, en esta huída, encuentra (tal vez descubre) una pequeña isla (*La Graciosa*) aislada frente a otra Isla Mayor (*Lanzarote*) para, en un agudizado escenario de soledad, proyectarse sobre el espacio y convertirse, también él, en un islote que naufraga solitario. Consciente, entonces, de su soledad ontológica -la de su propio vacío existencial- transita sobre su refugio con ánimo de conquista, y no de colonización, dejando -cual nuevo robinsón- que las cosas se le manifiesten por sí mismas. Sólo así sabe que podrá buscarse y, tal vez, encontrarse, esto es, mirándose en la distancia, desde arriba, como si fuese un extraño hasta para él:

Ahora rememoro, estando a muchas millas de mar, a muchos quilómetros de mi tierra, la ciudad de desasosiego que he abandonado. Aquí, en esta isla y en esta mañana bruñida, comienzo a comprenderme distanciado de la imagen que tengo de mí, allá, lejos, como en una historia sucedida a otro. (Aldecoa 1967/2003: 73; la negrita es mía).

#### *4.2.5. La conciencia temporal: el eterno presente*

Pero, con todo, la isla no es simplemente refugio por su potencialidad para proyectar la soledad del que narra y, como hemos dicho, para negociar desde ella una nueva forma de ser y estar en el mundo, sino que este espacio en el que naufraga existencialmente nuestro personaje es, ante todo, un escenario

---

<sup>31</sup> Si antes se proyectaba sobre el paisaje, ahora lo hace sobre uno de sus personajes, sobre Jerry -aislado incluso de sus compañeros y de su matrimonio-.

en el que experimentar una nueva percepción del tiempo. Frente a la ciudad, símbolo del tiempo cronológico, la isla parece erigirse a ojos del narrador en una experiencia abstracta<sup>32</sup>. Así, nada más llegar a ella y saludar a sus «amigos como siempre, como si no me hubiera ido» (Aldecoa 1967/2003: 9), pronto advierte el visitante que aquello que le cuentan «tal vez ha ocurrido hace unas semanas, aunque también pueden haber pasado años, porque el tiempo es muy difícil de contar en la isla<sup>33</sup>» (p. 11, *la negrita es mía*).

Además, mediante la observación de sus habitantes, termina aprendiendo el protagonista que el futuro no es motivo de ansiedad, de angustia, sino una parte inherente a la naturaleza humana que debe asumirse sin apenas desasosiego, tal y como, a diferencia de él, haría Enedina, la mujer de Roque:

Enedina es de carne, de leche maternal, de aromas femeninos, de cobijo, olor de pucheros a la lumbre, ropas blancas puestas a tender, lágrimas, ocupaciones constantes y espera de la vejez. [...] Enedina me habla luego de los hijos [...] Es su entrega al mundo y es su satisfacción. Está preparada para vivir unos pocos años más y darse resignadamente a la muerte. Lo que tenía que hacer está hecho. (Aldecoa 1967/2003: 49-50).

Asimismo, el pasado tampoco parece ser motivo de alienación para los demás habitantes de la isla y, no en vano, es descrito a lo largo de la obra con adjetivos como *primitivo, elemental, ceremonial, cósmico, mítico, milenario, cotidiano...* De esta manera, sin preocupación por el pasado y sin la angustia que provoca el futuro, parece como si aquí, donde tan difícil es contar el tiempo, hubiese una isla que viviera en un eterno presente.

<sup>32</sup> Resulta llamativo que, entre las imágenes con las que describe la percepción del tiempo en la isla, emplee el narrador la del camello: «el paso del camello cuenta el tiempo; es solemne y segundero» (Aldecoa 1967/2003: 56). Sin duda, este animal le permite marcar una clara contraposición con la ciudad de origen.

<sup>33</sup> Levine (1997/2012: 31) ha defendido en su ensayo sobre la Geografía del tiempo que «el ritmo de vida es el fluir o el movimiento del tiempo tal como la gente lo experimenta», constatando, a este respecto, creencias como que cuanto más desarrollado es un país, menos tiempo libre queda por día; que las ciudades más grandes tienen tiempos más rápidos; que los lugares más calurosos son más lentos; o que las culturas individualistas son más rápidas que las que ponen el énfasis en el colectivismo (1997/2012: 37-47). Si se tiene presente que la tierra que habita nuestro narrador es menos desarrollada que la ciudad, más pequeña, bastante calurosa y muy centrada en la colectividad de sus moradores, se darían todos los ingredientes para que el protagonista percibiese un lento discurrir temporal. He aquí otra razón más por la cual la historia debe desarrollarse en una isla.

