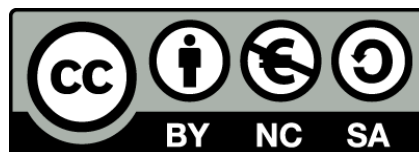




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Modelos estéticos y narrativos en la obra de Ignacio Aldecoa

Sergio Fernández Cardona



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Modelos estéticos y narrativos en la obra de Ignacio Aldecoa

Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana

Facultad de Filología y Comunicación

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y
Comunicación

Doctorando: Sergio Fernández Cardona

Directora de tesis: Dra. Ana Rodríguez Fernández

Tutora: Dra. Ana Rodríguez Fernández

Fdo. Dra. Ana RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Fdo. Sergio FERNÁNDEZ CARDONA

Índice

Resumen	7
Lista de abreviaturas	8
1. Introducción	9
1.1. Presentación	9
1.2. Descripción de los objetivos	24
1.3. Estado de la cuestión	25
1.4. Metodología	28
2. Ramón del Valle-Inclán: estética, estilo y técnica del esperpento	30
2.1. De los artículos periodísticos a <i>La lámpara maravillosa</i> (1891-1916)	30
2.2. Hacia una definición del esperpento	46
2.3. Ignacio Aldecoa y la deformación grotesca	65
2.4. Estilo y técnica en la narrativa de Valle-Inclán	95
2.5. Rasgos esperpénticos en el estilo y la técnica de Aldecoa	113
3. Pío Baroja: el mar y los bajos fondos	125
3.1. La literatura marítima	125
3.1.1. Pío Baroja y la literatura del mar	125
3.1.2. Los tres mares de Baroja y la aventura como necesidad	133
3.1.3. Ignacio Aldecoa ante el final de una época	154
3.1.4. Ignacio Aldecoa y el mar del trabajo	169
3.1.5. Ignacio Aldecoa y el mar del ocio	190
3.2. Los bajos fondos	208
3.2.1. Pío Baroja ante la injusticia social	208
3.2.2. Novedad y tradición en la novela barojiana	216
3.2.3. Realismo y bajos fondos en <i>La lucha por la vida</i>	238
3.2.4. Los bajos fondos en la obra de Ignacio Aldecoa	263
3.2.5. Ignacio Aldecoa y la novela fragmentaria	299
4. Conclusión	321
5. Bibliografía	324

Resumen

La presente investigación ofrece un primer acercamiento al estudio de la obra de Ignacio Aldecoa desde un enfoque comparativo con el que se pretende demostrar la relación de la narrativa aldecoana con los que consideramos algunos de sus principales modelos: Ramón del Valle-Inclán y Pío Baroja. De cada uno de ellos, y siempre utilizando su propio punto de vista personal y artístico, Ignacio Aldecoa toma aquellos elementos que le permiten, como testigo veraz y auténtico de un tiempo y un lugar durante algunos de los años más difíciles de la historia de España, plasmar en su literatura una serie de vidas humildes, injustas y vacías. En Valle-Inclán aprendió cuestiones de estilo y de técnica narrativa, además de, en algunos momentos de su obra, modelos estéticos; en Baroja, que los espacios más bajos de la sociedad podían ser los absolutos protagonistas de cualquier obra literaria, y que podía poblarse un cuento o una novela con los tipos o personajes más humildes y marginales.

Abstract

The present research offers a first approach to the studies of Ignacio Aldecoa's works from a comparative perspective in which we pretend to demonstrate the connection between the Aldecoan narrative with those whom we consider to be his main models: Ramón del Valle-Inclán and Pío Baroja. From every one of them, and always using his own personal and artistic point of view, Ignacio Aldecoa takes those elements that allow him, as a truthful and genuine witness of a time and a place during some of the most difficult times of Spain's history, to portray in his literature a series of poor, unfair and empty lives. In Valle-Inclán he learnt style and narrative technique issues, in addition to, in some moments of his works, aesthetic models; in Baroja, that the lowest places of society could become the absolute protagonists of any literary work, and that any tale or novel could be populated with the poorest and most disadvantaged types and characters.

Lista de abreviaturas

Las obras de Aldecoa se citan a lo largo de la investigación utilizando las abreviaturas siguientes:

- Poesía:
 - *Todavía la vida*: TDV
 - *Libro de las algas*: LDA¹
- Novela:
 - *El fulgor y la sangre*: FS
 - *Con el viento solano*: CVS
 - *Gran Sol*: GS
 - *Parte de una historia*: PH
- Cuentos:
 - *Cuentos completos*: CC
- Obra varia:
 - *Neutral Corner*: NC
 - *Cuaderno de Godo*: CDG
 - *El País Vasco*: PV²

¹ Ambas obras se citan de un único volumen: ALDECOA, Ignacio (1981): *Todavía la vida. Libro de las algas*, 2.^a ed., Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava.

² *Cuaderno de Godo* y *El País Vasco* se citan también de un único volumen: ALDECOA, Ignacio (2007): *Una realidad tierna y cruda. El viajero español*, Madrid, Visor Libros.

1. Introducción

1.1. Presentación

Rosa Chacel, en un artículo titulado «Sendas perdidas de la generación del 27», apuntó brevemente qué opinión le mereció la narrativa española (y su contexto) en los años que mediaron aproximadamente entre 1940 y 1970 —fecha que vio la publicación de *Una meditación*, segunda novela de Juan Benet, de la que Rosa Chacel dijo que «[p]rosódicamente» es «el [libro] más perfecto: es impecable» (Chacel, 1993: 263)—. Comenzó destacando «el magistral tremendismo de Cela y el depurado ruralismo de Delibes» (Chacel, 1993: 255) para pasar, justo a continuación, a señalar a dos autores cuyos libros conoció y se llevó consigo tras una visita a Madrid en 1960: «uno de Aldecoa y uno de García Hortelano» (Chacel, 1993: 255).

La novela de Ignacio Aldecoa —cuyo título la autora no nos desvela—, junto a *Las nuevas amistades* de Juan García Hortelano, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y la ya citada *Una meditación*, de Benet, entre otras obras³, son consideradas por Rosa Chacel como las «obras tan palmariamente liberadas de todo lo residual decinuevesco» que permiten que «la senda perdida en la marisma del olvido [salga] por sí misma a la superficie» (Chacel, 1993: 263).

Si bien es cierto que al escueto comentario que la novelista dedicó a la novela de Aldecoa no le falta su pequeña crítica, puesto que consideró que «no hay novedad ni en la conducta de los diversos caracteres ni en el enfoque ni en la expresión verbal», sí destacó positivamente de ella su «excelente prosa y estructura», acabando por sentenciar que «[l]o más positivo del libro es el equilibrio de su clima: una especie de pureza en la conducta intelectual» (Chacel, 1993: 255).

Esa «pureza en la conducta intelectual» que llamó la atención de la autora de *Barrio de Maravillas* es la base sobre la que se sustenta toda la producción literaria del escritor

³ De las que destacó muy positivamente las novelas de Ana María Moix y la poesía de Pere Gimferrer, ambos por aquel entonces jóvenes universitarios quienes, mediante una estrecha relación epistolar, sirvieron a la escritora vallisoletana como puente informativo y afectivo entre su exilio americano y la realidad literaria y cultural española. Para profundizar en la relación entre Chacel y Moix, véase CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María (2015): *De mar a mar: epistolario*. Edición de Ana Rodríguez Fischer, Barcelona, Comba.

alavés. Aldecoa, para quien «[s]er escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo⁴» (J. Aldecoa, 2018a: 35), no se limitó a ser únicamente «un ciego imitador ni seguidor de las nuevas corrientes técnicas de narrar» (Lytra, 1984: 9), sino que, tras mucho analizar lo nuevo y lo antiguo, lo cercano y lo lejano, aprendió a utilizarlas, aplicándolas a un proyecto que logró aunar lo puramente literario con lo ético y existencial. Porque en el caso de Ignacio Aldecoa también sirven las palabras que José Martínez Ruiz, Azorín, dedicó a su querido amigo y compañero Pío Baroja en un obituario publicado, como parte de un artículo mayor —«Ayer falleció en Madrid Don Pío Baroja»—, en el periódico *ABC* un día después de la muerte del novelista donostiarra: «La mayor influencia en un escritor es la del escritor mismo» (Martínez Ruiz, 2012: 282).

Ignacio Aldecoa, como cualquier otro escritor, tuvo unos modelos, y estos fueron bien aprendidos y aplicados a la obra propia, pero en su carrera se produjo una asimilación perfecta entre el hombre y el escritor, esto es, entre vida y literatura. No porque Aldecoa volcase su biografía en sus textos⁵, sino porque para él temas, motivos, argumentos, todo aquello que pudiese novelarse o relatarse, no solamente provenía de unos libros leídos o unas películas visionadas, sino también, y en mayor medida, de una realidad que Aldecoa veía como un inmenso relato de donde, en los lugares más insospechados y en un momento cualquiera, podía aislarse un pequeño fragmento de vida que valía la pena ser contado.

José Ignacio de Aldecoa Isasi nació en Vitoria, Álava, el 24 de julio de 1925⁶, en el seno de una familia burguesa cuya casa —fundada por el abuelo de Ignacio Aldecoa, Laureano Aldecoa Landaluce, durante la segunda mitad del siglo XIX— incluía el taller de pintura de Simón Aldecoa (padre del escritor), que se ganaba la vida como pintor decorador «en

⁴ Palabras recogidas en *Destino*, a fecha de 3 de diciembre de 1955.

⁵ Aunque lo hizo en contadas ocasiones, bien dando rasgos de su propia vida a algunos personajes, bien por convertirse a sí mismo en protagonista del relato, como hizo en los cuentos «Aldecoa se burla» y «Maese Zaragosí y Aldecoa, su huésped», en los que convierte en literatura aspectos de su infancia en el colegio de marianistas donde estudió, en el primer caso, y de su estancia bohemia y rebelde en la pensión Garde de Madrid durante los años universitarios, en el segundo caso. También el narrador-testigo de su última novela, *Parte de una historia*, aunque no se llegue a explicitar, es un trasunto del escritor.

⁶ Década que quedó resumida por Josefina Aldecoa, viuda del escritor, en estos términos que dejan testimonio de lo contradictorio de una época que se va acercando poco a poco a la guerra que dividió al país en dos mitades irreconciliables: «Cuando nosotros nacimos, en los años 20, en España había una dictadura. La dictadura del general Primo de Rivera. En el mundo sonaban las alegres notas del jazz y el charleston. En los años 20, la *belle époque* quedaba detenida en los objetos *art nouveau*, en las cinturas bajas de los trajes, en las faldas cortas y el pelo a lo *garçon* de las mujeres. En los años veinte, los soldados españoles morían en Marruecos. En 1926, el *Plus Ultra* cruza el Atlántico. En 1927 Heidegger publica su *Sein und Zeit*. En España se calma el Rif. / En 1929 se produce el *crack* americano, “la primera catástrofe”. En España, Unamuno es desterrado. / En 1930 cae Primo de Rivera» (J. Aldecoa, 1994: 11).

el viejo estilo de los artesanos industriales» (J. Aldecoa, 2018a: 13). En la misma casa se encontraba el taller del también pintor Adrián Aldecoa, tío del escritor, donde Ignacio Aldecoa fue testigo de las tertulias artísticas que allí se celebraban, por donde desfilaron personalidades como Gustavo de Maeztu o Días Olano, y cuya influencia hubo de marcar el carácter artístico de Aldecoa, como demostró una vez llegó a Madrid en 1945. Junto a ello, resultan también importantes en la educación artística y sentimental de Aldecoa las historias de la antigua bohemia parisina de su padre y de su tío, quienes años atrás, antes de la Primera Guerra Mundial, habían vivido unos años de formación en la capital francesa. Todo ello, el carácter bohemio de las historias de un París que fue un sueño de libertad para Aldecoa, sumado al ambiente artístico y literario del estudio familiar, «donde se recordaba, se charlaba, se discutía» (J. Aldecoa, 2004: 77), sin duda sirvió para despertar en el muchacho los primeros conatos de rebeldía contra el medio, que sería para él, ya de adulto, una actitud tan natural como respirar.

En la infancia de Aldecoa, no obstante, hay todavía otro aspecto que había de marcar muy profundamente la personalidad humana y literaria del futuro escritor. Junto a las primeras lecturas juveniles —las novelas de aventuras (con ese mar de la literatura que tan importante será para él) de Stevenson, Salgari, Verne o London, y las novelas parisinas que le descubrió su tío Adrián—, Aldecoa se encuentra también con otro tipo de literatura, no leída sino escuchada: la literatura oral. Si por una parte su padre y su tío le mostraron la existencia de un mundo artístico y bohemio alejado del entorno burgués de la por entonces pequeña ciudad de provincias que era Vitoria, sus abuelas le mostraron el poder de la narración. Así, su abuela paterna, Segunda Ignacia Arbulo San Julián, y, muy especialmente, la materna, María Pedruzo, al contarle historias de las guerras carlistas que vivieron en su juventud, enseñaron al futuro escritor que en cualquier persona y acontecimiento, si se observa atentamente y se encuentra la expresión adecuada, se puede hallar una historia interesante que puede convertirse en literatura.

A María Pedruzo la recordó nuestro escritor con estas palabras: «Yo aprendí a narrar escuchando las historias de mi abuela María Pedruzo, una vasca espléndida, que recreaba para mí episodios de las guerras carlistas que ella había vivido» (J. Aldecoa, 2018b: 13). Mucho antes de haber leído a escritores tan queridos para él como Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Truman Capote, Joseph Conrad o Ernest Hemingway, su oficio-actitud (recordemos que para él ambas cosas eran una) nacía en la oralidad, en recorrer los distintos espacios de alrededor para encontrar a aquellas personas que tuviesen alguna

historia que compartir y que, a su vez, Ignacio Aldecoa compartía con los demás. Su literatura, por lo tanto, iba a surgir como una fruta madura recogida al natural del entorno.

En esos mismos años de infancia y adolescencia, los del colegio de marianistas donde estudió, aparece su vocación literaria, y sabemos, gracias a la viuda del escritor, que esta surge «como una rebeldía frente al medio burgués, limitadísimo» (J. Aldecoa, 2018a: 13). Y, puesto que, como ya hemos visto, para Aldecoa *ser* escritor equivale a *comportarse* como un escritor, no sorprende que al llegar a la adolescencia organizase «un pequeño tumulto en las respetables calles vitorianas» al salir a caminar «disfrazado de Oscar Wilde —chalina anudada al cuello, raya al medio, cejas afeitadas— a la hora del paseo provinciano» (J. Aldecoa, 2018b: 13). Actitud esta que bien podría venir de las bohemias historias parisinas que llegaron al joven Aldecoa de su padre y de su tío, amén de lo que pudo oír en las tertulias en el estudio de la casa paterna.

Será entonces, en estos años tan cruciales en la formación de la personalidad y de la creación de una identidad, cuando estallará el conflicto bélico que dividirá al país en dos bandos y que dará como resultado una dictadura que habrá de durar casi medio siglo: la Guerra Civil española. Comenzada tan sólo unos días antes del undécimo aniversario de Aldecoa, supuso para él y para los demás miembros de su generación el final de la infancia; un final brusco y prematuro. Para todos ellos la guerra era algo desconocido que sólo existía en la imaginación —literatura, cine, relatos de los mayores— y que no ocurría, que no podía ocurrir, cerca de ellos. Por este motivo, la llegada de las ofensivas militares es para ellos motivo de extrañeza y ruptura radical con un estilo de vida del que aún no habían llegado a ser plenamente conscientes. Con estas palabras rememora Josefina Aldecoa la llegada de las tropas nacionalistas a León:

Un día, hacía calor, jugábamos en la huerta bajo los árboles cuando oímos un ruido de motores de avión. Era domingo. Los aviones pasaron muy altos y se dirigían hacia Asturias. Se perdieron en el aire tras la Peña del Asno. Enseguida empezó a pasar gente. Iban en grupos hablando agitadamente, manoteando, casi corriendo. Salimos a la carretera y los contemplábamos en su marcha. El abuelo habló con algunos y entró en casa preocupado. Yo no sabía qué estaba sucediendo pero había algo grave y trágico en el rostro de todos. Era difícil que me diera cuenta de que estaba asistiendo al final de mi infancia (J. Aldecoa, 2004: 25).

A esta extrañeza provocada por el inicio de las hostilidades la acompañó una actitud todavía infantil e inocente en el espacio en guerra por el que los niños se movieron. Frente

a la preocupación de los mayores, que sí eran conscientes de la gravedad del asunto y de cuánto estaba en juego, cuenta Josefina Aldecoa que «[l]os niños siempre estábamos en otra parte, los niños vagábamos por las calles», puesto que para ellos la ausencia de normalidad que trajo la guerra tenía algo de lúdico: «Recogíamos cascos de balas, atesorábamos trozos de metralla, explorábamos ruinas humeantes. ¿Dónde están los niños? Los niños merodeaban por los cuarteles, pedían chuscos a los soldados, hacían largas colas para conseguir patatas» (J. Aldecoa, 1994: 13).

No obstante, a medida que avanzaba la guerra y los futuros escritores iban abandonando la infancia, quedó en ellos un poso de pesadumbre y de tragedia que los convirtió en lo que Ana María Matute llamó los «niños asombrados», niños que perdieron la inocencia en «un mundo en crisis, donde nos tocó abrir los ojos [...] de cara al aspecto menos grato de la vida. Cuando, tan jóvenes aún, asistimos a la tragedia de una guerra entre hermanos» (Matute, 1970: 9).

Tras la guerra, los jóvenes de la generación de Aldecoa aprenderán a convivir con el miedo y «la amenaza de la represión política, la censura cultural, la autocensura, la angustia subyacente que en todo momento presidiría nuestro destino y nos amenazaría irremediabilmente en cualquier ocasión» (J. Aldecoa, 2004: 27). Ahora, más aún que en los años de la contienda, la infancia había terminado definitivamente; ahora, las dos zonas en las que se dividió el país durante la guerra ya no se podían diferenciar con tanta nitidez, pues sólo quedaba «la única de los vencedores» y «la zona negra, subterránea, de calabozos y escondites, en la que habitaban los vencidos» (J. Aldecoa, 1994: 16). Los futuros escritores pasaron de la conciencia infantil del conflicto bélico, que convirtió sus pueblos y ciudades de provincias en improvisados y anárquicos patios de juego, a comenzar la adolescencia sabiendo que había algo oculto, algo que sus mayores conocían pero preferían callar, que planeaba sobre sus existencias. Ya no eran «tiempos de politización», como lo habían sido durante la Segunda República, «sino de olvido» (Martín Gaité, 2000: 36).

Y entonces, el 1 de septiembre de 1939, comenzó otra guerra para la que el conflicto español había servido como preámbulo: la Segunda Guerra Mundial. Al miedo sentido ante la represión franquista se añade la amenaza de una posible victoria del fascismo en Europa como acababa de ocurrir en España, además de la duda y la incertidumbre por no saber si el país iba a entrar en guerra o se quedaría al margen. Las heridas de la Guerra Civil eran tan recientes que la posibilidad de que se volviese a entrar en un nuevo

conflicto, a una escala mucho mayor, trajo la inquietud a todos aquellos que habían perdido algo en los años anteriores.

