

## Preludio al silencio en un relato contemporáneo

MARÍA LUISA GARCÍA-NIETO ONRUBIA  
MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA  
Universidad de Salamanca.

No es ésta la primera vez que abordamos la obra narrativa de Ignacio Aldecoa, en su vertiente del relato corto. Ya en otras dos ocasiones<sup>1</sup> nos adentramos por el apasionante camino, aún no desbrozado en su totalidad por la crítica y siempre repleto de sugerencias, que Aldecoa trazó en el pequeño universo de sus cuentos. En el extenso trabajo a punto de publicación en la revista de la Universidad salmantina, nos deteníamos y poníamos de relieve las variadas técnicas narrativas que el escritor practicó y que demostraban hasta qué punto Aldecoa conocía las innovaciones de las últimas corrientes de Europa y América. Por otra parte, y tras minucioso análisis, hacíamos hincapié en el hecho de que, con frecuencia, nuestro autor manifestaba una deliberada voluntad de colocar cimientos sólidamente asentados desde el principio del cuento para, desde ahí, edificar un texto narrativo firme y de absoluta coherencia. Parecía, pues, que el interés se centraba en esos comienzos para los que elegía, no importa precisar en este momento qué recurso o artificio técnico. Y en otros muchos casos, el deseo artístico se manifestaba como una línea persistente que atravesaba el relato de principio a final. Por su parte en el artículo que vio la luz en *Studia Zamorensia*, acotábamos el campo y nos deteníamos en el estudio de uno de estos procedimientos que configuraba, precisamente, el inicio de una de sus narraciones: la «obertura narrativa» condensaba y anticipaba cuantos ingredientes iban a tomar cuerpo a lo largo del texto.

Es evidente que todo trabajo de esta índole posee necesariamente unas limitaciones, a veces penosas para el estudioso. Porque también es verdad que los esfuerzos de Aldecoa para

---

<sup>1</sup> Nos referimos al trabajo titulado 'Una panorámica no caprichosa en un relato de Ignacio Aldecoa', en *Studia Zamorensia*, n. 4 (1983) pp. 313-28 y 'Experiencias narrativas en los cuentos de Ignacio Aldecoa', de próxima aparición en *Studia Philologica Salmanticensis*, vol. IX-X (1985).

acceder a la organización del relato le llevaron a invertir su campo de atención técnica y, si no resulta difícil descubrir la importancia que poseen ciertos comienzos, tampoco nos puede pasar inadvertido el especial significado que entrañan no pocos momentos finales o cierres. Es el caso del cuento que lleva por título *Visperas del silencio*<sup>2</sup>, en el cual nos fijábamos porque descubrimos, en sus primeros momentos, la utilización de una técnica dilatoria, aliñada con buena dosis de intriga<sup>3</sup>. Pero con esto no agotábamos las posibilidades. Y es que *Visperas del silencio* no se conforma con un pequeño retazo de técnica dilatoria. De alguna manera, intuíamos que esa morosidad en la que se recrea el escritor no se extinguía en aquellas breves líneas, sino que al final podía deparar alguna sorpresa.

En efecto, el cierre del cuento nos obliga a reflexionar y, por consiguiente, a desmenuzarlo. Pero antes, parece oportuno ofrecer algunos datos sobre el contenido global a fin de que el análisis del último fragmento se cargue y adquiera pleno sentido.

El relato, objeto de nuestro análisis, está compuesto por dos capítulos que responden a los epígrafes de *Otoño e Invierno*. En ambos se recogen, a retazos, las vidas mediocres y cotidianas de dos familias de muy distinta condición social: la del pocero César Yustas<sup>4</sup> y la del comerciante en vinos, burgués, de acomodada posición, don Orlando Salvador de la Maza, rimbombante nombre no carente de cierto halo libresco y heróico. Recordemos las connotaciones que en este sentido se desprenden del patronímico Orlando. Por lo que se refiere a los apellidos, precisamente Manuel Azaña, en sus primeros pinitos literarios, encubrió su personalidad bajo el seudónimo de Salvador Rodrigo. Azaña, sin duda, tenía buenas razones para elegir tal seudónimo: por una parte *Salvador* lo emparentaba con las ideas regeneracionistas de Costa y de sus seguidores, que clamaban por un salvador de la patria. Y Rodrigo tampoco era un nombre aséptico: no olvidemos al Cid Campeador. Por último, Maza, apunta al arma contundente asociada a la caballería. Pues bien, estas vidas anodinas nunca se imbrican o llegan a encontrarse. Muy al contrario, discurren por cauces independientes. De esta manera, el escritor inicia su aventura narrativa con la presentación de César Yustas, el cual, una vez introdu-

---

2 Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos* (Madrid, Alianza Editorial, 1973) vol. II, pp. 55-96. Esta edición es la utilizada en nuestro análisis.