Se trata, para el narrador, de un auténtico descubrimiento, como si de un bálsamo a la angustia del fluir temporal se tratase y que, no en vano, le permitiese entender desde una nueva perspectiva su lacerante concepto de soledad:

Un rebaño de cabras sale a las dunas conducido por su pastora, niña, huidiza y de mirada hostil [...], nacida para monologar desparramando los días de mano a mano en puñados de arena por el breve desierto de esta isla, caligrafiando con su varilla las horas muertas del pasturaje, entreviendo los reflejos de las aguas y las casas, que consuelan el aburrimiento. Pero no es una soledad. La soledad es de los insolidarios, de los de abatido corazón. (Aldecoa 1967/2003: 28; la negrita es mía).

No es capricho, pues, que Aldecoa haya abandonado en esta novela los tiempos del pasado y que, huyendo de la posibilidad de contar esta historia retrospectivamente, haya ido hacia los tiempos del presente, como si el narrador quisiera comentar en directo lo que ve; y es que, si cuanto acontece en la obra se desenvuelve en un eterno presente, también el modo de narrarlo debe ser el del presente.

Asimismo, no deja de ser significativo que la narración quede atrapada entre el *ayer* con el que comienza el relato y el *mañana* con el que prácticamente se cierra la última página. «Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla» (p. 9), dice el narrador para comenzar su historia. Y «mañana, poco después de que amanezca, dejaré la isla» (p. 244), sentencia después para poner punto y final a la novela. Ayer y mañana, o, lo que es lo mismo, pasado y futuro, son conceptos casi ajenos a la isla, pues son solo dimensiones temporales que angustian a quien encarna un sartriano “acontecer de la nada”, de manera que lo narrado queda también atrapado entre esas dos difusas fronteras en aquel descubierto eterno presente.

#### 4.2.6. *La ley del laberinto y el escape a la locura*

Como el propio autor confesó en una entrevista para *El Alcázar* (03/05/67, p. 25), «he querido dejar abierta la novela por delante y por detrás; que realmente sea lo que puede contar un individuo de su propia existencia», esto es, narrando lo que hay entre el *ayer* y el *mañana*. Y es que, de acuerdo a la filosofía existencialista que guía toda la obra, la existencia humana no es más que pura temporalidad encajada dentro de dos eventos: vida y muerte. De ahí, no solo las múltiples referencias a lo mortuorio que recorren la novela de principio a fin, sino también su propia reflexión sobre el fallecimiento -accidente o, tal vez, suicidio- de Jerry:

Entro en mi habitación a esperar. [...] Apoyo los codos en las rodillas y agacho la cabeza, contemplando el dibujo de la alfombra, siguiendo su laberinto con los ojos, intentando descifrar el enigma de su comienzo y de su fin. Así, la historia de Jerry, regresando de la muerte en el [primer] naufragio, recluido en un corto espacio, en un tiempo medido, y regresando a la muerte, cumpliendo con la ley del laberinto. (Aldecoa 1967/2003: 205).

El narrador, partiendo del ya transitado tópico literario del laberinto<sup>34</sup>, termina asumiendo que el destino es cumplir con el absurdo ciclo del mismo: el de la vida y la muerte. De hecho, como ha sabido ver Vadillo (2008: 140), resulta significativo que el óbito del extranjero se produzca un martes de Carnaval, «la fiesta del despojo de uno mismo para convertirse en el otro», ya que, de esta manera, «se cumple el rito del eterno retorno, el juego milenario de la vida que conduce hacia la muerte, donde el hombre se reafirma en su condición ineludible del *ser-para-la-muerte* heideggeriano».

Así, tampoco es fortuito que sea en este punto, tras la muerte de Jerry, cuando el protagonista de la novela decida dejar la isla. Observar lo absurdo de la existencia del *choni* y, al mismo tiempo, aceptar su desaparición es, en suma, asumir su propia vida, su propia temporalidad y su propia muerte. La permanencia en la isla-refugio ya no tiene sentido, pues, como diría Stern (1951: 41), «no podemos huir de nosotros mismos, de la única certidumbre que tenemos en esta vida», pues «cada uno de nosotros tendrá que atravesar solo la oscura puerta de la muerte».