Al exultante clima de victoria franquista venía a sumársele la presencia de las potencias alemana e italiana «en todas partes, fachadas, banderas, himnos» (J. Aldecoa, 2004: 35), lo que, unido a la desinformación franquista sobre lo que ocurría al otro lado de los Pirineos, empeoró la sensación de inmediata quiebra, de catástrofe en potencia, en los adultos del momento. Los jóvenes de la futura generación, ya entonces en plena adolescencia, terminaron el bachillerato «entre manifestaciones proalemanas, desfiles, prensa y radio de un solo color frente al conflicto» (J. Aldecoa, 2018a: 18). Sin embargo, dicha situación no habría de durar: se produce, de nuevo, una coincidencia entre la evolución vital de Aldecoa y sus compañeros de generación y el devenir de la historia, puesto que el inicio de la derrota fascista en Europa se produce en los mismos años, entre 1942 y 1945, en la que todos ellos empiezan a acceder a la universidad.

Fueron años de aislamiento y soledad en los que la Generación del Medio Siglo, que estaba pronta a aparecer, inició su formación adulta, y sin duda el ambiente que les tocó vivir contribuyó a forjar las conductas que habrían de tener como universitarios, como escritores y como personas mayores de edad:

La postura oficial de apoyo al Eje volvía a obligarnos a los partes de guerra clandestinos, que las emisoras extranjeras retransmitían para España. Estábamos muy solos. Una gran plancha gris aplastaba nuestro país. Todo era neutro, apagado, conformista. Había peligro en la estridencia, la disconformidad, la disonancia. España era el mejor de todos los mundos. De más allá de los Pirineos se prohibieron hasta los nombres. El Café París pasó a ser Café Imperio, los Hoteles Internacionales se quedaron en Nacionales. Y había que seguir viviendo. Lenta, cansinamente, a un ritmo ordenado y metódico. Muy metódico y muy ordenado (J. Aldecoa, 1994: 16-17).

El resultado es una generación que, pese a diferencias notables entre sus miembros, tiene un rasgo común tan decisivo y definitorio que nos permite considerarla como un grupo homogéneo, una «generación delicada y sensible, con una formación literaria autodidacta pero exigente y amplísima, que se vio inmersa en una circunstancia histórica terrible y dio testimonio de ella en sus poemas y prosas» (J. Aldecoa, 2004: 179).

En efecto, la Generación del Medio Siglo se caracterizó por la cohesión, la camaradería y la simpatía entre los distintos artistas que la conformaban, fuesen algunos escritores,

otros pintores y algunos otros cineastas. El porqué de la aparición de la generación, y qué permite una relación tan férrea entre sus partes, lo explicó, de nuevo, Josefina Aldecoa:

Situaciones históricas como la de nuestra posguerra favorecen las reuniones en lugares, abiertos a todos y a la vez neutros, que adquieren un carácter de refugio y propician la creación de grupos de amigos con intereses comunes que necesitan verse y encontrarse constantemente. Ése es el caso de los cafés [...]. Todo ello tiene relación con la atmósfera claustrofóbica del país y la ciudad en la que se está viviendo (J. Aldecoa, 2004: 82).

Al no recibir apoyo externo, ni en la ciudad, ni en la universidad, ni por parte de unos mentores literarios y artísticos que quedan ausentes tras la guerra, estos jóvenes que van llegando a la capital española crearán un mundo propio con lo poco que tienen a su alcance; creación que los ha de llevar, inevitablemente, a una ruptura con la realidad que los rodea. Ahora bien, dicha ruptura no fue violenta ni anunciada a bombo y platillo, sino «seria, triste, consciente», puesto que todos ellos se encontraban «desengañados antes de empezar» (J. Aldecoa, 2018a: 21).

Así, el escepticismo será el cristal a través del que los escritores del medio siglo observarán la realidad circundante. Enfrentándose a la palabrería vacía del régimen franquista, tendrán que trazar puentes entre lo real —esto es, el espacio, los ambientes y las personas— y las páginas de las revistas, periódicos y libros donde representarán un estado de cosas. Para ello, y puesto que la censura y la autocensura serán una vara de medición, cada uno de ellos, a su manera pero dentro de unos rasgos comunes, escudriñará las obras literarias al alcance para obtener y mejorar una serie de herramientas que permitan sortear los distintos avatares de un mundo cultural llagado por las interferencias del régimen. Como explicó el propio Ignacio Aldecoa, «en estos tiempos agobiados de retórica no se entiende otro lenguaje que el de las mismas cosas» (Chirbes, 2010: 163).

Ese «lenguaje de las mismas cosas» hace referencia a una elección de enfoque, el de la narrativa realista, que en esos tiempos es la única vía posible. Para sortear las trabas de la vena retórica, triunfalista y falsaria, de un régimen dictatorial que buscaba maquillar la realidad, la minuciosa observación del mundo es el dogma que el escritor, que busca ser comprometido, ha de seguir. Pero todo ello sin imponer unos valores ni mostrar una ideología. Se trataba de mostrar, no de denunciar; el juicio de valor quedaba, pues, en manos del lector, que recibía de los autores la libertad de poder decidir si lo que en esas

páginas leía era correcto o no y, por consiguiente, si la realidad de la que la ficción se había extraído era denunciabile.

Pero esta irrupción en el mundo cultural y literario español ocurre en unos años en los que el lector prefiere la literatura (y el cine) de evasión. Como explicó Gonzalo Sobejano, «el público español, recién salido de la hemorragia bélica, temía sin duda que sus novelistas le ofreciesen asuntos y motivos de esa guerra obsesiva. La gente buscaba, como busca en el sueño su alivio el animal enfermo, una cura de olvido» (Sobejano, 2005: 26). Se trata de un arte que, aceptado, defendido y potenciado por el franquismo, permite al público anestesiar su entendimiento y dejar de ser consciente de la verdad subyacente. Junto a ello, el régimen favoreció la aparición de una literatura que entroncaba la actualidad literaria con el pasado más remoto y glorioso de la historia española; muestras de ello son el garcilasismo poético que estará de moda en los años cuarenta, el cine triunfalista y propagandístico y las obras que actúan como vocero de los ideales afines al régimen, entre otras.

Como se comprenderá, las inquietudes de los jóvenes escritores, que comienzan sus carreras literarias en los años siguientes al final de la Segunda Guerra Mundial, avanzan por caminos alejados a los oficiales y aceptados. Para ellos, es necesario superar un arte anclado en un pasado glorioso, huyendo de todo aquello que oliese a discurso oficial o moral de triunfo. El único lenguaje válido para un escritor es la verdad, el lenguaje de la cámara cinematográfica que graba lo que pasa por delante, las experiencias reales de un pueblo, el acontecimiento intrascendente neorrealista, la intrahistoria unamuniana.

Pueblo este que tiene una gran preocupación que los escritores del medio siglo compartirán: el porvenir. Los escritores, como los seres más desfavorecidos de la España derrotada —campesinos, obreros, jornaleros, niños y viejos, todos aquellos que poblarán la obra narrativa de Ignacio Aldecoa—, buscaban espacios donde ser libres, como ya hizo nuestro novelista en su infancia vitoriana. La marginalidad de esos años, de esa primera posguerra, está estrechamente relacionada con la inquietud por un futuro al que no se le vislumbraba ninguna seguridad. De ahí el éxodo a la gran ciudad, que se veía como la mejor opción para hallar un porvenir. Y de aquí surgió el primer gran tema en los escritos de la Generación del Medio Siglo:

Sin saber tal vez demasiado bien lo que queríamos, lo que no queríamos se iba arraigando cada vez más profundamente en el hondón de aquella piña que formábamos,

y se reflejaba en los personajes a los que fuimos dando voz y aliento. Los protagonistas de nuestros cuentos, en busca de un espacio más amplio y menos opresivo para respirar, también vivían sentaítos en la escalera⁷, esperando un porvenir que no tenía trazas de llegar (Martín Gaité, 2006: 48).

Y en esto consistía dedicarse a la literatura en aquellos primeros años de la juventud: dar una voz al que no podía expresarse, al que no tenía libertad para lanzar un grito y denunciar su propia realidad y su propio padecimiento. Historias que mostraban una realidad de la que podía extraerse un problema, pero que nunca daban una solución porque la propia vida carecía de ella. Lo único firme, sólido, de las existencias de todos ellos eran la inquietud y la incertidumbre. La literatura de Ignacio Aldecoa y sus compañeros, en los años cincuenta y los parte de los sesenta, se tiñó, en definitiva, del pesimismo —que se empapaba en ocasiones de un existencialismo del que llegaban ecos desde Francia— y el desengaño que todos ellos habían adquirido en el tránsito entre la infancia y la edad adulta:

Son historias que se caracterizan, de forma casi unánime, por no tener un final feliz ni ofrecer ninguna moraleja. Se diría que la única pretensión es presentar algunos retazos de la realidad circundante y dejar vislumbrar los conflictos de los hombres y mujeres que la padecen. Pero el autor nunca brinda una solución. Se limita a ser testigo de lo que cuenta. Los personajes, al pulular por el cuento, dejan un rastro de desazón, como si viajaran en busca de un lugar más cómodo y mejor ventilado o se debatieran por romper sus ataduras. En ese sentido, podrían ser tomados por inconformistas. Pero no suele tratarse de una búsqueda arriesgada o heroica de la libertad, sino más bien una añoranza sobre la que planea la amenaza del callejón sin salida y una especie de escama ante la falacia que entraña todo empeño heroico. Nadie les va a dar ya gato por liebre. Prefieren sentirse prematuramente desengañados a vivir engañados (Martín Gaité, 2006: 63-64).

En un ambiente como el hasta ahora descrito, no es de extrañar que la universidad a la que los escritores de la Generación acudieron tuviese escasa importancia en la formación de todos ellos. De entre los jóvenes de ese «grupo de malos estudiantes pero buenos escritores» (Martín Gaité, 2006: 46), únicamente unos pocos, entre los que se cuentan Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité, llegaron a terminar sus estudios superiores. Para el resto, esa universidad «reprimida, mezquina, anémica, acobardada» (J. Aldecoa,

⁷ Carmen Martín Gaité hace aquí referencia a una copla que sus compañeros y ella solían cantar en sus noches de vino y tabernas: «Sentaíto en la escalera, / sentaíto en la escalera, / esperando el porvenir, / y el porvenir que no llega. / Y que no llega... / Y que no llega...» (Martín Gaité, 2006: 36).

2018a: 19), que se sumaba a la privación intelectual común a todo el país, sirvió únicamente para ponerlos en contacto con personas afines con quienes formaron su propia generación.

Ignacio Aldecoa fue uno de ellos. En 1942, cuando se establece en Salamanca para iniciar las Comunes en la carrera de Filosofía y Letras, donde conoció, además, a Carmen Martín Gaité, se le recuerda como un alumno ausente. Pese a ello, logró aprobar las asignaturas y, ya en 1945, se trasladó a Madrid para estudiar Historia de América, carrera que nunca terminó. Sus aulas no eran las de la facultad sino otras, las de la calle, en las tabernas donde corrían el vino y las historias.

Esa fue la verdadera formación del Ignacio Aldecoa escritor en los años de universidad. Tres son los testimonios que dan buena cuenta de cuánto peso tuvieron en la obra literaria posterior del escritor alavés las ausencias del aula. El primero de ellos es de Carmen Martín Gaité, quien volvió a coincidir con Aldecoa en Madrid, tras el paso de ambos por la ciudad del Tormes. De él contó que nunca se sabía dónde estaba ni con quién iba, pero que tras cada ausencia regresaba, tarde o temprano, con algún conocimiento anteriormente no poseído:

Sabía mucho, pero se adivinaba que eran cosas aprendidas por su cuenta y sabe Dios dónde, «por ahí», como solía decir mientras dibujaba en el aire con la mano un círculo misterioso sincronizado con el levantamiento displicente de una de sus cejas. Tal vez era eso lo que le convertía en un foco de magnetismo, su forma de opinar como al desgaire, sin citas a pie de página, sus mutaciones fulgurantes de humor, aquella ligereza para contar historias que quedaban siempre inacabadas o bajo sospecha de inverosimilitud, su forma de mirar al soslayo, como el pistolero Larrigan inventado por él, y sobre todo la tendencia a desaparecer cuando empezaba a solidificarse y hacerse imprescindible su compañía (Martín Gaité, 2006: 21-24).

Antonio Tovar, quien fue profesor de Aldecoa en Salamanca, recordó al antiguo alumno y sus ausencias cuatro años después de su muerte con estas palabras: «Tal vez iniciaba esa bohemia estudiantil [...]; se sumía, me imagino, en la pobre, a menudo miserable vida de entonces, y aprendía, no en los libros, lo que era de veras la humanidad que nos rodea, la epopeya de la gente pobre» (J. Aldecoa, 2018a: 16).

Aldecoa, alejado siempre de todo aquello que estuviese rodeado de un halo de academicismo, se volcó en lo que consideraba la vida verdadera, la unamuniana

intrahistoria del hombre humilde, trabajador cuando le dejaban, y compartió sus horas con ellos. El lugar perfecto, como decíamos arriba, fue la taberna. El tercer testimonio que confirma cuál fue la verdadera formación de Aldecoa, perteneciente a la viuda del escritor, da fe de cómo para el vasco la taberna no fue solamente una fuente de alcohol⁸, sino el lugar donde sumergirse para extraer historias del natural, del mismo origen, para nutrir unas páginas literarias que estaban a punto de llegar:

Tabernas-refugio, tabernas-hogar, punto de encuentro de los vecinos del barrio, a la salida del trabajo, cueva abrigada contra las inclemencias físicas y morales de la calle. Huida también, para los hombres, de las quejas familiares, de los problemas familiares. Lugar de comunicación, de desahogo, de discusión, de información y crítica. Presididas por el tabernero que suele ser gruñón y entrañable, pesetero y generoso y que se convierte, de tanto conocer las debilidades humanas, en confesor, consejero, árbitro sabio, especialista en cosas de la vida, escéptico testigo de las debilidades ajenas. [...] Mundos cerrados, personajes derrotados que se esconden en las tabernas y en los bares con sus sueños aplastados, que cuentan y son escuchados y olvidan por un momento sus problemas (J. Aldecoa, 2018b: 19)

Como ya había ocurrido en la infancia del escritor con los relatos de la abuela materna, de nuevo Aldecoa se ve embebido en la cuentística de la oralidad, rasgo que sin duda vino a marcar el estilo de su propia narrativa. Pero, para ello, el escritor, antes de ejercitar la pluma, tiene que haber sido forzosamente lector. Y es aquí donde entran en juego los modelos de Ignacio Aldecoa, aquellos escritores en quienes encontró unas herramientas literarias que pudo utilizar para construir su propio andamiaje narrativo, y que le permitieron hacer llegar todas esas voces anónimas a las páginas de sus cuentos y de sus novelas en una época en la que la dictadura trataba de ocultar los recovecos más marginales y derrotados de la sociedad española.

Antes de eso, sin embargo, Ignacio Aldecoa se adentró en el mundo de la poesía, tanto artística como vivencialmente: a su llegada a Madrid en 1945, el joven universitario empieza a vivir en el número 41 de la calle San Marcos, donde se encontraba la pensión *Garde* —más conocida por los jóvenes bohemios que por ella transitaban como la *Garde House*—, uno de los principales focos de aquel movimiento vanguardista de posguerra

⁸ El alcohol, «el remedio, la exaltación, una forma de traspasar los límites de lo real, de lo cercano real, de transgredir las normas de lo aceptado como moral» (J. Aldecoa, 2018b: 19), fue otra herramienta de Ignacio Aldecoa para rebelarse contra el medio.

que fue el Postismo⁹, que en aquellos años se hallaba en pleno apogeo transgresor y heterodoxo. En la pensión,

el azar hace coincidir entre mediados de 1945 y 1946 a los pintores Rafael Zabaleta, Antonio Hernández Carpe, Pedro Bueno —que vivía con un fox terrier y los llevaba los domingos a visitar el Prado— o Juan Arboleya, el periodista oficial, Alberto Crespo y los escritores Ángel Crespo, Rafael Santos Torroella —poeta de Portbou que se parecía a Stalin—, Ignacio Aldecoa y el propio Carlos Edmundo de Ory, que se alojará en aquel tugurio entre enero y noviembre del 46. También algún amigo noctámbulo se colará de tapadillo, como Rafael Sánchez Ferlosio, quien alguna vez se quedará a dormir en un retrete en obras con la bañera inutilizada (García Gil, 2018: 212).

Aldecoa, habiendo pasado la mayor parte de su vida en Vitoria y unos pocos años (del 42 al 45) en Salamanca, encuentra en Madrid un ambiente que le recuerda a aquellas historias bohemias de principio de siglo que su padre y su tío le contaron cuando era niño. Siguiendo sus ansias de rebeldía y libertad, no es de extrañar que abrace la causa postista, según señaló Ory: «se solidariza con nuestro postismo. Aldecoa se une de motu proprio [*sic*] a nuestro recién nacido Bebé con barbas. Sonaba la hora de su rebeldía. Se hizo cómplice y paladín del magnífico engendro. ¿Y cómo no iba a ser así, dada su prosapia heterodoxa?» (Ory, 1984: 175).

Carlos Edmundo de Ory se considera el gran modelo sobre el que se apoya el nacimiento de Aldecoa como escritor:

Tengo que hacer hincapié en los influjos y hechizos que ejercían el Postismo y yo mismo en su persona ávida de libertad artística. Porque su plétora expresiva —su plectro, diríamos—, advino exclusivamente instancia poética. Y se concretizó en sople lírico de sonetos casi calcados de los míos. Serían clásicamente subversivos, no menos originales que oryanos. De todos modos, iba a ser yo su modelo poético para comenzar. De ahí, sus flamantes 19 sonetos de *Todavía la vida*. Si yo digo: «*que iré yendo si voy por donde yendo*»; él dirá: «*hacia ti yendo y sin descanso yendo*». Si yo digo y repito: «*tan pequeño*» (el vaso, el beso); él dirá: «*Y el mundo es tan pequeño, tan pequeño*». Luego están todas esas voces violentas y fuera de circulación, salvo en mi boca, que también Ignacio acorda terriblemente en sus «versos sedientos»: «*la vida como baba*», «*siete*

⁹ «Carlos Edmundo de Ory había creado junto a Chicharro hijo y Silvano Sernesi el movimiento poético que se llamó postismo, una especie de “surrealismo ibérico” llamado a estimular la fantasía, la espontaneidad y ruptura con toda norma, cuyas premisas se establecieron en un manifiesto muy famoso de 1945 inspirado en el de André Breton» (Martín Gaité, 2006: 37)

negros gorgojos», «*negro carro*», «*sangrando acero*», «*águila maga*», «*abejas presas*»... En fin, todo el frenesí estético-lírico de una riada de imágenes y metáforas fuertes (Ory, 1984: 180).