3 Vid. art. cit. en *Studia Philologica Salmanticensia*.

4 No deja de ser curioso este nombre en un obrero, cuando César Yustas nos evoca al César Carlos y al Monasterio de Yuste.

cido, deja paso inmediatamente a la aparición de don Orlando. El orden César - don Orlando permanecerá invariable, a través de breves escenas, hasta el último fragmento. Y si bien la mirada del narrador se fija alternativamente en ambos personajes y familias, el hilo de cada una de estas grises historias se desovilla trazando un orden cronológico perfecto. Claro está que se nos ocultan muchos datos en cada caso, pero esto responde a las inevitables cortapisas del género. Pero también resulta cierto que se proporcionan algunas pistas para que el lector pueda, por su cuenta, completar los huecos narrativos. Cabe señalar que la tipografía coadyuva en buena medida merced a los espacios en blanco que marcan el cambio de la mirada que pasa de un contexto familiar a otro. De este modo podemos acceder a la intimidad de César Yustas, conocer sus penurias económicas, las esperanzas de sus dos hijos mayores, la enfermedad y posterior muerte del pequeño y, por fin, la callada y resignada labor doméstica de Pilar, su mujer. Y por lo que se refiere al otro cabeza de familia sabemos de las pueriles calaveradas de su hijo Rafael, estudiante, de los disgustos familiares que éstas acarrearán, de la frivolidad de la primogénita Mercedes, del yerno, Crisanto, mediocre abogado que subsiste prácticamente gracias a don Orlando y, por último, Fonchi, su nieto, recuerda al Paquito de César Yustas. Sólo que este niño, enclenque y enfermo, logra salir adelante y recuperar la salud, sin duda, por los cuidados que el dinero de su abuelo le procura. Antes del mencionado cierre, Leonardo, el gato de don Orlando, inicia una de sus habituales excursiones nocturnas.

«El gato ahuecó la nariz y olfateó largamente» (p. 95).

Pues bien, la morosidad en la acción de olfatear se materializa mediante el espacio en blanco atravesado por una hilera de puntos suspensivos que cruzan la página de un lado a otro. Tal signo tipográfico intenta traducir no sólo el tiempo que el felino emplea en realizar la acción olfativa, sino también el que transcurre antes de que se inicie el último fragmento que clausura el relato. Cada espacio en blanco con función demarcativa que separaba nítidamente unas y otras informaciones relativas a cada historia, no impedía la lectura ininterrumpida. Por el contrario, aquí, el lector se ve obligado, de alguna manera, a realizar una pausa en su recorrido. Y son precisamente el espacio en blanco junto con los puntos suspensivos, los causantes de la demora. Y de su posterior reflexión porque ha intuido que algo se le escapa, que no encaja: se trata del título del cuento —*Visperas del silencio*— que no parece tener justificación ni relación con la información que hasta el momento le ha sido

propocionada. Porque, es sabido, cuando un escritor selecciona un nombre para su creación, realiza la elección en virtud de un contenido en el cual, de modo real o simbólico, se ha de ver reflejada la opción realizada. Los títulos anticipan, sugieren o conectan con el texto literario. O, más exactamente, forman parte de este texto literario. En definitiva, actúan frecuentemente a modo de pistas que ayudan eficazmente al lector o que le sirven de acicate para abordar la obra propuesta<sup>5</sup>.

La refleión se complica y enmaraña porque hasta ese corte narrativo, a decir verdad, no hay indicios ni de *visperas* y ni mucho menos de *silencio* habida cuenta de que nos hallamos frente a un relato plagado de diálogos breves, rápidos, en donde la voz, las opiniones o sentimientos de los personajes se dejan oír o traslucir con mucha frecuencia. De aquí la perplejidad que experimenta el, suponemos, experto lector.