La estancia en la isla no ha sido en vano. Incluso, a través del diálogo que mantienen algunos personajes sobre la muerte de Jerry, podría llegar a decirse que, en efecto, nuestro protagonista ha logrado salvarse, no de la muerte, pero sí de la locura (Vadillo 2008:136):

- [Jerry] era un loco.
- No más que los otros, Maestro.
- No se salvan los locos.
- O sí se salvan. La locura es una infelicidad; cuando encuentran la felicidad se salvan. (Aldecoa 1967/2003: 226).

#### 4.2.7. Fragmentariedad

El protagonista, pues, vuelve más calmado (¿resignado?) a su hogar y deja,

<sup>34</sup> López (2009) ha estudiado la funcionalidad de la imagen del laberinto en autores como Francisco Ayala, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, siempre ligados a conceptos como el fluir temporal, la muerte o la expulsión.

tras de sí, un relato incompleto, escorzado, incluso de final abierto. Todo, desde el título de la novela, es fragmentario. Ese narrador en primera persona que nos hace partícipes de la historia –más bien de parte de su historia- se niega a contarnos su pasado, a confesarnos sus preocupaciones de futuro, a desvelarnos en qué lugar exacto del Atlántico se encuentra... Ni siquiera nos revela nunca su nombre. Y lo hace desde la coherencia de su propio proceder, pues, en efecto, aunque tampoco él sabe mucho de los extranjeros, sin embargo, logra identificarse con ellos (se mira en ellos, como en un espejo). Al final, parece como si, para el narrador, todos –hasta él- fuesen islas, pura soledad del ser. Frente a la incapacidad de la razón, la existencia humana solo puede manifestarse como fragmento, escorzo, segmento o mera parte de una totalidad insonable. Es por todo ello por lo que, como el espacio que les rodea, solo les queda una opción a la locura:

En el rayo de sol que flecha por la contraventana hay un tobogán de arena iridiscente. Ondas, nubes, multitud<sup>35</sup>. Creación y descreación de formas en un caleidoscopio enloquecido. Contemplarlo es acercarse al caos. Variación permanente, metamorfosis infinita, continua construcción destruida. (Aldecoa 1967/2003: 43; la negrita es mía)

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ALDECOA, I. (1961). *Un mar de historias*. Madrid: OFICEMA.

ALDECOA, I. (1961/2003). *Cuaderno de godo*. Tenerife: Ediciones Idea.

<sup>35</sup> Llama la atención el parecido entre esta descripción del paisaje insular que realiza aquí Aldecoa con la que, en 1930, había hecho Pedro García Cabrera en sus ensayos de *El hombre en función del paisaje*:

Pero la planicie es ondulada, dinámica -mar-. Y el horizonte no es, como en la pampa, fijo. Sino que el nuestro es móvil: se acerca y se aleja en función de nubes. [...] Reafirmaré el paisaje insular. En la planicie ondulante, dinámica, musical, de horizonte móvil, la isla es un tobogán. Esta disposición da al paisaje una profundidad relevante. (García Cabrera 1930/2007: 262-263).

Tal vez, el hecho de que conociera a los directores de *Gaceta de Arte*, Domingo Pérez Minik y José Arozena -como, entre otras cosas, demuestra que le dedicara a ellos su *Cuaderno de godo*- podría usarse como argumento para presuponer que, probablemente, Aldecoa pudo conocer la obra ensayística de García Cabrera (cuando no al propio poeta). En cualquier caso, tanto en García Cabrera como en Aldecoa parece latir el eco del magisterio de Ortega y Gasset con su ensayo *La pedagogía del paisaje* (1906), en el que, a partir de la máxima “dime el paisaje en que vives y te diré quién eres”, intenta «percibir la distinta incidencia del paisaje [en] el carácter del ser humano que lo habita» (Caro y González 2009: 33).