En un breve estudio dedicado a la poesía de Aldecoa, José Manuel Caballero Bonald ofrece una visión distinta sobre los modelos y las intenciones poéticas aldecoanas. Caballero Bonald no encuentra aún en *Todavía la vida* (1947), primero de los dos poemarios de Aldecoa, una voz o estilos propios, pero tampoco observa, como sí había señalado Ory, que todos sus versos se deban a una influencia postista; curiosamente, en su entrada pública al mundo literario española, Aldecoa sigue las corrientes más aceptadas del tiempo: «Salvo alguna aislada licencia métrica, las composiciones participan disciplinadamente de toda esa protocolaria exigencia formalista puesta en boga por el garcilasismo en nuestra inmediata posguerra civil» (Caballero Bonald, 1984: 43). No obstante, el escritor jerezano encuentra algunos ligeros atisbos de salirse de la norma, una «tentación de escapada» (Caballero Bonald, 1984: 43), pero los atribuye más a la actitud rebelde de Aldecoa que a una intención de ruptura y renovación literarias: «no me aventuraría a asegurar que esa actitud de Aldecoa, esa todavía tímida pretensión de desobediencia a la norma clásica con alguna suerte de barroca dinamización expresiva, fuese algo más que una pasajera consecuencia de su propia y avizora personalidad» (Caballero Bonald, 1984: 43).

Algunos de los posibles modelos de Aldecoa en este primer libro apuntados por Caballero Bonald son *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso —publicado tan sólo tres años antes que *Todavía la vida*, y que sirvió como revulsivo contra la anquilosada poesía oficial del régimen—, la lírica modernista¹⁰ y, en último lugar, alguna «huella del postismo [...] en la adjetivación imprevista, en los modales sintácticos, en las distorsionadas analogías de la dicción» (Caballero Bonald, 1984: 44); sin embargo, estos rasgos poéticos, continúa Caballero Bonald, también pueden «conectar con ciertas elocuciones satíricas de un Quevedo» (Caballero Bonald, 1984: 44).

¹⁰ «Con independencia de la temática, no pocos giros y adornos retóricos enlazan sin excesivos disimulos con ciertas maneras propias del modernismo: con el Juan Ramón Jiménez de las *Elejías*, con el Rubén Darío de *Azul*, con el Tomás Morales de *Las rosas de Hércules*. Tal vez también ayude a hacer más patente ese eco el propio oído musical de Aldecoa, notoriamente prodigado en algunas variantes de sonetos de versos alejandrinos. Pero, en todo caso, la norma sintáctica, la descripción paisajística, la misma sensibilidad metafórica, parecen proceder de lecturas recién descubiertas en el suntuoso desván modernista» (Caballero Bonald, 1984: 43).

Añadimos dos apuntes a las referencias señaladas por José Manuel Caballero Bonald que nos permiten contemplar el primer libro de Aldecoa como el trabajo de un poeta que se ha sumergido en sus lecturas personales para obtener una voz literaria, pero en quien adivinamos la intención no de imitar, sino de trabajar un estilo propio y único. En primer lugar, suenan ecos de Antonio Machado y de Luis de Góngora en estos dos versos de su poema «Llanada»: «Sobre los altos chopos la tarde virgiliana / dora el ave canora su medroso plumaje» (TLV 31); en segundo lugar, en los tres sonetos de sus «Versos sedientos» es difícil no ver la influencia de la mística española y, más concretamente, de la poesía teresiana: «en siete vidas sin vivir en ellas» (TLV 13); «Queriéndome volar y a ti volando, / queriéndome querer y a ti deseando, / muriéndome por ti y en ti viviendo» (TLV 14); «Al fin entrar en tu íntima clausura / —dulces las carnes de tu amor posesas— / y acercarme hacia ti de ti muriendo» (TLV 15).

En *Libro de las algas* (1949), su segundo libro, Aldecoa vuelve a la poesía. Caballero Bonald considera que en él el poeta ha realizado un viraje que lo aleja formalmente del primer libro, y atribuye el cambio a la lectura de la obra poética de la Generación del 27, con Lorca y Alberti a la cabeza:

El *Libro de las algas* [...] corrobora en cierta medida ese viraje que apenas se insinuaba en algún recodo de *Todavía la vida*. Más que de una cuestión de contenidos, hablo de un aspecto formal, de un perceptible cambio de procedimientos. Por supuesto que existen aún no pocas fórmulas expresivas que remiten al primer libro, pero quizá las más persistentes inclinaciones temáticas de Aldecoa hayan propiciado aquí como una mudanza estructural del poema. Nada más lógico, o más presumible. La cárcel del soneto, por lo pronto, se ha abierto a otras combinaciones métricas por donde empieza a estabilizarse el verso libre, un verso libre mediatizado todavía por el ascendiente del endecasílabo o constreñido a veces por el soniquete octosilábico del romance. Creo que, en este sentido, sería fácil rastrear otras juveniles lecturas de Aldecoa, centradas ahora en el grupo poético del 27 —y, más concretamente, en Alberti y Lorca—, sólo asequibles entonces a través de los ejemplos incluidos en la antología de Gerardo Diego. Me inclino a suponer que el poeta debió frecuentar ese texto y debió extraerle —sobre todo por vía culterana— algunas conclusiones decididamente provechosas (Caballero Bonald, 1984: 45).

Sea como fuere, lo que nos interesa en este momento es que en los años que median entre la llegada de Aldecoa a Madrid en 1945 y la publicación del *Libro de las algas* en 1949, el joven escritor se está iniciando en el mundo literario español, y anda aún a la busca de

su estilo propio. Si en su segundo libro hemos visto que Aldecoa modela sus formas y estilo en el modelo de los poetas del 27, un año antes, en 1948, publica su primer cuento¹¹, en el que se empapa del ejemplo narrativo de otro grupo literario, el del 98, en descripciones como la siguiente:

La tarde se iba acabando. Unas nubes negras y tristes se cernían sobre Sayaguillo del Camino. Lejana y tenue la cigüeña planeaba por sobre el Duero. Las encinas de la carretera tomaban tintes violetas; un vientecillo gallinero levantaba el polvo en pequeños remolinos. De la parte de Zamora un carro leonés venía triste, chirriante y cacharrero. La liebre cortó el camino en dos (CC 40).

Tan sólo un año después —el mismo año en el que publica su *Libro de las algas*—, la maestría literaria la toma directamente del Valle-Inclán de los esperpentos. Así comienza su segundo relato, «El hombrecillo que nació para actor»:

Eran las cuatro de la mañana. La churrería tenía algo de vagón de tercera clase. Dormía una vieja con sueño altisonante de suspiros y entrecortado de babeos. Un hombre mostraba infinidad de carnets, la faz angulosa y el pelo blandón y rubiaco, a la pareja policial que tomaba el mojaván madrugero. Tres estudiantes troneras bebían cazalla en compañía de unas pelanduscas que recortaban el canje de interjecciones. El churrero, a lo macho, se abría la camisa frente al fogón donde chirriaba la gran sartén del aceite. Olor de tren con dejo axilar, pegaba un tufo inolvidable (CC 42).

En definitiva, y según señalamos más arriba, Aldecoa no fue un imitador; tampoco le interesó unirse a escuela literaria o artística alguna. Siempre en pos de la libertad absoluta, todo aquello que adquirió en sus lecturas y que descubrió como forma, tema o enfoque apropiado para contar las historias que a él le interesaban (y que, como lector, habría deseado leer), lo utilizó para edificar su propia voz literaria, comprometido siempre con la realidad social más desfavorecida y con su particular responsabilidad ética y estilística o estética: no se trataba solamente de descubrir unas parcelas concretas de la realidad para, al hacerlas públicas, crear una denuncia implícita, ni de encontrar la manera literaria de poder contarlos evitando las barreras de la censura, sino de no quedarse únicamente en la superficie de lo físico y material sino de darle forma artística y de profundizar en la existencia humana para concebir una obra universal que perdurase a lo largo del tiempo.

¹¹ «La farándula de la media legua».

1.2. Descripción de los objetivos

El objetivo principal de nuestra investigación es analizar la manera en la que Aldecoa encuentra su propia voz literaria, la manera idónea para cumplir su propósito de ser escritor y hombre a la vez. Según veremos, las dos grandes preocupaciones de Aldecoa eran, por un lado, estar comprometido con su entorno en los duros años de la posguerra española y solidarizarse con los sectores más humildes y derrotados de la sociedad, a quienes quería sacar del anonimato ficcionalizándolos en sus narraciones y, por el otro lado, trabajar constantemente para elaborar una obra literaria que destacase por su «calidad literaria, hálito poético y expresivo adobo» (J. Aldecoa, 2018a: 40). Es decir, Ignacio Aldecoa necesitaba aunar en su literatura la ética (el compromiso social) con la estética (la calidad artística de sus obras).

Aldecoa supo encontrar siempre la expresión adecuada para transmitir una realidad con todos los detalles físicos, sensoriales o emocionales necesarios; y esto en una época en la que la libertad del escritor (especialmente en Aldecoa) se veía limitada por varios frentes. En el caso del novelista alavés, hubo de enfrentarse a la represión franquista, que esgrimía la censura para silenciar aquellas verdades que la incomodaban, pero también tuvo que superar los encorsetamientos y las etiquetas de algunas corrientes de la época, como los del realismo social, para no seguir una simple moda literaria sino encontrar su propio enfoque.

Los dos grandes modelos que le permiten la unión de ética y estética son Pío Baroja y Ramón del Valle-Inclán¹². Siendo conscientes de que hay otros modelos en la narrativa de Ignacio Aldecoa, hemos decidido centrarnos en estos dos escritores españoles por su idoneidad como primer acercamiento al estudio de la obra del cuentista alavés con un enfoque comparativo que se ha llevado a cabo en muy raras ocasiones.

De esta manera (y como explicaremos en la metodología), nuestro objetivo es encontrar los puntos de contacto entre Ignacio Aldecoa y ambos escritores; en el caso de Valle-Inclán, quien es un modelo directo para el cuentista en sus primeros relatos —tal y como vimos en la introducción—, pretendemos detallar las características esenciales

¹² El escritor Jesús Fernández Santos dijo en una entrevista televisiva que Aldecoa era «Baroja en los temas y Valle-Inclán en el estilo». Dicha constatación se halla recogida en el documental de 2011 *Aldecoa, la huida al paraíso*, dirigido por Miguel G. Morales, que fue transmitido en televisión en el programa *Imprescindibles* de Televisión Española, y que se puede ver en la siguiente dirección web: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-aldecoa-huida-paraiso/5440159/> [recuperado el 9 de noviembre de 2020].

estilísticas, estéticas y técnicas de su obra y averiguar cómo, cuándo y en qué medida se dan en la narrativa de Ignacio Aldecoa, amén de qué motivos personales, filosóficos e históricos llevaron al escritor alavés, en algunos momentos concretos de su carrera literaria, a ejercitar el enfoque deformador de los esperpentos valleinclanescos.

Por lo que respecta a Pío Baroja, nos hemos centrado en dos de los temas de su novelística que son clave en la obra de Aldecoa: por una parte, el mar, que desde sus inicios poéticos en 1947 hasta sus últimos relatos (algunos de ellos póstumos) a finales de la década de los sesenta, recorrerá la obra del cuentista alavés con enfoques muy distintos. Queremos averiguar en nuestra investigación si hay alguna relación entre el uso del tema en ambos escritores; y si la hay, de qué manera y con qué finalidad.

El segundo de los temas barojianos es el de los bajos fondos a los que Baroja convirtió en protagonistas en su trilogía *La lucha por la vida*. Vamos a analizar esas novelas no solamente desde el punto de vista temático, sino también desde la técnica realista desarrollada por Baroja para contar las historias, superando la literatura decimonónica y abriendo las puertas hacia un nuevo tipo de novela, la social, que irrumpirá con fuerza en las letras españolas en las décadas de 1950 y 1960. Tras ello, queremos demostrar que Aldecoa va a ser uno de los seguidores de ese realismo del suburbio y de la picaresca urbana que Baroja creó en sus tres novelas, y cómo lo actualiza para representar la realidad de una España distinta.

1.3. Estado de la cuestión

El estudio de la obra de Ignacio Aldecoa no ha sido todavía, en el momento en el que realizamos esta investigación, ampliamente estudiado. La mayoría de bibliografía sobre el autor que hemos encontrado pertenece a algunos de sus seres cercanos, y son muy pocas las ocasiones en las que estudian su obra con un enfoque analítico o ensayístico; más preocupados por analizar a Aldecoa como persona y como escritor, los comentarios sobre su obra literaria pecan en muchas ocasiones de superficiales, y, aunque útiles como primer acercamiento a su carrera literaria, poco aportan para quien pretenda hacer un análisis en profundidad.

De esos estudios, los más útiles son los de Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité. La primera ha escrito algunos de los textos que mejor permiten conocer a Aldecoa como

persona, lo que equivale a conocerlo como escritor y, por consiguiente, indirectamente nos da la clave para entender muchos de sus cuentos y novelas. Por su parte, Carmen Martín Gaité, con *Esperando el porvenir* (el recopilatorio de las cuatro conferencias sobre Aldecoa que impartió en el vigésimo quinto aniversario de la muerte del escritor, en 1994), son una perfecta introducción a la obra del novelista alavés.

Existen otros libros que sirven también como primer acercamiento a la obra de Aldecoa: algunos de ellos estudian la vida y la carrera literaria del escritor con un enfoque general: el capítulo dedicado al autor en *Cuatro autores españoles*, de Ana María Novales (1974), *Ignacio Aldecoa*, de Manuel García Viñó (1972) e *Ignacio Aldecoa. El joven que sabía contar historias*, de Ángel Martínez de Salazar (1996); los dos últimos, además, ofrecen son también una biografía del escritor. Otros estudios profundizan mínimamente en aspectos concretos de la obra de Aldecoa: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, de Irene Andrés-Suárez (1986), *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, de José Luis Martín Nogales (1984) y *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa*, de José Manuel Marrero Henríquez (1997).

De la década de los setenta destacan dos obras que son posiblemente las que más en profundidad estudian y analizan la obra de Aldecoa, que son, por una parte, los *Ensayos sobre literatura social*, de Gaspar Gómez de la Serna (1971), donde el autor recopila algunos de sus textos sobre literatura social, y la investigación de Jesús María Lasagabaster, de 1978, titulada *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, en la que estudia las novelas de Aldecoa desde un triple enfoque: mimético, poético y simbólico. De Lasagabaster también son importantes sus artículos sobre Aldecoa recogidos en el libro *La literatura de los vascos*, editado por Ana Toledo Lezeta en 2002.

En cuanto a pequeños estudios o artículos, hay dos libros que ofrecen sendas recopilaciones. El primero, de 1984, es la compilación de Drosoula Lytra *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, que, como su propio título indica, resulta útil a quien se acerca a la obra de Aldecoa por primera vez, pero no permite ir mucho más allá de lo más consabido. Otro libro, más reciente (2011), es *Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y antología de cuentos*, editado por Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, que ofrecen algunos breves análisis interesantes.

Por lo que respecta al enfoque de literatura comparada de la presente investigación, las investigaciones que lo ofrecen son muy breves. Habitualmente, la comparación de

Aldecoa con un modelo se ha basado únicamente en una pequeña pincelada con la que se señala que en algún cuento o novela, en algún pasaje en concreto, existe la influencia de cierto autor, pero casi nunca se ha llegado a profundizar en dicha relación; queda, simplemente, como un pequeño apunte. En el arriba citado libro de Gaspar Gómez de la Serna sí encontramos una comparación de Aldecoa con Valle-Inclán y con Quevedo en los cuentos del escritor alavés más burlescos o satíricos, pero el análisis no es excesivamente exhaustivo.

Podemos citar cuatro investigaciones en las que se compara la obra de Aldecoa con otros escritores o artistas, pero en ninguna de ellas aparecen Valle-Inclán o Baroja. En primer lugar, en el ensayo *Faulkner en España* (1985), su autora, María-Elena Bravo, establece la influencia directa del novelista norteamericano en una de las novelas de Aldecoa; su juicio, sin embargo, nos parece erróneo: según Bravo, la génesis de *Con el viento solano* se debe a la novela de Faulkner *Luz de agosto* porque en ambas un hombre huye de la justicia tras haber cometido un asesinato. El segundo libro, también centrado en un escritor estadounidense, es *Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra* (2012), de Lisa Ann Twomey, donde se realiza una lectura en paralelo de *El viejo y el mar* y *Gran Sol*; esta comparación, que sí aparece citada en nuestra investigación, tiene un verdadero sentido, aunque pensemos, con la autora del ensayo, que no podemos afirmar categóricamente que exista una presencia directa de la novela americana en la obra de Aldecoa; por lo tanto, compartimos la opinión de Twomey de que hay elementos comunes en ambas obras y existe una coincidencia en las personalidades de los dos autores, pero no podemos llevar la lectura comparada más allá.

Los otros dos libros estudian la importancia del cine neorrealista italiano en la literatura del medio siglo: se trata de las investigaciones *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (1992), de Luis Miguel Fernández Fernández, y *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo* (2012), de José Jurado Morales. Ambas investigaciones realizan un trabajo excelente analizando las características formales y temáticas del Neorrealismo y estableciendo un nexo de influencia con la obra de Aldecoa; por ese motivo, remitimos a su lectura, no pudiendo aportar nuevos datos en la presente investigación.

En definitiva, el corpus bibliográfico sobre Aldecoa nos permite conocer al escritor y entender las claves de su personalidad humana y literaria, y con ello facilitar el análisis

de su obra, pero el objetivo de esta investigación se ha tenido que centrar en la extensa bibliografía sobre los dos modelos estudiados.

1.4. Metodología

En primer lugar, se estudia la obra de Ramón del Valle-Inclán partiendo de la idea de que no se produjo una división por etapas en su carrera literaria (la etapa del modernismo, por una parte, y la del esperpento, por la otra), sino que toda ella ocurre en una evolución estilística, técnica y estética. Para ello, analizamos la obra del escritor gallego desde sus inicios, a finales del siglo XIX, rastreando las claves artísticas de su literatura entre los primeros relatos de *Femeninas* (1895), y la plasmación de toda su teoría estética en el tratado *La lámpara maravillosa* (1916).

En toda esa etapa de su carrera, y especialmente en el tratado de 1916, buscamos pequeños atisbos de lo que será, llegado el momento, el ciclo esperpéntico. Tenemos la intención, por consiguiente, de establecer un puente entre las dos estéticas del autor, la elegante y suntuosa del Modernismo y la deformada y grotesca del esperpento, para señalar que ambas formas artísticas responden a la misma intención evolutiva del autor. No es que se haya producido una ruptura en su obra; se ha evolucionado, lenta y conscientemente, de una estética a otra, manteniendo (y mejorando) el estilo y la técnica, y mutando poco a poco la estética.