Si nos adentramos, por fin, en el último fragmento, observamos inmediatamente que, en esta ocasión, no queda rastro de diálogo, los personajes han enmudecido. Y, quizás, el avezado destinatario estime que por fin ha descubierto ese silencio que le integra en el título. Tal descubrimiento pudiera estar avalado por el simple hecho de que la mención de sustantivo silencio se repite machaconamente en el umbral y, además, se erige en el sujeto sintáctico del entramado textual. Pero cabe preguntarse hasta qué punto, de verdad, se ha realizado el hallazgo. Además, algo permanece en la penumbra porque, ¿dónde y cómo se enmascaran las *visperas*? La respuesta a esta incógnita, así como a otros aspectos aún desconocidos, sólo se desvelarán con el análisis de este cierre. Pero, antes, reproduzcámoslo:

«Alta noche de Madrid...

El silencio corre como un temeroso perro delante de los zapatos de los serenos. El silencio salta trizado en la chuzada dada en el borde de la acera. El silencio vuela de los celdillas de las cerraduras, que se abren o se cierran, buscando nidos de espera.

La noche dilata la ciudad por el campo. La ciudad parece callada y sin embargo desde la lejanía se oye su desmesurado sonido, sus vibraciones de labios de herida, su palpar apacible e iracundo, lento o veloz. La ciudad está anclada por las luces en vagos contornos.

En la noche crecen los rumores.

No calla ese último tranvía que huye vacío dejando tras sí la instantánea de su prisa, en un chispazo y que busca las cocheras donde se

---

5 Justamente Aldecoa pertenece a este tipo de escritores que inserta en sus obras epígrafes sintetizadores, con adopciones de lenguaje periodístico o con lemas anticipadores que provocan la intriga y presionan favorablemente al lector. Sirvan de ejemplo *Los vecinos del callejón de Andín*, *Un buitrc ha hecho su nido en el café*, *Hasta que lleguen las doce*, *Hermana Candelas*, etc.

estabulará hasta el amanecer. No para ese taxi del caso urgente, del juerguista final, del noctámbulo distante de su lecho, de deslizarse como una sanguijuela por la charca de su sueño que es la ciudad. No enmudecen las fuentes públicas, que monótona, continuamente, sisean silencio.

En la buhardilla de César Yustas, duermen. Gotea el grifo del fregadero sobre una cazuela sucia que da un débil cloqueo de respuesta al caer del agua. Un fantasma rijoso combate desesperadamente con Víctor. El matrimonio se acompasa en la respiración.

En la morada de D. Orlando Salvador de la Maza duermen. La luz de un cercano farol llega de la calle para perderse en la sucia paleta de Crisanto. Cruje en el pasillo la tarima o el arcón u otro mueble. El gato salta, atento a la llamada del tejado.

Antes de amanecer, solamente un instante, como del rayo, se abrirá el silencio en la ciudad. Callejas de turbio silencio. Calles de silencio compacto. Glorietas de transparente silencio. Plazas de silencio geométrico. Parques donde el silencio se trenza sobre las capas de los árboles y deja caer sus grandes colas hasta el suelo. Luego seguirá la vida; la vida y sus historias con esperanza, con alegría, con tristeza, con dolor...» (pp. 95-96).

Se compone el cierre que acabamos de transcribir de seis breves secuencias encabezadas cada una, salvo la última, por una corta y escueta oración que parece cumplir la función de los llamados *intertítulos* o textos que aparecen en la pantalla antes de las intervenciones narrativas peculiares de esas cintas. Cada *intertítulo* se desarrollará y ampliará en su subsiguiente secuencia. La noche ha caído y envuelto la ciudad de Madrid. Las actividades propias del día han quedado paralizadas. Duermen los miembros de la familia del pocero, primer personaje sobre el que Aldecoa centró su interés, y duermen también en casa de don Orlando. Todo queda dominado por el silencio nocturno y el reposo. Obsérvese que el término *silencio* se repite diez veces a lo largo del fragmento acotado. Sin duda, parece desempeñar un papel de primer orden, haberse trocado en el protagonista. Pero —la insinuábamos línea atrás—, ¿podemos hablar de auténtico silencio— Averigüémoslo:

La primera secuencia presenta un entramado sintáctico de análoga disposición. En las tres oraciones que integran la mencionada secuencia el sujeto es el mismo: el *silencio*, y los tres predicados verbales están presididos por verbos de movimiento, en presente de indicativo matizados por una carga aspectual durativa. Cabe señalar que es precisamente este tiempo verbal el que predomina con mucho en este cierre copiado: el lector, que es también espectador, asiste a la proyección de esta «película» y lo que observa va gestándose y evolucionando al mismo tiempo que avanza en la lectura. Por otra parte, hagamos

hincapié en la progresión semántica que se establece entre la primera forma verbal —*corre*— y la tercera —*vuela*—, progresión en la que se intercala el verbo *saltar* que distancia o separa los elementos de la progresión. Y es que tal verbo se utiliza para potenciar el golpe propinado por el chuzo, aprovechando la mención anterior de los serenos. En la primera oración sobresale el refuerzo que el nivel fónico aporta con la acumulación de los fonemas /ñ/ y /S/. Además no perdamos de vista la aparición de un animal —*perro*— en fórmula comparativa. El «temor» que sufre el can es lógico si no olvidamos que los zapatos de los serenos podrían pisotear y aplastar el silencio. Tampoco debe sorprender ese puntal fónico ya que en la apacibilidad nocturna se percibe con más intensidad de lo normal lo que, quizás, durante el día pasaría inadvertido. Pero el silencio, que en esta ocasión ha podido librarse del peligro, no escapa de la chuzada y, como si se tratara de algo material y corpóreo, se rompe en añicos. La lengua española puede optar por «hacer trizas» que suele sustituir, en el índice de frecuencia coloquial, a las formas del correspondiente verbo «trizar». Pero aquí, Aldecoa emplea deliberadamente el participio *trizado* para conseguir una nueva terminación en -ado que, sumada a las de *chuzada*, *dada*, *borde* y *de* materializa la fragmentación ocasionada por el golpe del chuzo. La sensación acústica nos transmite una impresión de palabras quebradas, de tartamudeo silábico, de esquirlas desperdigadas de silencio<sup>6</sup>.

Y en la última oración de esta primera secuencia, el silencio, capaz de volar, adquiere un nuevo perfil zoológico: un enjambre de avispas o abejas que huyen asustadas, por la irrupción de la llave en las *celdillas* de las cerraduras. El tiempo que dura el vuelo se traduce en el distanciamiento que existe entre el verbo *vuela* y el gerundio *buscando* —con intrínseco valor durativo— ya que se ha intercalado una oración de relativo. Ciertamente las abejas o avispas no anidan, en un estricto sentido, sino que construyen panales. El *anidar* es propio de las aves, que poseen en común con estos insectos el estar dotados de alas.

Si miedo había en ese perro, término de la comparación, temor persiste en esos animales, espantados de su cobijo por el miedo intempestivo e inesperado que produce el chirrido de las cerraduras y que necesitan un lugar a salvo de molestias. Tampoco el plano fónico ha permanecido inactivo. La presencia de

<sup>6</sup> El lector puede recordar el conocido ejemplo de San Juan de la Cruz: «Un no sé qué que quedan balbuciendo».

los fonemas anteriormente citados /ñ/ y /S/ se ha dejado sentir. En definitiva este período inicial está dedicado por entero a dar cuenta de las acciones de los serenos, personajes nocturnos por excelencia que han acosado y maltratado al silencio hasta impedir que se enseñoree de la noche, porque los hechos ejecutados (andar, golpe de chuzo, abrir y cerrar), apoyados en el cuerpo fónico, nos han transmitido ciertos ruidos.

El segundo «intertítulo», «la noche dilata la ciudad por el campo», permite una sencilla explicación: la falta de una total claridad impide ver con nitidez los límites exactos que separan al conjunto urbano del descampado. Ahora, nuestro autor se ha situado en las afueras de la ciudad para contemplar el panorama oscuro y dormido. Y desde su posición, aunque aparentemente nada se oye, experimenta un complejo conglomerado de sensaciones acústicas. La forma impersonal «se oye», tras la que se enmascara el escritor, rige tres percepciones: *desmesurado sonido*, *vibraciones de labios de herida* y *palpitar apacible e iracundo*, *lento o veloz*. En la primera destaca la anómala y «desmesurada» acumulación del fonema silbante /S/. A continuación, los leves sonidos rítmicos de las *vibraciones* que se amplían con el sintagma *labios de herida*. Cabe señalar la precisa terminología científica para denominar los bordes de una incisión, la cual añade un evidente sema de violencia, agresión y dolor<sup>7</sup>.