- ALDECOA, I. (1967/2003). *Parte de una historia*. Madrid: Alfaguara.
- ALDECOA, I. (1973). *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial. Tomo II.
- ALDECOA, J. (1980). “Introducción” a Ignacio ALDEOCA. *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- ALDECOA, J. (1996). *Ignacio Aldecoa en su paraíso*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- ÁLVAREZ, C. (1958). “Un mes pescando en el Gran Sol. Entrevista con Ignacio Aldecoa”. En *Blanco y Negro*, 01/03/1958, 18-20.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, R. (2004). *Grandes viajeros en Lanzarote*. (Memoria de licenciatura inédita). Escuela Universitaria Adscrita de Turismo de Lanzarote. Lanzarote. [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2015]. Disponible en: <[www.datosdelanzarote.com/uploads/doc/20060124130607438Grandesviajeros%20en%20Lanzarote.pdf](http://www.datosdelanzarote.com/uploads/doc/20060124130607438Grandesviajeros%20en%20Lanzarote.pdf)>
- ARANZUBIA, A. (2004). *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco. País Vasco. [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2015]. Disponible en: <[e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/14081/serrano\\_aranzubia\\_pp.pdf?sequence=1](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/14081/serrano_aranzubia_pp.pdf?sequence=1)>
- BERASATEGUI, B. (1979). “Ignacio en el recuerdo de Josefina Rodríguez”. En *ABC (Madrid)*, 16/11/1979, 25.
- CARO, M. T. Y M. GONZÁLEZ (2009). “Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos estéticos de Ortega y Gasset”. *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n.º 6, 33-42.
- D'AVEZAC, M.A.P. (1859). *L'expédition génoise des frères Vivaldi à la découverte de la route maritime des Indes Orientales au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Bertrand.
- DE LA ROSA, J. M. (1966). “Ignacio Aldecoa: la preocupación por España”. En *ABC (Sevilla)*, 19/06/1966, 43.
- DELGADO, J. J. (2008). *Por lugares de la modernidad literaria*. Tenerife: Ediciones Idea.
- DÍAZ, J. (1998). “De la novela al guion. Entre *Parte de una historia* y *Bloody Mary. Florida*. La adaptación de un frustrado proyecto de J. A. Bardem”. En *XIII Coloquio de historia canario-americano*, tomo III, 3055-3072.
- FERNÁNDEZ, M. (1968). “Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida”. En *Índice de Artes y Letras*, n.º 236, 41-43

- GARCÍA CABRERA, P. (1930/2007). *Antología de Pedro García Cabrera*. Tenerife: Academia Canaria de La Lengua.
- GARCÍA GONZÁLEZ, J. E. (1999). “Estudio del espacio en la novela *La Lapa de Ángel Guerra*”. En *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n.º 12, 293-302.
- GUERRA, Á. (1907/2008). *Al jallo*. Lanzarote: Cabildo de Lanzarote y Ayuntamiento de Arrecife.
- GUERRA, Á. (1908/1983). *La Lapa*. Madrid: Cátedra.
- LEVINE, R. (1997/2012). *Una geografía del tiempo. O cómo cada cultura percibe el tiempo de manera un poquito diferente*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- LÓPEZ, I. (2009). “Laberintos de tiempo y arena. Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”. En *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1., 151-171.
- LYTRA, D. (1984). *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍN GAITÉ, C. (1994/2006). *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Ediciones Siruela.
- PITTARELLO, E. (2005). “Introducción” a Ignacio Aldecoa. *Parte de una historia*. Madrid: Castalia.
- ROGERS, F.M. (1955). “The Vivaldi Expedition”. En *Annual Reports of the Dante Society*, n.º 73, 31-45.
- SALVADOR, G. (1977). *Cuatro conferencias de tema canario*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- STERN, A. (1951). *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista*. Buenos Aires: Ediciones Imán.
- VADILLO, C. (2008). “La intertextualidad existencial entre Parte de una historia de Ignacio Aldecoa y algunas narraciones de Albert Camus”. En *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, n.º XI, 87-98.
- VALDALISO, J. M. (1998). *La empresa nacional “Elcano” de la Marina Mercante y la actuación del INI en el sector naval durante la presidencia de J. A. Suanzes*. (Documento de trabajo). Departamento de Historia e Instituciones Económicas. Universidad del País Vasco. País Vasco. [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2015]. Disponible en: [www.raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/download/63106/84917](http://www.raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/download/63106/84917)
- VALERO, V. (2004). *Viajeros contemporáneos. Ibiza, siglo XX*. Valencia: Pre-textos