A continuación, realizamos la comparación de la obra de Aldecoa con el ciclo esperpéntico desde dos frentes distintos: el primero es el relacionado únicamente con la estética deformante, que aparece en la narrativa de Aldecoa en momentos puntuales de su cuentística, y que, como en el caso de Valle-Inclán, se utiliza como respuesta al momento histórico que se está viviendo. Para establecer la relación entre las estéticas de ambos escritores, buscamos aquellos usos del lenguaje que sirven para deformar la realidad, encontrando algunos términos o formas que Aldecoa toma del esperpento valleinclanesco, y que utiliza, normalmente, con las mismas intenciones deformadoras y burlescas.

El segundo frente es el del estilo y la técnica: tras establecer las claves del estilo modernista valleinclanesco (especialmente en el uso de los adjetivos y otras palabras que sirven para dar mayor expresividad al texto), analizamos algunos textos de Aldecoa para

demostrar cómo su estilo bebe directamente del estilo del escritor gallego, y obtiene unos textos en los que la fuerza expresiva de las palabras, que siempre van a ser las adecuadas, abren la obra a un nivel de significación que va más allá de la mera representación textual de una realidad.

Por lo que se refiere a Pío Baroja, hemos elegido los dos temas que más presencia tienen en la obra de Ignacio Aldecoa: el mar y los bajos fondos. En ambos casos, estudiamos los motivos que llevan a Baroja a tratar esos temas, cómo responden a su ideología, su pensamiento y su filosofía, y de qué manera los utiliza tanto para retratar en el texto la realidad, como para plasmar en él su manera de pensar y sus preocupaciones. Nos centramos en la configuración de los personajes, siguiendo la clasificación barojiana entre hombres de acción y hombres contempladores, y cómo estos se enfrentan al medio en el que viven; también en las nuevas formas del realismo que Baroja elabora en *La lucha por la vida*, con esa novela abierta que busca representar la vida en el texto tal y como es, con sus azares y sus banalidades.

Para buscar la influencia de Baroja en Aldecoa, tenemos que proceder de manera distinta en cada uno de los temas: en el primero, el tema del mar, comenzamos estudiando por qué interesa a Aldecoa y con qué finalidad lo incluye en su obra literaria; junto a ello, analizamos la obra marítima del escritor alavés como una continuación directa de la literatura del mar barojiana, clarificando dónde está el punto de contacto entre los dos escritores. En el segundo, el tema de los bajos fondos, no solamente buscamos los parecidos con Baroja a nivel temático, sino que analizamos también qué rasgos novedosos del realismo barojiano aplica Aldecoa a su propio enfoque narrativo.

2. Ramón del Valle-Inclán: estética, estilo y técnica del esperpento

2.1. De los artículos periodísticos a *La lámpara maravillosa* (1891-1916)

Cuando Ramón María del Valle-Inclán publica en 1916 su tratado de estética, *La lámpara maravillosa*, ya se había publicado gran parte de la producción literaria total del escritor galaico¹³. Dicho tratado ocupa un espacio central en la obra de Valle-Inclán en lo que a cronología se refiere, puesto que se publicó veintiún años después de la aparición de su primer libro, *Femeninas*, en 1895¹⁴, y veinte años antes del fallecimiento del escritor. Que el escritor publique este libro tan avanzada su carrera literaria implica que el tratado, más que declaración de intenciones artístico-estéticas, es una puesta en común de un conjunto de ideas, temas y teorías que Valle había utilizado en la práctica —esto es, en sus obras literarias— y defendido en la teoría, en toda una serie de artículos y ensayos periodísticos publicados durante las dos décadas anteriores.

Así, tenemos que remontarnos hasta una fecha tan temprana como 1891 para encontrar la primera de las ideas que ejercerá de piedra angular en *La lámpara maravillosa*: el 13 de agosto de ese año aparece una reseña a *Ángel Guerra*, novela de Benito Pérez Galdós, en el diario madrileño *El Globo*. En su artículo, el escritor gallego nos ofrece la que posiblemente sea la única reseña al uso que publicó, pero incluso así podemos darnos cuenta de que está utilizando el medio para hacer llegar a los lectores sus propias ideas sobre arte y teoría estética. Fijémonos en el siguiente comentario laudatorio que hace de la novela del autor canario, que será clave en el tratado de 1916: «en este libro [...] lo principal son las personas, por dentro, y esta clase de principalidades son *innarrables* o poco menos. Lo que constituye la atmósfera moral en una novela, al igual que la atmósfera física, se siente, sí, pero no se palpa» (Valle-Inclán, 1987: 114). Este comentario, de clara

¹³ En poesía, había publicado en 1907 el libro *Aromas de leyenda*, obra de marcada filiación modernista en la que recoge aspectos míticos de su Galicia natal. Su obra narrativa, que comenzó también bajo la influencia del Modernismo, se inicia a finales del siglo XIX con libros de relatos como *Femeninas* o *Epitalamio*, y dará un gran salto evolutivo entre 1902 y 1905 con la publicación de las *Sonatas*: *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y *Sonata de invierno* (1905). Respecto al teatro, pasará del Modernismo (por ejemplo, con *El yermo de las almas*), al ciclo del teatro mítico galaico (dos de las tres *Comedias bárbaras*, en las que ya podemos encontrar elementos tempranos de lo que será el esperpento) y algunas de sus farsas, donde Valle-Inclán había comenzado a adentrarse en el terreno de la deformación burlesca, con obras que se recopilarán en su *Tablado de marionetas*.

¹⁴ Si bien es cierto que cuando publica esta primera obra ya hacía unos años que se habían iniciado sus colaboraciones en prensa, con pequeños relatos y poemas en su Galicia natal. Vid. la relación de sus primeras publicaciones en J. Valle-Inclán, 2007: 11-29.

filiación becqueriana, establece la clave de buena parte de la obra de Valle: la obra de arte ha de hacer llegar al que la contempla una emoción, y las emociones son inefables, es decir, no pueden expresarse con palabras, captarse con los sentidos ni entenderse con la razón. Junto a ello, debemos destacar otros dos elementos: el primero, aquello que a Valle-Inclán le parece «lo principal» del libro, que son «las personas, por dentro» (Valle-Inclán, 1987: 114); al decir esto, Valle no está haciendo referencia al psicologismo tan en boga a finales del siglo XIX sino a la vida interior de las personas, a las emociones, las almas, todo aquello que hay dentro del ser humano pero que está alejado de lo puramente racional. Para él, durante la mayoría de su vida artística, este será el único modo de conocimiento del hombre. En segundo lugar hemos de centrar nuestra atención en el término «ambiente», que será de importancia capital en la obra futura de Valle, puesto que, llegado el momento, encontraremos a un escritor que tendrá más de descriptor de ambientes que de narrador; así, siguiendo el camino marcado por el simbolismo, Valle-Inclán utilizará los símbolos para derribar los muros de la semántica y forzar las palabras para que transmitan emociones.

Hay, por último, otro comentario de Valle en su reseña que debemos comentar, y este es el que el escritor dedica a todas aquellas personas —«no sé si también en la prensa», añade (Valle-Inclán, 1987: 114)— que consideran al personaje de Ángel Guerra inverosímil, y a quienes Valle destina unas palabras no exentas de ironía: «Claro está que quien esto afirma es gente de peso más o menos, pero por desgracia, así suelen ser todos los lectores de novelas en esta tierra donde los *hombres graves* —por no perder su gravedad— continúan no sabiendo qué cosas son *naturalismo* y *realismo*» (Valle-Inclán, 1987: 114). Es entonces cuando el autor hace referencia a otro realismo, un realismo que se encuentra en un nivel distinto: «un cierto *realismo superior* que el público español, que come bien y goza de excelente salud, no suele entender» (Valle-Inclán, 1987: 114). Valle-Inclán deja clara, de esta manera, su voluntad de diferenciarse del otro realismo, esto es, del que se queda en la superficie de las cosas y no ahonda en los misterios profundos de la verdad.

Menos de un año después, el 27 de abril de 1892, *El Correo Español* publica la reseña a *Tristana*, segunda de las críticas que Valle-Inclán dedicó a la obra de Benito Pérez Galdós. Ahora, Valle, mostrándose más reflexivo que en la reseña anterior, retoma las ideas expuestas un año antes y profundiza en ellas, llegando al punto en el que el objetivo del artículo, es decir, la reseña de la obra de Galdós, pasa a un segundo plano, importando

únicamente la teoría estética; teoría que puede sustraerse del artículo y aplicarse a su propia obra literaria. En esta ocasión Valle introduce un término no aparecido anteriormente pero que será uno de los puntales de *La lámpara maravillosa*: la sensación. Siguiendo otra vez el camino del romanticismo y del simbolismo, su idea gira en torno a la habilidad del escritor para hacer llegar unas emociones y sensaciones al lector; así, para que una obra tenga éxito, el sentimiento oculto tras las palabras ha de prolongarse a lo largo del texto. El problema, apunta Valle-Inclán, es que la mayoría de escritores «emborronan muchas páginas por mero afán retórico, por lucir condiciones de pintor y de estilista» (Valle-Inclán, 1987: 134). Para evitarlo, Valle aboga por la economía narrativa, utilizando las descripciones de forma comedida, con la finalidad de que se pueda extraer de ellas la esencia que ha de ser clave de la obra, «porque la amenidad de los campos y la serenidad de los cielos, los negros muros de una cárcel, los tapizados de un salón, son grande parte a que el hombre se muestre alegre o triste, pero en los demás casos toda descripción me parece no sólo inútil, sino perjudicial» (Valle-Inclán, 1987: 135). Con ello, Valle no quiere decir que haya que evitar la descripción, sino que debe emplearse únicamente con la función de transmitir sensaciones; es un error que el escritor se quede en el retrato del mundo material con la única finalidad de mostrar un espacio físico.

En muchas ocasiones, indica Valle, la conmoción buscada por el escritor se puede conseguir con una simple frase o, incluso, con una sola palabra, y dicha conmoción puede perderse si la narración sigue con una enumeración de detalles sin trascendencia. Las «bellezas supremas», término que tendrá su eco en el tratado estético de 1916, «no están en el estilo sino en lo íntimo, en la esencia psíquica» (Valle-Inclán, 1987: 135). No es necesaria una palabrería elevada ni un estilo excesivamente elaborado, porque incluso las formas más populares pueden transmitir la esencia de la sensación. De hecho, en otro artículo, «Cantares¹⁵», Valle-Inclán compara el romance con la poesía popular española, criticando en aquel la ausencia del «alma colectiva del pueblo» (Valle-Inclán, 1987: 172), que sí puede encontrarse en esta. Su defensa de una obra poética creada por el pueblo frente a otra que sea fruto de un erudito o de un escritor culto se sustenta sobre esa misma «esencia» a la que ya se había referido al reseñar *Tristana*, que esconde «unos acentos, ya graves, ya agudos y vibrantes, jubilosos o melancólicos, que son gritos del corazón de

¹⁵ Publicado en el periódico mexicano *El Universal* el 3 de junio de 1892.

una raza» (Valle-Inclán, 1987: 172-173): sólo un arte ingenuo, privado de una razón que limita a la poesía, puede evocar sentimientos verdaderos¹⁶.

Diez años después, el 22 de febrero de 1902 —año significativo en la historia de la novela española¹⁷—, aparece en *La Ilustración Española y Americana* el artículo «Modernismo», texto que será refundido y ampliado en sucesivas ocasiones por Valle hasta alcanzar una versión definitiva en 1914 como prólogo a la segunda edición de *Corte de amor*. Continúa el escritor su crítica negativa de los excesos retóricos y las descripciones demasiado recargadas. Posicionándose en contra de la corriente española que consideraba que las características principales del arte modernista eran la extravagancia y la retórica artificiosa, Valle postula que si en algo se caracteriza verdaderamente la nueva corriente artística, sobre todo en literatura, es en su «tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad» (Valle-Inclán, 1987: 207). A continuación, citando a Gautier y a Baudelaire, acude a la romántica teoría de la analogía o correspondencia (utilizada por Schelling, Stäel o Poe, entre otros), afirmando que el modernismo es importante por el interés que tienen los poetas en «dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua» (Valle-Inclán, 1987: 207). Para ello, para que las sensaciones sean equivalentes en una analogía universal, y para que una obra de arte sea todas las obras de arte a la vez, los sentidos han de desarrollarse progresivamente, diversificando las percepciones para aunar dichas sensaciones en un sentido único.

El 9 de junio del mismo año, *El Imparcial* publica una nueva reseña de Valle-Inclán, en este caso del libro *A ras de tierra*, de Manuel Bueno¹⁸. Valle mantiene su crítica a los escritores que no incluyen en sus obras la esencia de las emociones, dirigiéndose a esos

¹⁶ El término «poesía ingenua» se lo debemos a Friedrich Schiller, quien publicó en 1795 el libro *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Para Schiller, el arte debía reconducir al hombre a la naturaleza de la que se había apartado. El mundo resultante de la Revolución de 1789, presidido por la razón, llevó al hombre a los asesinatos de 1793, culminados en el Terror. La verdadera revolución, creía Schiller, podía alcanzarse únicamente gracias al arte, puesto que «a través de la belleza caminamos hacia la libertad. [...] el arte bello educa y refina la sensibilidad, y ésta sería su aportación a la civilización» (Safranski, 2012: 42). Pero el arte no puede surgir del mundo de la razón, ya que esta, por sí sola, conduce al utilitarismo: «También necesitamos libertad frente a las meras consideraciones utilitarias. La sociedad burguesa [...] está más que nunca bajo el dictado de la utilidad. [Schiller] [l]a describe como un sistema cerrado de racionalidad medio-fin y de razón instrumental, como una máquina social» (Safranski, 2012: 43).

¹⁷ Recordemos que este es el año en el que se publican cuatro novelas que supondrán, cada una a su manera, una superación de la novelística decimonónica: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *La voluntad*, de Azorín; *Camino de perfección*, de Pío Baroja, y *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán.

¹⁸ Manuel Bueno (1874-1936) fue el escritor que, tras una trifulca en el Café de La Montaña, propinó a Valle el bastonazo en el brazo que provocó su amputación y dejó al escritor galaico manco.

«escritores de ideas» (es decir, racionales) como los «modernísimos autores de libros literarios sin literatura, de libros amenos sin amenidad» (Valle-Inclán, 1987: 211). Valle los acusa de pretender reformar la prosa castellana para liberarla de un purismo que es, en opinión del escritor gallego, lo único esencial en el arte, puesto que ese purismo no es otra cosa que la transmisión de emociones estéticas; la definición que Valle ofrece está ya muy próxima a lo que encontraremos catorce años después en *La lámpara maravillosa*: «una noción de la vida, de la belleza, del lenguaje, de la armonía y del estilo» (Valle-Inclán, 1987: 211). La misma idea se encuentra en otro artículo, «*La casa de Aizgorri* (Sensación)¹⁹», dedicado a la novela de Pío Baroja, que más que reseña es un pequeño relato literario exento de crítica analítica. En él, compara la voz narrativa del libro con «la voz familiar, un poco áspera, pero llena de bondadosa franqueza» que «venía del misterio, y bisbiseaba su relato al amor del fuego, mientras la lluvia azotaba los cristales» (Valle-Inclán, 1987: 200). El último párrafo del artículo/relato es donde recoge algunos de los elementos clave de su propia obra: el misterio, la emoción, la belleza, la oralidad (y, con ello, el arte ingenuo), lo que queda fuera del alcance de los sentidos:

Hace ya muchos días que leía *La casa de Aizgorri*, y ese libro humano y triste ha dejado en mi espíritu una sensación de niebla y lejanía, cual si de niño hubiese oído hablar mucho de los Aizgorri, sin haberlos visto jamás. En las páginas más bellas es donde con mayor intensidad gusté esa impresión. Algunas veces creo que la muerte de D. Lucio me la contaron hace ya mucho tiempo, de noche, a media voz, en el silencio de la alcoba, estando convaleciente. Pero yo no he visto nada con mis ojos. Y todo el libro es así: una lejanía de niebla por donde pasan vidas de ensueño. Algo que me hace recordar los relatos de las abuelas: ¡esos relatos que tienen una indecisión y un encanto que no tiene la vida! (Valle-Inclán, 1987: 202).

Llegamos así a los artículos que Valle-Inclán dedicó a otra de sus pasiones: la pintura, a la que dedica más artículos que a la literatura²⁰. Nos interesa en esta ocasión su crítica a la exposición de Bellas Artes de 1908, formada por un amplio conjunto de artículos publicados en el periódico *El Mundo*²¹. Ahora centra su atención sobre las corrientes artísticas más nuevas, a las que considera perniciosas en tanto que ponen en peligro la

¹⁹ Publicado en *Electra*, Madrid, en 1901.

²⁰ Después de todo, Valle-Inclán fue un amplio conocedor de la pintura de su época y de épocas pretéritas; no por nada, fue profesor de Estética en la Real Academia de San Fernando y ejerció como director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma desde el 10 de marzo de 1933 hasta su muerte, el 5 de enero de 1936.

²¹ Los días 29 de abril, 2, 3, 6, 11 y 19 de mayo, 1, 12 y 30 de junio y 4 de julio de 1908.

presencia de la armonía, única razón que permite que la pintura pueda ser considerada Arte. Ya influenciado por la mística y el ocultismo, que serán la base estético-moral de *La lámpara maravillosa*, vuelve a la idea de la esencia emotiva en el arte como única finalidad de este, y comienza a expresarse en términos que definirán el conjunto de sus teorías en el tratado de 1916. El arte, sentencia Valle, ha de permitir al espíritu, a través de la emoción y de la armonía, alcanzar el «goce estético», que no es aquello que se observa a simple vista sino lo que se esconde tras las formas, lo que perdura conservado en el recuerdo. El arte contemporáneo, por lo tanto, fracasa al desconocer la emoción y la estética²², dando como resultado obras que no pueden superar el paso del tiempo; la forma está condenada al olvido porque no puede convertirse en recuerdo: lo físico no se puede evocar. Esa idea del tiempo se une con la de esencia, puesto que la verdadera emoción del arte antecede a la propia creación, es decir, existe antes que la obra; el artista se limita a recogerla del espíritu humano colectivo y plasmarla sobre el lienzo mediante las formas pictóricas adecuadas, armónicas, equilibradas. Así lo describe al hablar del cuadro de Romero de Torres²³ *El Amor Sagrado y el Amor Profano*:

Las dos figuras, estabilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella para triunfar del tiempo. Pero eso que solemos decir arcaico no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo y que no debe suponerse accidente del momento histórico en que se desenvuelve, informando toda la pintura de una época. Es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura como existencia real tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética. La obra de arte que ha perdurado mil años es la que tiene más posibilidades de perdurar otros mil. Lo que fue actual durante siglos es lo que seguirá siéndolo en lo porvenir, con esa fuerza augusta, desdeñosa de las modas que sólo tienen la actualidad de un día. ¡Las modas que otra

²² No debemos pasar por alto la explicación que Valle hace de este arte moderno, puesto que está, con ella, preludiando la que va a ser la clave artística del esperpento, según veremos: «Solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto. Por una quimérica e inverosímil semejanza, esa pintura de ocre y de violeta me ha dado siempre la emoción antipática y plebeya de dos borrachos de peleón disputando a la puerta de una taberna. Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda qué admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos» (Valle-Inclán, 1987: 232).