Por último, la herida sugiere la presencia de la sangre impulsada por el corazón cuyo bombeo justifica la mención de *palpitar*, sonido igualmente rítmico. Por lo que se refiere a la adjetivación bímembre *apacible e iracundo*, se plantea una pequeña dificultad: en principio tales adjetivos son antónimos y por lo tanto no parece la conjunción *e* la más pertinente, sino más bien se exigiría la disyuntiva *O*. De este modo nos hallaríamos ante un paralelismo disyuntivo en relación con la segunda pareja de adjetivos. Además, *apacible* se acomodaría a *lento*, en tanto que *iracundo* se asociaría a *veloz*. Pero la apacibilidad y la iracundia no tienen por qué ser permanentes. En este caso, a veces el palpito puede resultar tranquilo, otras airado. Y si esto es así, no hay error tipográfico en el empleo de la copulativa *e*. De igual forma, se producirían nuevas conexiones. En efecto, *apacible* se engazaría con el ritmo pausado de *vibraciones* mientras que *iracundo* entraría en vecindad con *desmesurado*.

7 Proporcionamos un dato a título informativo: en la novela *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, detectamos lo siguiente: «el cuchillo que rasga la entraña y deja la herida como boca abierta» (Buenos Aires, Losada, 1979) p. 207.

Si bien la falta de luz natural impedía establecer fronteras, las luces artificiales delimitan la ciudad al igual que sucede cuando —con imagen náutica— un barco permanece *anclado* en el puerto de noche y podemos atisbar su silueta.

Pasemos ya a la siguiente secuencia, introducida mediante una oración: «En la noche crecen los rumores», que posee un claro valor anticipatorio, porque, en efecto, los rumores «han crecido» hasta el punto de que este tercer período es más largo que los anteriores y los ruidos se han incrementado en evidente acumulación. El escritor se ha adentrado en la ciudad —como lo prueba el deíctico *ese*— para seguir observando y escuchando. El resultado de la escucha se expande, como en el caso anterior, en tres formulaciones verbales, en forma negativa las tres, situadas al principio de cada oración con el fin de potenciarlas. Una vez más, resultan palmarias las analogías sintácticas. En esta ocasión los ruidos proceden del tranvía, del taxi y de las fuentes, objetos mecánicos, todos ellos concretos, que distan mucho de la imprecisión y abstracción que caracterizaban las percepciones acústicas del fragmento anteriormente analizado. La elección del verbo *estabular*, que significa «guardar el ganado en establos», permite considerar al medio de transporte como un animal doméstico —nuevo ingrediente zoológico— que ha prestado un servicio al dueño durante las horas diurnas. Por su parte, el *no para* resulta engañoso y conduce al lector por un camino equivocado porque lo que, en principio, parece un verbo en forma personal y significaría *no detenerse*, es en realidad una perífrasis de infinitivo que aporta el sentido de no «cesar de». Lo que sucede es que la forma no personal queda sumamente alejada del primer miembro con lo que se traduce el largo recorrido que realiza el taxi. La ruptura de la perífrasis se aprovecha para insertar tres expansiones preposicionales que pasamos a analizar: el *caso urgente* apunta hacia el dramatismo y sugiere la enfermedad, el hospital, en última instancia el dolor que, en ocasiones, acarrea la propia vida; por el contrario, el *juerguista final* revela la otra cara de la moneda la despreocupación, la alegría de quien disfruta de buena salud y aprovecha para divertirse al máximo. Por su parte, en *noctámbulo distante de su lecho* se recogen las dos menciones anteriores, ya que el sustantivo *noctámbulo* no posee ninguna connotación especial y, por tanto, hace referencia a todo aquel que deambula por la noche, sin especificar cuál es el motivo que lo ha alejado de su domicilio.

Si el fragmento elegido se iniciaba con una fórmula comparativa cuyo segundo término era un animal, el perro, una



vez más otra comparación en la que interviene otro animal: la sanguijuela, cuya aparición provoca la de *charca*. Por otro lado, esa sanguijuela conecta con la *herida* que se comentó líneas atrás, así como con la noción de *corazón* implícita en el verbo palpar, corazón que impulsa la sangre por toda la ciudad en donde, como una sanguijuela —animal que succiona sangre— circula el taxi. Si la *charca* se caracteriza por ser una pequeña extensión de agua estancada, las *fuentes públicas* juegan con el movimiento del agua. Así pues el elemento acuático brota en el texto bien con el rasgo de reposo (*charca*), bien con el sema de movimiento (*fuentes*). Asimismo, inmovilidad del que es conducido al hospital, movilidad del tranvía, del taxi, del juerguista.

No deja de llamar la atención la curiosa paradoja de que las fuentes, en demanda de silencio, no enmudezcan. Aparte de la carga aliterativa palmaria en *sisean silencio*, la persistente caída del chorro o chorros de agua de las fuentes, el sonido machacón se representa en el nivel expresivo mediante la abundancia de los fonemas nasales.

Gracias a la penúltima acotación, el autor, que ha pasado desde un espacio abierto a otro cerrado, a manera de peculiar diablo cojuelo, comprueba que los habitantes de la buhardilla descansan. Sería de esperar el absoluto silencio en el interior de la vivienda y, sin embargo, se acumulan los rumores: el verbo onomatopéyico *cloquear* que reproduce la voz de la gallina clueca —una vez más, alusión a un animal doméstico—. El sueño de Víctor se plaga de ruidos en la lucha con las ensañaciones eróticas, y la respiración rítmica de la pareja<sup>8</sup> también provoca cierto ruido que colabora a romper el silencio. Pero en el paulatino recorrido desde el exterior al interior, los efectos acústicos son cada vez más débiles, más amortiguados, hasta el punto de que, ya en la vivienda de don Orlando, sólo se percibe un débil crujido, porque la *llamada* a la que reacciona Leonardo procede del tejado, es decir, de un ámbito externo.

Con el último «intertítulo» se observa un coherente contraste dirigido a marcar las diferencias sociales que se produce entre la anterior *buhardilla* y la *morada*, término éste de rai-gambre clásica y religiosa. No obstante, el plano sintáctico, como en otras ocasiones, refleja el aludido paralelismo. En esta línea

---

8 No debe llamar la atención la simultaneidad en la respiración del matrimonio. La larga vida en común, monótona e igualitaria los ha equiparado hasta el punto de que realizan al mismo tiempo las funciones respiratorias. La paremiología abunda en sentencias que apuntan a la identificación entre los cónyuges.

de contrastes se inserta el desarrollo de este pequeño período: si antes se significaba la presencia del agua por medio del grifo mal cerrado, en esta ocasión se destaca la luz, si bien es preciso señalar que el grifo es un objeto doméstico interior, en tanto que la luz procede de un farol urbano exterior. Y hay más: entre la luz que viene de fuera y la atracción que emana del tejado —que se engarza indudablemente con la libido de Víctor— se sitúa el único ruido que se produce en el marco cerrado de la casa del comerciante. Antes se ponía de relieve la *cazuela sucia*; y ahora —inversión de términos— *sucia paleta*. No es esto lo único digno de comentar: la cazuela sucia nos descubre un descuido insólito en Pilar, mujer preocupada y entregada a sus quehaceres. Quizás el cansancio de todo un día le haya obligado a posponer la enojosa tarea de fregar los enseres de la cena. Por el contrario, la paleta de Crisanteno —no lo olvidemos, abogado de profesión— forma parte de su afición voluntaria a la pintura: lo prosáico y lo penoso frente al hueco ocupado por las tentativas artísticas.

El fragmento final nos sitúa en pleno espacio abierto. De este modo ya aunque parezca contradictorio, el texto acotado presenta una estructura cerrada ya que se inició con un recorrido por las calles de Madrid y termina con un nuevo recorrido por esas mismas calles. En este paulatino y persistente proceso de la disminución de todo sonido, llegamos a la total desaparición del mismo. Por fin, y tras larga andadura, el absoluto silencio se apodera de la ciudad. Y esto en un fugaz momento, como si se aprovechase de un descuido de los ruidos que hubiesen bajado la guardia:

«Antes de amanecer, solamente un instante, como del rayo, se abrirá el silencio en la ciudad».