²³ Julio Romero de Torres (1874-1930), pintor adherido a la Generación del 98 y al Modernismo, fue un pintor simbolista cuya estética desembocó en el retrato del sentir popular, ingenuo y folclórico de España, siendo uno de los grandes representantes de la pintura rural de su época.

moda entierra, sin que alcancen jamás el noble prestigio de la tradición! (Valle-Inclán, 1987: 232).

Para que una obra de arte pueda vencer al paso del tiempo, el movimiento ha de estar ausente; el camino correcto que un artista ha de seguir es el del quietismo de Miguel de Molinos²⁴, ya que sólo aquello quieto y mudo es más intenso que la propia vida. La diferencia entre unos y otros, entre los que siguen la armonía, la emoción y la quietud y los que optan por la «pintura bárbara de manchas y brochazos» (Valle-Inclán, 1987: 231), es la ausencia de un alma en el cuadro. El papel del artista ha de ser el de hallar, tras la realidad, esa alma, formada por la unión de Emoción y Verdad, y utilizar las formas del arte para hacerla llegar a los que no son capaces de ver; como resulta evidente, Valle-Inclán participa en la consideración del artista (poeta o pintor, es indiferente) como vate, esto es, como mago que posee el Verbo, la palabra mágica que permite transmitir la condición esotérica de las cosas. Ahora bien, la forma no es más que el vehículo para plasmar la emoción en la obra; el origen de esa representación es la evocación —idea que desarrollará en *La lámpara maravillosa*—, puesto que en «la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca» (Valle-Inclán, 1987: 243).

Valle-Inclán también dedicó su atención a otra exposición de Bellas Artes, la de 1912. Esta segunda crítica, más breve que la primera, se publicó en la revista *Nuevo Mundo*²⁵, y en ella ya nos encontramos con teorías pictóricas expresadas en los mismos términos y con el mismo lenguaje que utilizará cuatro años después; de hecho, dos de los cuatro artículos que forman el conjunto²⁶ fueron reutilizados posteriormente en *La lámpara maravillosa*²⁷. Ahora, en 1912, Valle-Inclán ya había alcanzado la conclusión de que el artista, para superar la dictadura de los sentidos, necesita un nuevo significado para modificar las formas, y ese significado lo obtiene como el místico llega a Dios, abandonando lo material y aprendiendo que todos los hombres son la eternidad, que cada momento efímero de la existencia del ser humano contiene en sí todo el tiempo. Y en la Exposición, según Valle-Inclán, el único artista que sigue este camino es (de nuevo) Julio

²⁴ Doctrina mística del siglo XVII caracterizada por una ausencia de voluntad que pretende preparar al alma para recibir a Dios, creyendo que aquel que se encuentre en total quietud, sin razonamientos ni pensamientos y sin recurrir a las facultades del cuerpo, tiene más posibilidades de alcanzar a Dios. Por lo tanto, se trata de una doctrina que enseña la pasividad, que tiene que aplicarse a un estado de contemplación en el que el místico debe aceptar la voluntad de Dios.

²⁵ 23 y 30 de mayo y 6 y 20 de junio de 1912.

²⁶ «Romero de Torres» y «Santiago Rusiñol».

²⁷ Práctica muy habitual en el escritor, que se caracterizó por refundir, reciclar o reutilizar obras o fragmentos de las mismas, llegando en ocasiones al autoplagio.

Romero de Torres, a quien dedicará unas palabras que ya contienen fragmentos que pasarán íntegros a *La lámpara maravillosa*:

Entre los artistas que concurren a esta Exposición el único que aparece dueño de una estética es Julio Romero de Torres. Una estética sutil que busca en las cosas aquel gesto misterioso que las hace únicas y durables. Su pintura, como toda noble expresión artística, aspira a fijar esas *alusiones* que están más allá del sentido humano apto para encarnarse en las premisas de un silogismo y en el número y en la pauta de las ideas demostradas. El espíritu vulgar sólo puede conocer las verdades derivadas de las razones y emociones insignificantes, nunca lo inefable de las alusiones eternas. Pero el hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste todas las formas de un nuevo significado como de una túnica de luz (Valle-Inclán, 1987: 257).

Valle encuentra en la obra de Romero de Torres los elementos más importantes de su doctrina artística, puesto que con su pintura es capaz de captar, en un simple gesto, toda la eternidad:

Este soplo de inspiración que hace entrever la eternidad del momento y descifra el enigma de las cosas fue el verbo de los profetas bíblicos y el numen de los artistas griegos. Porque el inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible para comprender el gesto en que todas las cosas aspiran a ser eternas, y en el cual duerme el recuerdo de lo que fueron y la norma de lo que ha de ser. Romero de Torres busca esta alusión misteriosa y sutil que nos estremece como un soplo y nos deja entrever, más allá del pensamiento humano, un oculto sentido de la vida (Valle-Inclán, 1987: 257-258).

Con ello, Romero de Torres es capaz de alcanzar la analogía universal en la que aúna todas las emociones: «Con arte supremo compone, dibuja y pinta, y así reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una sola alusión cargada de significados» (Valle-Inclán, 1987: 258).

La relación de todo lo expuesto hasta ahora con la persona de Ramón del Valle-Inclán y con el tratado *La lámpara maravillosa* quedó firmemente establecida gracias a un artículo de Rosa Chacel titulado «Don Ramón como maestro²⁸». En este texto, la escritora recuerda el magisterio de Valle-Inclán como profesor de Estética en la Real Academia de San Fernando, en 1916 —a cuyas clases Chacel asistió como alumna—, de quien destaca «su imagen de insuperable maestro» (Chacel, 1993: 447) y cuyo primer recuerdo es

²⁸ Conferencia pronunciada en 1986, en el Aula de Cultura de la Caixa Galicia, durante el VI Premio de Poesía Esquío.

«como un encuentro en la cumbre... el torrente que cobraba su libertad en las palabras del maestro era un caudal místico, acendradamente platónico» (Chacel, 1993: 450).

Para Rosa Chacel, y para su recuerdo, Ramón del Valle-Inclán era «el espíritu de exquisitez y belleza insólita en nuestras letras» (Chacel, 1993: 450) y algo más; algo elevado, inefable, que iba más allá (como predicaba el maestro) del entendimiento humano: «Así que, después de señalar la efusión gloriosa que llamé llegada a la cumbre pasaré al trato cotidiano [...] en que se seguía el camino dictado por... claro que dictado por don Ramón, pero en él, en su mente o en su ánimo, tal vez dictado por la luz» (Chacel, 1993: 450); a continuación, la escritora explica «lo que para él era la luz: la señalo aquí como su musa, que irrumpía en cualquier momento» (Chacel 1993: 450).

El magisterio de Valle-Inclán en sus clases de Estética estaba impregnado de la doctrina artística expuesta en *La lámpara maravillosa*²⁹, puesto que «desde la primera lección nos lo transmitió, no como libro sino como represa alzada —allá en la modesta clase con bancos de madera— dejando rebosar en el ámbito las sugerencias insólitas, deslumbrantes tal vez, pero siempre aclaratorias, siempre seguras como flechas en el camino hacia la verdad» (Chacel, 1993: 449-450). Chacel recuerda un momento concreto, durante una visita al Museo del Prado, que fue decisivo en su posterior carrera literaria, y que resume perfectamente la doctrina valleinclanesca en aquel año 1916:

Entre las consabidas preguntas, más bien consultas, yo le había expuesto ya mi elección profesional que era la escultura, pero no sólo eso: también le había dicho que escribía versos y hasta le había dado algunos, con la ardiente súplica de su opinión. [...] De esto hablamos muchas veces y don Ramón me escuchó, a pesar de mi racionalismo aplastante pero el día en que me hizo un análisis riguroso de mi exceso de razón fue la mañana en que, sentados en un banco en la sala de los primitivos, se decidió a hablarme de mis versos. Su análisis y su sentencia fueron lo mismo que respecto a la escultura. Me dijo que mis versos eran insoportablemente correctos, y que por ese camino de la corrección no daría un paso. Como la demostración era más factible respecto a los versos que a la escultura, en la que no se podía poner rápidamente un ejemplo delante, en el verso puso ante mí, con la indescriptible exquisitez de su dicción, un soneto de

²⁹ Hasta el punto de que Rosa Chacel considera que tal vez «el libro *La lámpara maravillosa* inspiró al Ministro —buen lector— la idea de crear una cátedra de estética» (Chacel, 1993: 449). El ministro al que Chacel se refiere es Julio Burell y Cuéllar (1859-1919), quien en 1916 posía la cartera del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes —que posteriormente se convertirá en Ministerio de Educación— y otorgó distintas prebendas de la Administración a Valle-Inclán. El ministro acabó convertido literariamente en el Ministro de la Gobernación de *Luces de bohemia*.

Rubén Darío, el de «¿Recuerdas que querías ser una margarita?» y su dicción se endureció o perfiló como un subrayado de alerta en la frase, «Cuando cenamos juntos en la primera cita, / en una noche alegre que nunca volverá»... Fíjese en esto, dijo, que nunca volverá, afincándose con tres palabras en el recuerdo de la alegría y la fatal imposibilidad (Chacel, 1993: 451).

De esta manera llegamos a la publicación de *La lámpara maravillosa*. En esta ocasión Valle-Inclán presenta un texto diferente: las teorías son las mismas, pero la forma y el planteamiento han variado substancialmente. No limitándose exclusivamente a la redacción de un simple tratado teórico, Valle se presenta aquí como un místico, y como tal emplea el lenguaje idóneo para transmitir una experiencia inefable. Lo primero que llama la atención de la obra es que existe una correlación perfecta entre el contenido y la forma, puesto que al huir de la linealidad típica de un texto ensayístico y optar por la disposición circular de los elementos del tratado, está representando en la estructura de la obra —que es, además, simétrica³⁰— la teoría místico-estética sobre la que se sustenta todo el libro. Según esta teoría, el verdadero conocimiento no se encuentra en la línea porque esta se dirige a un fin y es, por consiguiente, efímera; únicamente aquello que supera el paso del tiempo es verdadero conocimiento, ya que el conocimiento viene del Universo y el Universo es eterno. El poeta es el único que puede acceder al mundo de las evocaciones porque sólo él ve el significado místico de las cosas. La manera que tiene de abandonar la cárcel de los sentidos es perpetuar las emociones en un círculo, situándose a sí mismo en el centro.

Esta idea se relaciona con la del tiempo a la que nos hemos referido antes: los distintos textos en los que se dividen los capítulos centrales se clasifican en autobiográficos, doctrinales y normativos. Los primeros relatan una experiencia, y por lo tanto pertenecen al pasado; los segundos son una teoría, y se encuadran en el presente; los terceros son la guía espiritual³¹ que Valle presenta al lector, y están orientados hacia el futuro. El hecho de que la narración salte de un momento a otro implica que la ausencia de tiempo es total: los cinco capítulos de *La lámpara maravillosa* contienen, a la vez y en rigurosa

³⁰ La obra se abre con un prólogo, «Gnosis», y se cierra con «Guión de las glosas», una recopilación de las glosas presentadas a lo largo del libro. Entre medias, quedan enmarcados cinco capítulos: «El anillo de Giges», «El milagro musical», «Exégesis trina», «El quietismo estético» y «La piedra del sabio», divididos, a su vez, en 43 textos: 7, 10, 9, 10 y 7, respectivamente. Valle recurre a la simetría en la estructura de otras obras, entre las que se encuentran *Martes de carnaval*, *Tirano Banderas*, y la inconclusa trilogía *El ruedo ibérico*.

³¹ Recordemos que la doctrina quietista la definió Miguel de Molinos en su *Guía espiritual*.

alternancia, presente, pasado y futuro, lo que simboliza, a su vez, los círculos concéntricos que son la base del conocimiento: «La conciencia estética del pasado está siempre en lo futuro, porque toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera. El instante más pequeño de amor es eternidad» (Valle-Inclán, 2011a: 104-105). La obra de arte deberá alejarse de toda cronología para mostrar un instante que contenga la eternidad, única forma de acceder al enigma de la existencia; para ello, ha de contemplarse el objeto de la realidad utilizando la emoción, resorte que permite salir de las coordenadas de la geometría y del tiempo: «Estos mis ojos de tierra están tristes de mirar y de amar. Yo, sin embargo, cuando evoco las imágenes desvanecidas a lo largo del camino, siempre procuro olvidarme de que con los ojos las he visto» (Valle-Inclán, 2011a: 150). Abandonar el tiempo y el espacio implica, además, la necesidad de quietud —de nuevo, Miguel de Molinos—, porque todo aquello que se mueve lo hace dentro de unas coordenadas físicas espaciales y temporales. De ahí que la «expresión suprema de arte se resume en una palpitación cordial que engendra infinitos círculos, es un centro y lleva consigo la idea de quietud y de eterno devenir» (Valle-Inclán, 2011a: 169).

Hemos visto hasta ahora, por una parte, que el verdadero conocimiento, el sentimiento inefable que la razón no puede captar, es producto de la emoción, y la emoción ha de adquirirse a través de la evocación —notamos, otra vez, la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer, además del principio expresionista romántico—, y, por la otra, que los artistas son, como los místicos, los únicos que pueden traspasar el velo engañoso de la realidad para alcanzar la esencia de las cosas. Por lo tanto, podemos hablar de la experiencia estética como fundamento del arte. Esa experiencia permite al hombre lúcido adquirir la iluminación que conduce a un estado de conciencia que alumbró emociones nuevas, que, a su vez, mediante la evocación, producirán nuevas experiencias estéticas que conducirán al nacimiento de otras emociones, en un ciclo eterno. En esta definición del arte, Valle-Inclán aúna estética y ética, gracias a lo cual «nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías y de las viejas lenguas habladas en el comienzo del mundo» (Valle-Inclán, 2011a: 104). Por eso, Valle apuesta por volver a un estado primitivo del ser humano en el que prime el conocimiento de los humildes, únicos seres capaces de ver a Dios, para alcanzar el Amor, a la manera neoplatónica, sobre el que se sustentan la Belleza y el Conocimiento, que, unidos, dan como resultado la ética: «La obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios» (Valle-Inclán, 2011a: 105).

Para Valle-Inclán, técnica y estética no son equiparables: si la estética es experiencia, no puede ser técnica. A través del recuerdo, se evoca una emoción divina que deviene experiencia inefable; llegado a este punto, las palabras corrientes desaparecen y la semántica se viene abajo. El significado de las palabras pasa a un segundo plano, importando exclusivamente la carga mágica de los vocablos, su capacidad para despertar emociones y conciencias, y por ello repite lo que había escrito en 1912: «El hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz» (Valle-Inclán, 2011a: 90). Es en la musicalidad de las palabras donde hallamos el resorte que consigue despertar en nosotros la emoción que siempre nos ha acompañado, que nunca ha sido aprendida porque es innata en todos los hombres. Siendo las palabras humildes, la labor del poeta se centrará en buscar el elemento necesario que permita la oscuridad obligatoria para destapar el sentimiento oculto:

¿Qué adjetivo, qué imagen, qué ensamblaje alejandrino de las palabras podrá fijar cada una de esas visiones y mostrar el matiz de su diferencia? El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras. ¡Así el poeta cuanto más oscuro, más divino! La oscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que le separan del mundo. Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas de cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor. El poeta debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca (Valle-Inclán, 2011a: 91).

En la búsqueda de la palabra mágica, el poeta debe vencer todo lenguaje cargado de racionalismo y acudir a los idiomas antiguos, incorruptos:

Los idiomas son hijos del arado y de la honda del pastor. Caín tuvo labranzas, y rebaños Abel. Labranzas y ganados ocuparon la mente del hombre en el albor del mundo, después de la caída. ¡La mente del hombre que ya estaba llena de la idea de Dios! Así advertimos en las más viejas lenguas una profunda capacidad teológica, y una agreste fragancia campesina (Valle-Inclán, 2011a: 98)³².

³² Vid. su opinión sobre la poesía europea y la americana en un artículo de 1892, recogido en el ya citado volumen de artículos, titulado «La poesía en Europa y en América» (pp. 188-189), que tiene resonancias nietzscheanas: «La poesía en Europa [...] no es poesía de inteligencias enloquecidas y desequilibradas, de hombres que sufren una exaltación mística que muchas veces no está en el alma, sino en los nervios y en el cerebro [...]. Los ingenios de hoy no tienen aquella sublime serenidad de los ingenios clásicos [...]. Por el contrario, los poetas americanos se han asimilado mejor el espíritu helénico [...]. Para ellos, como para el

El problema se halla en que en la actualidad el lenguaje está contaminado por «aquellos que rigen el carro y pasan coronados al son de los himnos» (Valle-Inclán, 2011a: 98). La lengua ya no pertenece a los pueblos, ha perdido la capacidad de expresar el espíritu de la raza y sólo se hace eco de la barbaridad conquistadora de la humanidad. El resultado son unas palabras que sojuzgan al hombre, lo aprisionan y no le permiten vislumbrar el alma verdadera de las cosas, «imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían» (Valle-Inclán, 2011a: 99); alcanzar el ideal estético propugnado por el autor es imposible con una lengua corrompida, ya que «a veces los idiomas son tan firmes en sus cercos, que nuestras pobres almas no hallan espacio para abrir las alas, y otras almas elegidas, místicas y sutiles, dado que puedan volar, no pueden expresar su vuelo» (Valle-Inclán, 2011a: 99). La solución propuesta por Valle-Inclán es sencilla: «Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos» (Valle-Inclán, 2011a: 99).

Considera Valle que en el Siglo de Oro el romance castellano dejó de ser la lámpara que alumbraba el alma del pueblo, perdiendo su vitalidad, convirtiéndose en las voces individuales de las conciencias conquistadoras y teologales; entrado el siglo XX, ese espíritu hispano ha desaparecido, pero sus ecos perduran en la lengua, y «en la blanda cadena de los ecos sigue volando el engaño de su latido, semejante a la luz de la estrella que se apagó hace mil años» (Valle-Inclán, 2011a: 101). La literatura nacida de esa lengua está vacía, preñada de banalidad, y no puede expresar el latido de la conciencia del pueblo; los poetas que componen sus obras utilizando el habla castellana no son capaces de conectar con la sustancia íntima del mundo. De ahí el claro imperativo de Valle-Inclán: «Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino. La onda de una nueva conciencia sólo puede brotar de las lirás» (Valle-Inclán, 2011a: 101-102). Los poetas deben crear la nueva lengua, el idioma mágico, que se convierta en la lámpara maravillosa que alumbrará a la humanidad, despertando en ellos la conciencia de su alma inmortal, de la eternidad del hombre y del contacto con la esencia divina de las cosas. Esa nueva expresión, «ardiente, sincera y cordial», ha de vencer a la «hueca y pomposa prosa castiza» (Valle-Inclán, 2011a: 102); las palabras ya no serán antiguallas religiosas sino latidos de vitalidad y de amor, conectando con el presente, avanzando hacia el futuro y no olvidando la esencia de su tradición, sólo el componente castizo del romance

pueblo judío, aún no ha nacido el Mesías. Verdaderos poetas paganos, en su alma la doctrina de Cristo no dejó huellas. Son hombres de otra época que parecen educados en el culto gentilicio de la vieja Atenas; en sus versos rara vez se descubre que pertenecen a una sociedad cristiana, y esto no por habilidad para asimilarse el carácter arcaico de una literatura muerta, sino por verdadero atavismo, por parentesco espiritual con los poetas del cielo clásico que correspondió al mayor florecimiento helénico».

castellano. Como el cristal, que es bello y perdura, el Arte «es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos, de amor y de armonía» (Valle-Inclán, 2011a: 103).