Ese instante encubre un intento de paralizar, de petrificar o de congelar el tiempo o lo que es lo mismo, un deseo de dominar la temporalidad. La cámara cinematográfica nos ofrece una imagen detenida. Aparte del evidente recuerdo que de la conocida elegía hernandiana se desprende de «como del rayo», el sema de luminosidad se emparenta con la *luz del farol* y con el *chispazo* del tranvía. Dejemos por el momento los núcleos oracionales para analizar todo lo que viene a continuación. En ese imperceptible momento de paralización, el espacio se torna cada vez más amplio y abierto, al tiempo que abarca las tres dimensiones. Así, las *callejas* y *calles* corresponden a la longitud; las *glorietas*, *plazas* y *parques* a lo ancho y, por último, la altura

se refleja en la medida de los árboles. Por otra parte, *callejas* y *calles* presentan una disposición quiásmática en la distribución de los sustantivos y adjetivos. Así, *turbio silencio* — *silencio compacto*. Además, el adjetivo *turbio*, que conviene a toda clase de líquidos y especialmente al agua, apunta con mayor precisión a *charca*, depósito de agua estancada y, es de suponer, revuelta y sucia. El silencio es de tal naturaleza que no presenta fisuras —*compacto*— por las que penetre el más mínimo rumor.

Una nueva estructura quiásmática engloba a *glorietas* y *plazas* y la transparencia se opone a la cualidad de turbio. Por último, el silencio es visto como una larga cabellera que desciende desde las copas de los árboles hasta llegar al suelo. Si líneas atrás el silencio buscaba con ansiedad donde refugiarse —*ruidos*— en esta ocasión, ha encontrado el lugar adecuado en el alto enramado. Señalábamos anteriormente que el silencio consigue adueñarse de toda la ciudad (*se abrirá el silencio*) no sin antes librar persistente lucha con los sonidos. Y es que en las cinco secuencias que preceden a la que ahora nos ocupa, como hemos comprobado, no encontramos auténtico silencio o, al menos, si lo hay, siempre oímos ruidos de distinta y variada procedencia que lo empañan y perturban. En consecuencia, ya poseemos los datos necesarios y precisos para desvelar aquellas incógnitas que nos salían al paso cuando nos planteábamos el significado del título de este cuento: las *Visperas* no sólo abarcan el relato hasta aquel espacio en blanco surcado por una línea de puntos suspensivos, sino que se han fraguado también en las mencionadas cinco secuencias, porque en la sexta, el silencio triunfa y se erige victorioso sobre el conjunto urbano. Y el *silencio*, segundo ingrediente del título, se esconde precisamente en las definitivas palabras finales. Los ruidos anteriores, distintos, heterogéneos, comportaban la presencia bulliciosa de la vida. Ahora, el silencio dominador la aplasta y nos envuelve en un panorama entreverado de muerte, hasta que un nuevo amanecer, un nuevo día devuelva el pulso vital a la ciudad. Y esta especie de muerte que es el reinado del silencio, que se *trenza* sobre las copas arbóreas —imagen que nos hace evocar el trabajo manual de las Parcas con el hilo de la vida—, reitera el dramatismo de la herida y la inmovilidad de *charca de su sueño*, sin olvidar las acordes connotaciones que sustenta la mención del «sueño».

Con la llegada de la luz diurna, el retorno cíclico de la vida abocado, en esa rueda implacablemente giratoria, a incesantes anohecidos e iluminados albos: alegrías y también profundos lutos espirituales; júbilo del *juerguista* y dolor que acarrea

ese caso urgente. Las palabras que ponen punto final resultan esclarecedoras: donde alienta la *esperanza* es posible alcanzar la *alegría*; la *tristeza* es susceptible de avanzar hasta trocarse en *dolor*.

La aposítesis, marcada gráficamente por los puntos suspensivos, deja la puerta abierta a ese infatigable ciclo rotatorio.

Seguirán discurriendo por los cauces conocidos las vidas del pocero y de su familia, las de don Orlando y los suyos. El silencio del alma, la atonía, la mediocridad no experimentarán variación alguna. Silencio interior en Aldecoa que ha contemplado y, en ocasiones, levantado acta notarial de estos retazos vitales vulgares, romos y consabidos. Y, con ello, el estímulo a la reflexión silenciosa del lector.