Armonía, belleza y evocación son elementos constantes en la obra valleinclanesca previa a 1916. Por una parte, encontramos todas aquellas obras —entre las que se encuentran la mayoría de las más tempranas publicadas por el autor— que se caracterizan por la evasión espacio-temporal; huyendo del aquí y del ahora de su momento, Valle sitúa la acción de los relatos en un marco remoto, idealizado y, por ende, irreal. La función de la estética en las obras evasivas del escritor gallego es embellecer la realidad para convertir el texto en ese cristal precioso y perdurable bajo el que late la emoción; dicha estética se construye mediante algunos de los elementos característicos del Modernismo.

En primer lugar, los protagonistas de estos relatos y novelas cortas primerizas casi siempre pertenecen a la nobleza; los espacios por los que se mueven son asimismo exquisitos y aristocráticos: «Cercaba el Palacio un jardín señorial, lleno de noble recogimiento» (Valle-Inclán, 2017a: 87), dice el arranque de «Beatriz», novela corta recogida en *Jardín umbrío*, que es una refundición de «Satanás», relato de 1900. La Condesa que habita el palacio contempla «el jardín desde el balcón plateresco de su alcoba», y en esa vida de recogimiento recuerda el pasado de su linaje, su grandeza y su antigua gloria:

Vivía como una priora noble retirada en las estancias tristes y silenciosas de su Palacio, con los ojos vueltos hacia el pasado. ¡Ese pasado que los reyes de armas poblaron de leyendas heráldicas! Carlota Elena Aguiar y Bolaño, Condesa de Porta-Dei, las aprendiera cuando niña deletreando los rancios nobiliarios. Descendía de la casa de Barbazón, una de las más antiguas y esclarecidas, según afirman ejecutorias de nobleza y cartas de hidalguía signadas por el Señor Rey Don Carlos I. La Condesa guardaba como reliquias aquellas páginas infanzonas aforradas en velludo carmesí, que de los siglos pasados hacían gallarda remembranza con sus grandes letras floridas, sus orlas historiadas, sus grifos heráldicos, sus emblemas caballerescos, sus cimbras empenachadas y sus escudos de dieciséis cuarteles, miniados con paciencia monástica, de gules y de azur, de oro y de plata, de sable y de sinople (Valle-Inclán, 2017a: 87-88).

Junto a las ambientaciones y decoraciones aristocráticas, también abunda el exotismo, especialmente el oriental, muy en boga desde el Romanticismo y todavía de moda a finales del siglo XIX: la Condesa de Cela, que da título a la primera novela corta de

Femeninas, se coloca, en una cita con su amante, «un fez argelino» (Valle-Inclán, 2007c: 61); el mismo personaje, en un momento posterior del encuentro amoroso, se recuesta en «el monumental canapé de damasco rojo, con estampados chinescos» (Valle-Inclán, 2007c: 80); en el mismo libro, Tula Varona, protagonista de la novela corta del mismo nombre, hace pasar a su amante, el duque de Ordax, a un saloncito cuyo «ambiente estaba impregnado del aroma meridional y morisco de los jazmines» (Valle-Inclán, 2007c: 88) y donde se pueden contemplar «una legión de idolillos indios [...] sobre un mueble japonés» (Valle-Inclán, 2007c: 89) y «trípodes de bambú» que sostienen «tibores con enormes helechos de los trópicos» (Valle-Inclán, 2007c: 93); por último, en «Rosarito», también perteneciente a *Femeninas*, encontramos «luengos cortinajes de damasco antiguo, de damasco carmesí» (Valle-Inclán, 2007c: 191).

La descripción de los personajes también responde a la voluntad de Valle-Inclán de alcanzar una belleza sublime e ideal. Sin centrarnos por ahora en la adjetivación, de la que hablaremos más adelante, sí vamos a hablar de las comparaciones. En primer lugar, Valle gusta de dibujar a sus personajes con rasgos escultóricos clásicos (ecos del Parnasianismo que había estado de moda a finales del siglo XIX): la Condesa de Ceta, por ejemplo, tiene una «barbeta de escultura clásica, pulida, redonda y hasta un poco fría como el mármol» (Valle-Inclán, 2007c: 59) y unos labios «duros y fríos como los de una estatua» (Valle-Inclán, 2007c: 71); Andrés Hidalgo, narrador de «La Niña Chole», de *Femeninas*³³, observa tras su llegada a América a unas criollas «ataviadas con graciosa ingenuidad de estatuas clásicas» (Valle-Inclán, 2007c: 122). En segundo lugar, también encontramos la comparación con dioses, ídolos o seres de leyenda o mitológicos: así, Aquiles Calderón, amante de la Condesa de Ceta, es «como esos idolillos aztecas tallados en obsidiana» (Valle-Inclán, 2007c: 56); Tula Varona tiene «piernas largas y esbeltas de venus griega» (Valle-Inclán, 2007c: 88) y «blancura de diosa, tentadora y esquiva» (Valle-Inclán, 2007c: 99); el duque de Ordax, en su juego sensual con Tula Varona, sonrío «como un Hércules que hace juegos de fuerza» (Valle-Inclán, 2007c: 93); en «Octavia Santino», otra de las novelas de *Femeninas*, Perico Pondal tiene la «testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente» (Valle-Inclán, 2007c: 105).

Muchas de las mujeres que protagonizan los textos primerizos de Valle, especialmente en *Femeninas*, ven su belleza sublimada al darse en ellas el contraste entre la religiosidad y

³³ Siguiendo su práctica habitual, como ya señalamos, la Niña Chole va a ser uno de los personajes principales en *Sonata de estío*.

la inmoralidad. Siguiendo los ecos del satanismo romántico y el decadentismo finisecular —amén del nuevo concepto de belleza romántico y de la equiparación entre Belleza y Mal en Baudelaire—, este choque moral y espiritual acentúa la carga estética de las descripciones y perfecciona toda belleza, siendo del gusto de la época la unión de idealismo y sexualidad. La Condesa de Cela, que humilla «la frente con sumisión de mártir enamorada» (Valle-Inclán, 2007c: 67), derrama lágrimas que «no eran de arrepentimiento, sino de amoroso sensualismo» (Valle-Inclán, 2007c: 79); la Niña Chole tiene un «doble encanto sacerdotal y voluptuoso» (Valle-Inclán, 2007c: 123) y Rosarito «manos místicas y ardientes» (Valle-Inclán, 2007c: 168), manos «de novicia, pálidas, místicas, ardientes» (Valle-Inclán, 2007c: 187).

Otro tipo de comparaciones que nos interesa resaltar aquí, por el uso continuado que Valle seguirá dándoles durante su carrera, aunque con un enfoque distinto, son, primero, las comparaciones con animales, como cuando nos dice que la Condesa de Cela tiene «alegres ojos de pajarillo parlero» (Valle-Inclán, 2007c: 57) o que las manos de Tula Verona «parecían dos palomas blancas» (Valle-Inclán, 2007c: 93); segundo, las comparaciones con elementos de la naturaleza, tan idealizada como cualquier espacio descrito, que encontramos en los labios de la Condesa de Cela, «rojos y apetecibles como las primeras cerezas» (Valle-Inclán, 2007c: 59) y «hojas de rosa al besar la carne» (Valle-Inclán, 2007c: 71); tercero, el uso de lo literario bien para ensalzar a un personaje, bien para justificar ciertas conductas; así, en primer lugar, varios son los personajes-autores que pueblan los textos del primer Valle: Perico Pondal, en «Octavia Santino», es el autor de unos «versos eróticos» titulados *Cartas a una querida* (Valle-Inclán, 2007c: 101); «La Niña Chole» se nos presenta como un fragmento de una obra mayor, escrita por el narrador-protagonista, titulada *Impresiones de Tierra Caliente* (Valle-Inclán, 2007c: 117), y Attilio Bonaparte, amante de Augusta en *Epitalamio*, es el autor del libro de poemas eróticos *Salmos Paganos* (Valle-Inclán, 2007c: 195). En segundo lugar, como decíamos, lo literario embellece, justifica y perdona cualquier tipo de conducta: «gallardía donjuanesca», por ejemplo, es la que tienen los seductores Don Juan Manuel Montenegro³⁴ en «Rosarito» (Valle-Inclán, 2007c: 177) y Attilio Bonaparte en *Epitalamio* (Valle-Inclán, 2007c: 213), teniendo el primero, además, «los gestos trágicos y las frases siniestras y dolientes de los seductores románticos», aprendidas en la juventud

³⁴ A quien Valle-Inclán, al escribir la segunda versión del texto para incluir en *Jardín umbrío*, convirtió en Don Manuel Montenegro para evitar la confusión con el mayorazgo de las *Comedias bárbaras*.

del mismo Lord Byron (Valle-Inclán, 2007c: 185); en un caso distinto, el de Aquiles Calderón en «La Condesa de Cela», contrasta «su ingenio de estudiante tronado y calavera³⁵» (Valle-Inclán, 2007c: 56), «canturreando una jota zarzuelesca» (Valle-Inclán, 2007c: 55), con «la alegría desesperada y el gracejo amargo de los artistas bohemios» (Valle-Inclán, 2007c: 56), guardando « semejanza con aquellos artistas apasionados y bohemios de la generación romántica» (Valle-Inclán, 2007c: 60). Lejos están aún los artistas modernistas a los que Max Estrella encontrará en su calvario noctámbulo junto a don Latino en *Luces de bohemia*; en el caso de Aquiles, cualquier rasgo negativo queda neutralizado por la belleza del conjunto, puesto que, recordemos, el joven es «como esos idolillos aztecas tallados en obsidiana», además de «hermoso, con hermosura magnífica de cachorro de Terranova» (Valle-Inclán, 2007c: 56). Cualquier intención burlesca o irónica está todavía ausente en estas descripciones.

2.2. Hacia una definición del esperpento

Llegados a este punto debemos preguntarnos qué ha ocurrido para que Valle-Inclán pase de las descripciones arriba citadas a otras como la siguiente, de *Luces de bohemia*:

La Taberna de PICA LAGARTOS: Luz de acetileno: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos.—MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quinces de morapio (Valle-Inclán, 2000b: 60).

Es indudable que no solamente varía la estética utilizada para describir los espacios, sino también, y posiblemente con mayor importancia, los espacios *en se*. De forma paralela, los seres que los habitan tampoco pueden ser iguales; basta comparar a las mujeres descritas anteriormente con otras como la Pisa Bien, de *Luces de bohemia*, «una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista», a la que vemos, en su primera entrada en escena, levantando «el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos» (Valle-Inclán, 2000b: 61); o la Daifa, en *Las galas del difunto*, suerte de doña Inés grotesca y perdularia, «pelinegra, con un lazo detonante en el moño» y «en la mejilla el rizo de un lunar» (Valle-Inclán, 2011b: 79); incluso alguien de posición elevada, como la reina Isabel II en *La corte de los milagros*, se convierte en una «comadre

³⁵ Adjetivos que, con el tiempo, serán muy reproducidos por el autor con una intención grotesca y deformante.

chulapona» a quien con «una sonrisa de pícaras mieles» se le abulta «el belfo borbónico heredado del difunto Rey Narizotas» (Valle-Inclán, 2007b: 66).

Lo mismo ocurre con la poesía (que, aunque de producción escasa, sirve para representar las distintas estéticas de Valle-Inclán), en la que se produce el contraste entre los siguientes versos de *Aromas de leyenda*, primer poemario del autor gallego, en 1907: «En el fondo de mirtos / Del jardín señorial, / Glosa oculta una fuente / El enigma riente / De su alma de cristal. / ¡La fuente arrulla el sueño / Del jardín señorial!³⁶» (Valle-Inclán, 1995: 70), con estos de *La pipa de kif*, de 1919: «La jeta cetrina, zorongó a la cuca, / Fieltro de catite, rapada la nuca, / El habla rijosa, la ceja un breñal. / Cantador de jota, tirador de barra, / Bebe en la taberna, tañe la guitarra, / La faja violeta esconde un puñal» (Valle-Inclán, 1995: 176).

Esta diferencia, tan notable, es la que ha llevado a realizar tradicionalmente una distinción en épocas o etapas en la obra de Valle-Inclán, desde la aparición de las primeras piezas breves en la prensa y la publicación de *Femeninas*, pasando por las *Comedias bárbaras*, y llegando hasta el fallecimiento del autor, próximo a obras esperpénticas como *Tirano Banderas* o la trilogía *El ruedo ibérico*. Desde este punto de vista, la tendencia ha consistido en dividir toda su carrera literaria en dos grandes etapas, la de la literatura de lo bello y la de la literatura de lo feo, subdivididas a su vez en dos etapas cada una: en primer lugar, la literatura «de lo bello», es decir, la puramente modernista, estaría dividida en un momento inicial de idealismo y de embellecimiento estético, totalmente evasivo, que es el que ha quedado descrito arriba, y otro, algo posterior, que es el de ambiente gallego; ambiente también idealista, aunque no necesariamente embellecido, marcado por los rasgos arcaizantes y todavía algo evasivos, pese a que podamos realizar una concreción espacial (no tanto temporal, puesto que, siguiendo los postulados de *La lámpara maravillosa*, el tiempo queda detenido y en el instante de la obra pueden darse todos los tiempos sucesivos).

La segunda gran etapa, a su vez, se dividiría en la farsa y el teatro de marionetas, por un lado, y el esperpento, por el otro. Desde este punto de vista, se produciría una ruptura total con la obra precedente, quedando el modernismo desterrado de la obra de Valle; además, la farsa vendría a ser una introducción grotesca y deformante a lo que acabará subtitulándose «esperpento». En estos dos momentos, relacionados por una cuestión de

³⁶ Compárense estos versos con la ética de *La lámpara maravillosa* arriba resumida.

evolución temática, técnica y estética, los postulados de *La lámpara maravillosa* habrían quedado, aparentemente, desterrados. La realidad, como nos disponemos a explicar, se encuentra muy alejada de esta sentencia.

El análisis detallado de la totalidad de la obra de Ramón del Valle-Inclán nos plantea dos problemas a la hora de establecer una periodización fidedigna. El primero es el del carácter artístico del autor: Valle, perfeccionista hasta el final, continuó modificando muchas de sus obras, ya publicadas, hasta fechas muy cercanas a la de su muerte; sus textos, por consiguiente, fueron durante décadas trabajos en constante evolución. Así, en palabras de Antonio Risco,

numerosos críticos y comentaristas se esfuerzan todavía hoy en someterla [la obra de Valle] al rígido esquema de varias épocas, partiendo por lo general de diferencias temáticas y formales evidentes, pero que no expresan necesariamente una sucesión de pretensiones artísticas. Basta una detenida mirada al conjunto de las publicaciones de este autor para convencerse de la inutilidad de tal propósito. Valle, a lo largo de toda su vida, no sólo repite en numerosas obras personajes, situaciones, escenarios, imágenes, formas de lenguaje, sino que teatraliza algunas de sus narraciones, convierte cuentos en novelas, vuelve a lanzar unas mismas obras camufladas bajo diferente título, y a cada nueva edición corrige, suprime, añade, pule numerosos elementos. En resumen, nos encontramos con obras que ha ido elaborando en muchos años simultáneamente a otras que muestran una manera de hacer diferente (Ferrater Mora, 1983: 31).

El propio Valle no concebía su obra como dividida en compartimentos estancos, sino elaborada con distintas estéticas, distintos temas o distintos enfoques de la realidad. De haberlo hecho, para empezar, no habría seguido trabajando en obras escritas más de dos décadas atrás que guardaban cada vez menor relación con sus nuevos libros, y mucho menos habría dado a imprenta en 1920 un libro de versos como *El pasajero*, que, pese a tratarse de una obra transicional (que pudo responder a la crisis formal a la que se enfrentó tras su paso por la Primera Guerra Mundial, como veremos) entre su primera obra y el esperpento que estaba naciendo por esos años, vio la luz un año después de la publicación de *La pipa de kif*, su segundo poemario, de estética, estilo y técnica ya marcadamente esperpénticos.

El segundo problema al que nos enfrentamos es el de los elementos esperpénticos, con los que debemos hacer una apreciación previa: habiendo quedado sólidamente definido por el propio autor qué es el esperpento (que explicaremos cuando llegue el momento),

se dio la tendencia a considerar iguales lo grotesco y lo esperpéntico; no obstante, pese a que en lo esperpéntico existe lo grotesco, la relación inversa no es estrictamente necesaria. Sea como fuere, elementos grotescos o esperpénticos existen en la obra de Valle previa a *La lámpara maravillosa*.

Si regresamos a las publicaciones periodísticas finiseculares, a las que nos referimos al principio de este capítulo, ya encontramos pequeñas pinceladas, algún apunte suelto y secundario, de lo que serán los elementos principales de la obra esperpéntica. Por ejemplo, en el artículo «Un libro raro o la ciencia de las castañuelas³⁷», ofrece la siguiente escena: «creí ver un momento brillante desfile de majos y gitanas, de toreros y manolas, de capas rojas y pañolones de Manila, de mozos crudos de Triana y de hembras del Lavapiés; en suma, de todo lo que es guapeza y torería en la *tierra de María Santísima*» (Valle-Inclán, 1987: 167). El autor pasa de esta visión general y colectiva a una particular: el retrato de la bailarina andaluza Rosita Tejero, a quien llega a describir con términos de una vulgaridad que llama la atención en el Valle de estas fechas como «tan rico pedazo de hembra» o «soberano pedazo de hembra» (Valle-Inclán, 1987: 168-169). No sólo eso: también se hace eco el autor de la forma de hablar de la tonadillera, incluido su acento, anticipando la importancia que tendrán jergas y dialectos en las dos últimas décadas de su vida: «Zi ez en mi tierra —dirá Rosita— con tootica zeguridaz que el ezenario se habría convertido en zombrerería» (Valle-Inclán, 1987: 168).

Existen otros artículos de la época con enfoques costumbristas en los que, pese a tratarse de textos periodísticos, Valle no los construye como crónicas sino como breves textos narrativos. Es el caso de «Las verbenas³⁸», artículo en el que retrata el ambiente de Madrid durante las verbenas de la siguiente manera: «Ha llegado la época de las verbenas; el tiempo alegre de los festejos y regocijos populares para la corte española. Las chulas del Lavapiés y los toreros del café Inglés van cogidos del brazo contoneándose por las calles de Segovia y Toledo» (Valle-Inclán, 1987: 175). En otro artículo del mismo periódico, publicado cuatro días después, con título «Madrid de noche», vamos encontrando los ingredientes esenciales de su obra a partir de 1920: los bajos fondos, las prostitutas, los borrachos y la gente de mala vida, además de términos y adjetivos que plagarán su teatro y su narrativa:

³⁷ Publicado en el periódico mexicano *El Universal* el 1 de junio de 1892.

³⁸ *El Universal*, 5 de junio de 1892.

Esta es la hora de las *juergas* y de las *curdas*; la hora en que dejan sus perfumados escondrijos las «señoras de la casa llena» que «hacen la carrera» en la calle de Alcalá; la hora en que los bohemios, semejantes a aves nocturnas, bajan de sus guardillas ateridos de frío, las manos hundidas en los desgarrados bolsillos del pantalón y embozados en vieja capa, cuando no a cuerpo gentil; metidos en una levitilla lustrosa y bisunta, abrochada hasta debajo de la barba³⁹ (Valle-Inclán, 1987: 181).

Aquí, Valle-Inclán pasa del retrato costumbrista a la anécdota concreta; en el siguiente, publicado el 11 de junio del mismo año, tan sólo dos días después, también en *El Universal*, el peso de la anécdota frente al retrato costumbrista es mucho mayor. Titulado «Palabras de mal agüero», alguno de los pasajes ya recuerda a lo que veremos en la literatura de las últimas décadas del escritor:

Casi al mismo tiempo, con gran asombro por mi parte, algunas copas vinieron a estrellarse contra el mármol de nuestra mesa, nos vimos acometidos de improviso por dos o tres chulos que hendían siniestramente la mano entre la faja de seda donde guardan la navaja de a terciá, que dice en su reluciente hoja: ¡Viva mi dueño!⁴⁰; el piano quedó mudo y la bailadora, mirándonos desde el tablao con ojos que despedían chispas, nos ponían [*sic*] cual digan dueñas (Valle-Inclán, 1987: 185-186).

Observemos a continuación sus obras literarias: en su primer libro, *Femeninas*, cuyo carácter modernista ya hemos analizado, nos topamos con un personaje «con faz de diablillo ahumado» dibujando «una sonrisa grotesca» (Valle-Inclán, 2007c: 98). El personaje descrito de esta manera es Trinito, el sirviente de Tula Varona en el relato homónimo. Pese a contar con esa sonrisa grotesca que tan habitual será décadas después, no es más que una pequeña pincelada en un entorno de exquisitez aristocrática y evasiva; el esperpento y la voluntad deformante del autor todavía están lejos.

En «Mi hermana Antonia», novela corta aparecida originalmente en *Cofre de Sándalo* (1909) pero que acabó formando parte de *Jardín umbrío* en su edición definitiva, en 1920, ya nos ofrece el escritor el retrato de una multitud oscura, degradada, con ligeros tintes goyescos:

Llenóse la casa de olor de cera y murmullo de gente que reza en confuso son... Entró un clérigo revestido, andando deprisa, con una mano de perfil sobre la boca. Se metía

³⁹ La descripción de estos bohemios puede recordar, salvando las distancias, a la figura cochambrosa de Max Estrella; baste recordar cómo durante casi toda la obra, habiendo mandado empeñar su capa, pasará frío en el Madrid noctámbulo.

⁴⁰ ¡Viva mi dueño! será el título de la segunda parte de *El ruedo ibérico*.

por las puertas guiado por Juan de Alberte. El sastre, con la cabeza vuelta, corretea tieso y enano, arrastra la capa y mece en dos dedos, muy gentil, la gorra por la visera, como hacen los menestrales en las procesiones. Detrás seguía un grupo oscuro y lento, rezando en voz baja. Iba por el centro de las estancias, de una puerta a otra puerta, sin extenderse. En el corredor se arrodillaron algunos bultos, y comenzaron a desgranarse las cabezas. Se hizo una fila que llegó hasta las puertas abiertas de la alcoba de mi madre. Dentro, con mantillas y una vela en la mano, estaban arrodilladas Antonia y la Galinda. Me fueron empujando hacia delante algunas manos que salían de los manteos oscuros, y volvían prestamente a juntarse sobre las cruces de los rosarios. Eran las manos sarmentosas de las viejas que rezaban en el corredor, alineadas a lo largo de la pared, con el perfil de la sombra pegado al cuerpo (Valle-Inclán, 2017a: 127).

Unas líneas después, en el mismo tumulto mortuorio, se fija en un «sastre enano y garboso» con «no sé qué destreza bufonesca al arrancar el pabito e inflar los carrillos soplándose los dedos» (Valle-Inclán, 2017a: 129). Ya encontramos aquí una clara voluntad degradadora y deformante, muy a la manera de los grabados de Goya y de la estética expresionista. Y, aunque podamos considerar estas pequeñas deformaciones como elementos esperpénticos, aún no nos hallamos dentro del esperpento como género.

También su teatro tardará en convertirse en esperpento, si bien ya las *Comedias bárbaras* muestran un interés por los personajes con ciertas taras y deformaciones. Sin contar con *Cara de Plata*, la tercera parte publicada de la trilogía pese a ser la primera cronológicamente, y que no tenemos en consideración por haber sido publicada en 1922, dos años después de la primera edición de *Luces de bohemia*, sí nos fijaremos, muy brevemente, en algunos detalles y rasgos grotescos hallados en *Águila de blasón* (1907) y en *Romance de lobos* (1908).

El personaje que más nos llama la atención, principalmente por tratarse de un fantoche bufonesco, es el de Don Galán, sirviente del mayorazgo Don Juan Manuel Montenegro, cuya primera aparición se describe de la siguiente manera: «Un criado que llaman por burlas DON GALÁN: Es viejo y feo, embustero y miedoso, sabe muchas historias, que cuenta con malicia, y en la casa de su amo hace también oficios de bufón» (Valle-Inclán, 2007a: 60). Sin ser un personaje esperpéntico, sí representa al fantoche, al títere, personaje que protagonizará las farsas que Valle-Inclán publicará pocos años después, y que es caracterizado de una forma más esquemática y simplificada que el resto de personajes, centrándose el dramaturgo en aspectos gestuales o movimientos bruscos, sencillos y

mecánicos, como el de una marioneta movida por hilos: «El bufón bosteza abriendo una boca enorme» (Valle-Inclán, 2007a: 61); «infla los carrillos con mueca bufonesca» (Valle-Inclán, 2007a: 62); «hace una cabriola y ríe con su risa pícaro y grotesca, la gran risa de una careta de cartón» (Valle-Inclán, 2007a: 63); «da un salto, fingiendo un susto grotesco, y se pone a temblar con la lengua defuera y los ojos en blanco» (Valle-Inclán, 2007a: 78).

En las *Comedias bárbaras* también empieza a cobrar importancia la presencia de la multitud más vulgar, esto es, de un coro de humildes pordioseros que van ocupando poco a poco un primer plano, preludiando el papel protagonista que en poco más de una década desde la publicación de *Águila de blasón* tendrán en la obra de Valle-Inclán. Se trata de, por ejemplo, mujerucas o viejas de tintes goyescos como «el espantajo grotesco de una vieja vestida de harapos, con la rueca en la cintura, y en la diestra, a guisa de huso, el cuerno de una cabra» (Valle-Inclán, 2007a: 68-69); o cuando, en *Romance de lobos*, «asoma la figura grotesca de una vieja en camisa, con un candil en la mano» (Valle-Inclán, 1996b: 58).

La figura del mendigo, en *Romance de lobos*, adquiere un protagonismo capital, contribuyendo de manera decisiva a la transformación de Don Juan Manuel. Su presencia es gráfica y pictórica, cuando no cinematográfica: «Tienen la vaguedad de un sueño aquellas figuras entrevistas a la luz del relámpago: Patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados hablan en las tinieblas, y sus voces, contrahechas por el viento, son de una oscuridad embrujada y grotesca» (Valle-Inclán, 1996b: 76); «Racimo de gusanos que se arrastra por el polvo de los caminos y se desgrana en los mercados y feriales de las villas, salmodiando cuitas y padrenuestros» (Valle-Inclán, 1996b: 77). El líder de los mendigos es el Pobre de San Lázaro, «un mendigo gigantesco que tiene los ojos llagados por la lepra», en cuya «voz gangosa y oscura se arrastra como una larva la tristeza milenaria de su alma de siervo» (Valle-Inclán, 1996b: 79).

Aunque podríamos citar muchos más ejemplos de elementos grotescos y esperpénticos previos a la década de los veinte, baste lo hasta ahora mostrado para darnos cuenta de que siempre ha existido en Valle-Inclán la conciencia de que hay una parcela de realidad alejada de la belleza ideal y evasiva propia del Modernismo. Conviene ahora preguntarse por qué se produce la evolución paulatina de una estética embellecedora a otra deformante, es decir, por qué lo que en un principio eran pinceladas sueltas va teniendo cada vez mayor importancia y presencia en la obra de Valle-Inclán.

Antes de eso, sin embargo, debemos regresar por última vez a *La lámpara maravillosa* para preguntarnos qué papel real juega el tratado de estética en el conjunto de la obra de Valle: tradicionalmente, se ha venido considerado el libro como la culminación de su etapa modernista y el punto final de la misma. Esa parcela vulgar de la realidad que veíamos en el Valle más costumbrista y farsesco contrasta con la estética del Valle modernista, el de las mujeres nobles, pías y pecaminosas, siempre bellas, el de los poetas galanes y seductores, y el de la Galicia mítica y los *Aromas de leyenda*; en la defensa que hace del Arte como expresión de la Belleza y de Dios, que busca el equilibrio, la iluminación y la perfección de estilo y forma, enterrando la castiza prosa castellana, parece alejarse radicalmente de su obra última. Ahora bien, si observamos con atención el conjunto de su teoría estética, descubrimos que el esperpento responde a las divagaciones literarias de Valle-Inclán, de tal manera que *La lámpara maravillosa* no supone un punto de inflexión en su obra sino el centro alrededor del cual gira toda su producción; es, como veremos, un espejo de dos caras: pulido del lado del Modernismo y cóncavo del lado del esperpento.

Los acontecimientos históricos ocurridos entre 1898 y 1918⁴¹ inciden en la visión de Valle-Inclán, modificándola hasta el punto en que la fe de crear un arte que conduzca al ser humano hacia el Amor, objetivo de la estética de *La lámpara maravillosa*, se desvanece. La figura del poeta presentada por Valle ha fracasado, y ya no puede iluminar al hombre; el ascenso al inefable mundo de la Belleza es, por lo tanto, imposible. En la ausencia de luz, sólo queda la sombra, y en esa nueva región infernal es donde debemos ubicar el esperpento. En palabras de Virginia Garlitz, «El esperpento refleja lo que pasa cuando, en vez de un poeta vidente, el mundo es controlado por los que son cegados, no por la luz extática, sino por la maldad, la codicia y el deseo de poder» (Garlitz, 1992: 34). Hasta este momento, la realidad se había reflejado en un espejo que devolvía formas equilibradas, bellas; incluso cuando el escritor mostraba el claroscuro de las almas,

⁴¹ Acontecimientos como la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898, la guerra española en el protectorado de Marruecos y la Semana Trágica de Barcelona en 1919, la Crisis de 1917, la Revolución Rusa el mismo año y la Primera Guerra Mundial (entre 1914 y 1918). Desde el punto de vista artístico, van a ser importantes en la evolución de Valle los dos grandes momentos de la pintura expresionista en Alemania: la que comienza alrededor de 1910, con grupos como *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, entre los que se incluyen, entre otros, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde y Otto Mueller (en el primer caso) y Vasili Kandinski, Franz Marc y Paul Klee (en el segundo), y la que empezará tras 1918, con la Nueva Objetividad y con artistas como Max Beckmann, George Grosz y Otto Dix. Junto a ello, también destaca, durante la misma década y después de la Primera Guerra Mundial, el auge del cine expresionista alemán: *El golem*, de Wegener y Galeen; *El gabinete del doctor Caligari*, de Weine y *Nosferatu*, de Murnau.

siempre había una luz brillando en la esencia de las cosas⁴². Los personajes esperpénticos han sido arrebatados de toda luz y han descendido a las realidades infernales.

No obstante, pese a modificarse el objeto representado y la estética empleada para ello, Valle-Inclán mantiene la visión que tenía en 1916, y su concepción del poeta y de la poesía en el mundo donde la ética ha caído puede rastrearse en las páginas de *La lámpara maravillosa*. Después de una guerra mundial, la realidad se convierte en un torbellino caótico; veíamos que la forma de acceder a un arte que conduzca al Amor era con la búsqueda de la quietud, por lo que un mundo que aspira al movimiento obliga a «[c]oncebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instantes, es concebirla con el absurdo satánico» (Valle-Inclán, 2011a: 83). Y aunque esa realidad sea absurda, aunque el Poeta Peregrino haya fracasado y ya no exista una lámpara que alumbré el alma del hombre, el papel del poeta sigue siendo el de encontrar la esencia de la realidad y representarla en su obra. No cambia la voluntad de Valle de crear una lengua nueva para un mundo nuevo; un mundo que, plagado de monstruos, obliga a crear un nuevo estilo. A los monstruos se refirió Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, al tratar de un libro que hojeó en el pasado: «*Los monstruos clásicos*: Este título lleno de promesas es el de un libro viejo que hallé al acaso en el taller de un maestro pintor. Sus páginas, ya rancias, reproducen en estampas los monstruos creados por la imaginación de los antiguos» (Valle-Inclán, 2011a: 89). A través de la contemplación y de la evocación, el poeta crea los monstruos como había antes recreado las emociones; para ello, utiliza las palabras, «las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo» (Valle-Inclán, 2011a: 89).

Sobre las artes literarias dijo el escritor que «Aparecen como largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior» (Valle-Inclán, 2011a: 106). Si ese mundo interior es luz y esencia, las palabras conducirán a la emoción, la belleza y el amor; si es oscuridad, conducirán al esperpento. En su teoría del Tiempo, Valle asigna una persona de la Divinidad a cada uno de los tres instantes en los que se divide la Eternidad: «El Demiurgo, arcano de la vida, sella la Idea del Futuro. El Verbo, arcano del amor, sella la Idea del Presente. El Paracleto, arcano del conocimiento, sella la Idea del Pasado» (Valle-Inclán, 2011a: 133). Sin embargo, también existe una división triple en la culpa y

⁴² Es el caso, por ejemplo, de lo que ocurre en las *Sonatas*.

el pecado, que se asocia a lo divino de forma indivisible: «Mundo, Demonio y Carne se nutren de Pasado, de Presente y de Futuro. A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos temporales, y a los círculos temporales los tres enigmas del Mal» (Valle-Inclán, 2011a: 133). La descripción que hace del Demonio puede vincularse con la teoría del esperpento: «Tiene una eternidad estéril, sin quietud, sin amor, sin posibilidad creadora, desmoronándose en todos los instantes y volviendo a nacer en cada uno: Es el que grana el rencor y la envidia, la aridez y el odio» (Valle-Inclán, 2011a: 134).

Unas páginas más arriba abríamos un interrogante: ¿qué provoca la evolución artística de Ramón del Valle-Inclán? Ahora que hemos explicado en qué consiste esa evolución, podemos acercarnos a la respuesta: la irrupción violenta de la realidad histórica en las inquietudes literarias de Valle-Inclán es la que conduce al autor a adoptar una estética que, como poco, convierte a los personajes en marionetas y, llegando a los extremos, los degrada completamente.

Según Corpus Barga, el Desastre del 98 cambia el enfoque del escritor galaico, que va avanzando de esa literatura de abstracción modernista, de teoría estética, hacia una literatura «de historias, de anécdotas, de costumbres y caracteres» (Corpus Barga, 1984: 184), adentrándose, expresionismo mediante, en lo que terminará siendo el esperpento. Lo que ha habido siempre en su obra es caricatura, sea de modelos clásicos, sea de modelos de la realidad.

En su constante evolución existe otra fecha, la de agosto de 1914, que tiene también un peso enorme: el estallido de la Primera Guerra Mundial. En 1916, Valle visita el frente francés en calidad de corresponsal del diario *El Imparcial*; allí, relata Corpus Barga, pasó una noche en un campamento de aviadores y sobrevoló el campo de batalla, lo que vino a influir en su preocupación por «el punto de vista en que debía ponerse para escribir sobre la guerra» (Corpus Barga, 1984: 197). En otras palabras, Valle-Inclán debía escribir la crónica sobre lo que estaba ocurriendo en el frente francés, pero su técnica narrativa no era suficiente para reflejar una realidad tan compleja y caótica. Este problema, en definitiva, no sólo le afectó en tanto reportero, sino que pasó a un primer plano en sus inquietudes como literato, y así, «habiendo llegado a rechazar la herejía de sentirse Dios Padre como novelista, buscaba, sin embargo, un punto de vista de creación total» (Corpus Barga, 1984: 198).

Ese punto de vista buscado por Valle se lo da la altura: «El vuelo de noche ha sido una revelación. Será el punto de vista de mi novela, la visión estelar» (Corpus Barga, 1984: 198). El resultado es una obra publicada el 30 de junio de 1917⁴³: *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. La importancia del texto la veremos a continuación; antes de ello, es necesario remarcar aquí la proximidad temporal entre esta obra y *La lámpara maravillosa*, sólo un año antes, porque ambos libros dan respuesta a todas las inquietudes literarias de Valle-Inclán desde el inicio de su carrera como escritor (recordemos, de nuevo, el contenido de sus reseñas galdosianas) hasta los años de la Gran Guerra. Tampoco es baladí el hecho de que poco después de publicarse *La media noche* empiecen a aparecer sus obras más evolucionadas en técnica, estética y estilo: *La pipa de kif* y *Divinas palabras* en 1919, *Luces de bohemia* y la *Farsa italiana de la enamorada del rey* en 1920, *Los cuernos de Don Friolera* en 1921...

Interesa destacar de *La media noche* cómo, a diferencia de lo que había ocurrido hasta el momento en la obra de Valle, el origen del texto es fruto de una experiencia personal; lejos quedan obras como *Femeninas*, *Epitalamio*, *Sonata de primavera*, *Aromas de leyenda*, libros escritos mediante la recreación de modelos literarios, en unos casos, o de la mitificación de la Galicia rural, en otros. Lo más cerca que había estado Valle de crear una obra próxima a su crónica bélica fueron los textos en los que apareció la última guerra carlista, especialmente la *Sonata de invierno* y la trilogía *La guerra carlista*⁴⁴, si bien es cierto que, aunque en esta última comience a ensayar algunas técnicas nuevas que desarrollará plenamente en el libro de 1917, con la intención de representar en el texto una voz coral, esos títulos están todavía más cerca de las *Sonatas* o de las *Comedias bárbaras*; no obstante, sí sirven para corroborar cómo en aquellos años, a aproximadamente un lustro del inicio de la Gran Guerra, ya empezaba Valle a mostrar esas nuevas inquietudes que lo llevarán a la génesis de *La media noche*.

En ella hay algunas novedades técnicas que van a convertir al libro (junto a las *Comedias bárbaras*) en un puente entre su primera obra y la que vendrá después. Como señaló Darío Villanueva, uno de los elementos principales de su evolución es «el problema central de *La media noche*», que es «el punto de vista del narrador»; otro de ellos es «que la

⁴³ Fecha en la que se publica la edición definitiva de la obra en libro. La primera versión del texto, aparecida en prensa, fue publicada en «Los Lunes» de *El Imparcial* con el título «Un día de guerra», dividida en dos partes: «La media noche» (nueve entregas, desde el 11 de octubre hasta el 18 de diciembre de 1916) y «En la luz del día» (desde el 8 de enero hasta el 26 de febrero de 1917).

⁴⁴ *Los cruzados de la Causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño* (1909).

intención de Valle al escribirla fue superar las barreras espacio-temporales» (Villanueva, 1991: 309).

En cuanto a la búsqueda del nuevo punto de vista, hemos de fijarnos en el enfoque que Valle-Inclán pretendía dar a la obra, que obedece al propósito de centrar su atención en «aquellos hechos menos documentables» (Santos Zas, 2017: 38) de la guerra, y no tanto en la espectacularidad de las grandes batallas del frente francés. Como vimos al hablar de *Romance de lobos*, el personaje colectivo fue ganando terreno en la obra de Valle poco a poco, hasta el punto de que en dicha obra, una figura de tanta potencia y presencia como la de Don Juan Manuel Montenegro acaba rodeada del coro de mendigos. Ahora, en 1917, el personaje central ha desaparecido; Valle ya no muestra interés en seguir a un Montenegro o a un Marqués de Bradomín, sino que abraza al protagonista colectivo. Colectividad que está repartida en distintos lugares del frente, más cerca o más lejos del conflicto, con mayor o menor implicación, pero unidos definitivamente por su pertenencia a un espacio y a un momento de guerra.

Para representar a esa colectividad, Valle debe jugar con distintos enfoques, a la manera cinematográfica, alternando «“visiones” panorámicas de la guerra con “visiones” parciales», a las que añade «enfoques concretos, puntuales, hasta ofrecer una visión unitaria y totalizadora de la guerra» (Santos Zas, 2017: 41). De ahí la visión estelar, la del que observa un espacio desde la altura, ocupando esa posición privilegiada con la que se puede abarcar mucho con un simple vistazo y consiguiendo, además, un distanciamiento que será clave en la novela moderna. Todo ello lleva a Valle-Inclán a una objetividad que Villanueva compara con la omnisciencia decimonónica, si bien se distancia radicalmente de ella ya que esta última «empapaba de subjetivismo la narración, reduciendo el dominio de los personajes», y la visión de Valle «les concede plena autonomía y convencional independencia» (Villanueva, 1991: 322). Los personajes de Valle-Inclán empiezan a singularizarse a sí mismos a través de sus acciones y sus palabras, lo que no significa que el narrador de la obra quede ausente de ella: en efecto, junto al enfoque objetivista de un narrador que observa una realidad, destaca unos elementos significativos, los ordena y los narra desde la distancia, también encontramos otro enfoque, el subjetivo, que permite al autor recrear artísticamente e interpretar mediante la imaginación los distintos hechos de la guerra: «Se muestra de pronto el espectro de un pueblo en ruinas» (Valle-Inclán, 2017b: 71); «Ocupan la carlinga alegres oficiales, locos del vértigo del aire, como los héroes de la tragedia antigua del vértigo erótico. Vestidos de pieles, con grandes gafas redondas, y

redondos cascos de cuero, tienen una forma embrionaria y una evocación oscura de monstruos científicos» (Valle-Inclán, 2017b: 72); «Unos, caen al modo de peleles recogiendo grotescamente las piernas» (Valle-Inclán, 2017b: 79); «¡El dolor de la guerra estremece y conforta el alma de Francia!» (Valle-Inclán, 2017b: 80); «En la luz del día que comienza, la tierra mutilada por la guerra, tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible» (Valle-Inclán, 2017b: 120).

La visión estelar es la que permite que el narrador sea capaz de estar en muy distintos lugares, no conectados entre ellos, a la vez, observando cada uno con un punto de vista diferente como si de una cámara cinematográfica se tratara. El narrador, por consiguiente, tiene una única necesidad: «poseer el don de la ubicuidad» (Santos Zas, 2017: 30). La visión estelar es la visión total, la del narrador capaz de hallarse en todas partes en el mismo instante, y de ahí la intención de Valle a la que se refirió Darío Villanueva. El propio escritor era consciente de ello cuando afirmó, en una entrevista concedida a Rivas Cherif⁴⁵ justo antes de marchar al frente francés, que «quisiera dar una visión total de la guerra; algo así como si nos fuera dado el contemplarla sin la limitación de tiempo y espacio⁴⁶» (Santos Zas, 2017: 33).

Aunque con diferente intención, mantiene Valle la voluntad de situarse más allá del tiempo y el espacio que habíamos visto en *La lámpara maravillosa*; ahora, esa superación espacio-temporal es necesaria para alcanzar la simultaneidad que el narrador ha de tener si pretende representar a una colectividad multiforme y separada en espacios diversos en un momento único, de unas pocas horas. Para lograrlo, y así conseguir que el texto tenga

⁴⁵ Publicada en la revista *España* el 11 de mayo de 1916.

⁴⁶ Debemos observar cómo, muy en la línea de Valle-Inclán, esta misma idea, aunque la desarrolle plenamente en la creación de *La media noche*, tiene su germen en años anteriores. El primero de ellos fue un comentario vertido por Valle en una conferencia que impartió en Buenos Aires en 1910, en la que aseveró que «el artista debe mirar el paisaje con ojos de altura, para poder abarcar el conjunto y no los detalles mudables» (Santos Zas, 2017: 33); el segundo, volviendo a *La lámpara maravillosa*, lo encontramos en «El quietismo estético»: «Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el Tiempo» (Valle-Inclán, 2011a: 151), a lo que añade: «La expresión estética llena de luz como una estrella, centro de amor y de conocimiento, sólo puede nacer de la visión cíclica. [...] Y tú, alma mía, abre las alas gnósticas para volar, para entender. Sólo la mirada extática puede hacerte centro de amor y de conocimiento. Pero en tanto mires las cosas con codicia de buena pro, estás ciega. Sal del silo de barro, ama y desea con el corazón del mundo, crea en ti la voluntad de estar en todo, transmígra a través de vidas y formas, sé el ansia de cada una y las infinitas ansias. Mira el árbol como lo mira el labrador cuando recoge el fruto, y el peregrino que busca la sombra, y el pájaro en los aires para hacer el nido, y la oruga enroscada en la hoja verde. Sé para el árbol Universo. Míralo con los ojos de todas las criaturas, ámalo con todas sus codicias, limpia de lucros, olvidada de ti y de sus fines mundanos. Trueca en eucarístico don la mirada egoísta del labrador, la del peregrino, la del pájaro, la de la oruga; purifica en sus ojos la voluntad tiránica y desenamorada del mundo» (Valle-Inclán, 2011a: 151-152).

sentido, recurre a «la adición casi caótica de ráfagas narrativas distintas, verdaderos *flashes* a la manera cinematográfica» (Villanueva, 1991: 327). La realidad se fragmenta y nos llega en imágenes sueltas que al unirse en el texto forman una única realidad, preludiando la novela occidental que está a punto de llegar⁴⁷.

Aunque pretenda superar la dimensión temporal, el texto no deja de ser el relato de una serie de acciones en un periodo de doce horas, por lo que el devenir del tiempo es inevitable; es por ello que las referencias temporales se suceden insistentemente a lo largo de la obra. Por una parte, el narrador centra su atención sobre aquellos elementos del espacio que permiten al lector ubicarse en un momento más o menos concreto de las doce horas a lo largo de los cuales se suceden los distintos fragmentos en los que la realidad se ha dividido: «la luna, las sombras de la noche, el canto del gallo, las estrellas» (Santos Zas, 2017: 41), todo ello tiene una utilidad cronológica además de estética; por otra parte, el autor, para alcanzar la simultaneidad temporal que persigue en el texto, en ocasiones detiene el tiempo y muestra el mismo instante congelado en varios lugares a la vez, como cuando abre un capítulo diciendo que «Esta misma hora es de nieve y ventisca en los montes alsacianos, de niebla espesa en el mar, de fría lividez en la Champaña» (Valle-Inclán, 2017b: 104). En otros casos, enlaza «episodios distintos, distribuidos en varios capítulos a través de un efecto sensorial recurrente [...] o expresiones repetidas con variantes» (Santos Zas, 2017: 42); fijémonos, por ejemplo, en las distintas maneras con las que el narrador describe la llegada del alba: «Cerca del amanecer llega un convoy de heridos» (Valle-Inclán, 2017b: 92); «Palidecen las estrellas del alba, y comienza el relevo de tropas en todo el frente de batalla» (Valle-Inclán, 2017b: 102); «Las formas de las cosas se revelan en la luz indecisa del alba» (Valle-Inclán, 2017b: 103); «los pueblos bombardeados salen de la noche con la expresión trágica de la guerra» (Valle-Inclán, 2017b: 103); «en este lívido tránsito de la noche al día comienzan a perfilarse las formas de los muertos» (Valle-Inclán, 2017b: 104); «Filo de amanecer, la infantería de los aliados se lanzó fuera de sus trincheras, asaltando las defensas alemanas» (Valle-Inclán, 2017b: 107); «En la media luz del alba blanquean los turbantes, y se mueven las siluetas, llenas de armonía bélica como figuras de un friso» (Valle-Inclán, 2017:b 113-114).

⁴⁷ Darío Villanueva compara *La media noche* con *Point Counterpoint* (1928), de Aldous Huxley, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), de André Gide, *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos y *As I Lay Dying* (1931), de William Faulkner, entre otras (Villanueva, 1991: 331-332).

En los fragmentos seleccionados podemos observar cómo la referencia al amanecer acompaña a una acción o a un objeto concretos. La concepción del tiempo novelesco tradicional ha cambiado; la narrativa decimonónica, para la que «no existe el simultaneísmo como procedimiento narrativo» (Villanueva, 1991: 313), ha sido superada: «El tiempo pierde su dimensión unívoca e individual y adquiere la colectiva; su linealidad se transforma en una serie de segmentos paralelos, es decir, simultáneos» (Villanueva, 1991: 313). La trama novelesca se ve inevitablemente afectada, puesto que lo que antes llevaba al autor a contar meses o años en la vida de un personaje, permite ahora narrar cuanto ocurra en unas pocas horas, lo que conlleva la entrada en la novela de la «banalización, la reivindicación del interés narrativo de lo nimio y lo cotidiano» (Villanueva, 1991: 314), si bien, como decíamos, no faltan pasajes en *La media noche* de una epicidad —aunque manteniendo la nueva concepción espacio-temporal— como el siguiente:

¡Qué colera magnífica! ¡Qué chocar y rebotar, qué mítica pujanza tiene el asalto de las trincheras! ¡Y qué ciego impulso de vida sobre el fondo del dolor y de la muerte! ¡Cómo la gran batalla se quiebra y disloca en acciones parciales, en marchas, en flanqueos, en sorpresas, hasta desvanecer por completo su visión estelar en el tumulto del cuerpo a cuerpo, y acabar en un grito que es como el canto victorioso del gallo! (Valle-Inclán, 2017: 108-109).

El tratamiento del espacio permite el personaje colectivo. *Grosso modo*, el narrador se desplaza entre dos grandes espacios, vanguardia y retaguardia, y dos grupos de personas distintos según su implicación, militares y civiles. Gracias a la visión estelar, se mantiene el sentido aunque la acción salte continuamente de un lugar a otro; también contribuye a mantenerlo el hecho de que el autor haya fragmentado el texto en pequeños capítulos, narrando en cada uno de ellos una escena concreta como si de un guion cinematográfico se tratara.

Junto a las referencias temporales que acabamos de ver, Valle ocupa el texto con múltiples referencias espaciales que se enlazan con las marcas de tiempo. Así, introduciendo la mayoría de capítulos, una pequeña descripción, casi como acotaciones teatrales, permiten al lector situarse y dan cohesión al texto: «Las trincheras son zanjas borrosas y angostas» (Valle-Inclán, 2017b: 70); «En las sombras de la noche, largos convoyes [...] ruedan por los caminos» (Valle-Inclán, 2017b: 71); «Granizos y ventiscas en los montes alsacianos y en los Vosgos» (Valle-Inclán, 2017b: 73); «El sargento de un retén, en lo alto de la

montaña, destaca dos centinelas de pérdida: Salen cautelosos, arrastrándose sobre la nieve, se sumen en la noche. La trinchera alemana [...] está al otro lado de un calvero» (Valle-Inclán, 2017b: 74).

La visión estelar es, en definitiva, una nueva técnica narrativa que responde a la inquietud artística que Valle arrastraba desde aproximadamente 1910. Haber alcanzado este nuevo punto de vista permitió a la obra del escritor gallego evolucionar hacia la modernidad, colocándose a la vanguardia de lo que estaba ocurriendo en la narrativa de sus años. En resumen, sus características, «el protagonismo múltiple, la reducción y la simultaneidad temporal, la multiplicidad de focos espaciales y el fragmentarismo constructivo (capítulos muy breves, similares a secuencias cinematográficas)» (Santos Zas, 2017: 37), marcan el primer paso hacia lo más elaborado de toda su obra: el esperpento. Tan sólo necesita un último elemento.

Hemos visto hasta ahora tres objetos literarios que acercan a Valle hacia el esperpento: en primer lugar, el interés por los espacios de la realidad española más vulgares o, en cierto aspecto, costumbristas; en segundo lugar, la necesidad de representar artísticamente un momento y un espacio contemporáneos, es decir, la Historia; en tercer y último lugar, el nuevo punto de vista desarrollado técnicamente en la visión estelar. Al mezclar los tres, Valle obtiene el material literario sobre el que escribir (la mezcla de espacios concretos de la sociedad española con preocupaciones sociopolíticas del momento) y el punto de vista que su narrador ha de adoptar. Debemos preguntarnos: ¿es esa mezcla suficiente para considerar que hemos llegado al esperpento?

Como decíamos, aún falta un último elemento, y dicho elemento lo presentará Máximo Estrella, protagonista de *Luces de bohemia*, cuando pasee con su adlátere Don Latino por el madrileño Callejón del Gato: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento» (Valle-Inclán, 2000b: 162). Los espejos cóncavos, que devuelven al que en ellos se contempla una visión deformada de sí mismo, son el último paso que Valle-Inclán ha de dar para crear el esperpento; el narrador, desde las alturas, coloca delante de un espejo deformante la mezcla de sociedad e historia, y el resultado será el esperpento.

«Latino», continúa diciendo Max Estrella, «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España» (Valle-Inclán, 2000b: 163). Ante una realidad española absurda y grotesca, el escritor que quiere representarla no

tiene más remedio que extraer de ella ese elemento absurdo y grotesco —o sea, debe ir a la esencia de la realidad, como el Poeta Peregrino de *La lámpara maravillosa*— y utilizarlo como una herramienta de creación. Es decir, el escritor ha de aplicar la distancia adquirida con la visión estelar de *La media noche* para poder así dejar constancia de un estado de cosas sin caer en un sentimentalismo que desmontaría la intención denunciadora del esperpento.

La distancia objetiva es defendida por Don Estrafalario en *Los cuernos de Don Friolera*, uno de los tres esperpentos recogidos por el autor en *Martes de carnaval*, cuando dice a Don Manolito que «Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos» (Valle-Inclán, 2011b: 123). La discusión mantenida a continuación es una representación del choque entre la ética de *La lámpara maravillosa* y la nueva concepción de la realidad esperpéntica:

DON MANOLITO.—Hay que amar, Don Estrafalario: La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Ésa es mi estética, y la de usted.

DON ESTRAFALARIO.—La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos.

[...]

DON MANOLITO.—¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!

DON ESTRAFALARIO.—Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto (Valle-Inclán, 2011b: 124).

Al final de la obra, después de que los dos personajes escuchen el romance de ciego, Valle retoma la defensa de la poesía popular frente al romance castellano que ya habíamos visto en sus artículos y en el tratado de 1916. El romance, con su lengua pomposa y castiza, perpetúa la tragedia española, los valores tradicionales podridos y obsoletos, que impiden que el hombre abandone la oscuridad. De nuevo, la solución pasa por el conocimiento ingenuo de los humildes, pues en ellos radica la visión verdadera: «¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!» (Valle-Inclán, 2011b: 203).

El Compadre Fidel es el modelo a seguir porque es quien cuenta historias utilizando marionetas; al hacerlo así, al mover los hilos que guían los actos de sus personajes, se coloca por encima de ellos, adopta la posición privilegiada que le permite deshumanizar a los seres que deambulan por su obra. Como dijo el autor a Gregorio Martínez Sierra, en una entrevista concedida en 1928, todo escritor tiene tres puntos de vista artísticos o

estéticos: de rodillas, en pie o desde el aire. La primera es la forma de mirar del que dota a sus personajes de una superioridad frente al resto de la humanidad, a la manera de Homero; la segunda, la del que iguala a los personajes con los demás, haciendo que sientan lo mismo que cualquier persona, incluido el autor, como hizo Shakespeare; la tercera es el punto de vista del demiurgo, que trata a sus creaciones como seres inferiores, como personajes de sainete. «Esta es una manera muy española», señaló Valle en dicha entrevista, «manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos» (Martínez Sierra, 1995: 395): es la forma de Quevedo, de Cervantes y de Goya.

Ya en sus farsas había utilizado Valle el punto de vista del demiurgo, del titiritero, en aquellas obras que, muy apropiadamente, recogió en un volumen titulado *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Si bien es cierto que las tres farsas todavía no son esperpentos, puesto que no dejan de ser obras de muñecos, la estética de fanteche que en ellas utiliza sí lo acercan al género. Especial atención merece la *Farsa y licencia de la reina castiza*, importante tanto por haber sido publicada en 1920, el mismo año que la primera edición de *Luces de bohemia*, como por tener como protagonista a la reina Isabel II, cuya corte dará el contexto para las novelas de *El ruedo ibérico*.

Farsa y licencia de la reina castiza va introducida por un apostillón que resume el proceder de los personajes farsescos: «Mi musa moderna / enarca la pierna, / se cimbra, se ondula, / se comba, se achula / con el ringorrango / rítmico del tango / y recoge la falda detrás» (Valle-Inclán, 1999: 198). Esta misma musa había aparecido un año antes, en *La pipa de kif*: «¿Acaso esta musa grotesca / —Ya no digo funambulesca—, / Que con sus gritos espasmódicos / irrita a los viejos retóricos, / Y salta luciendo la pierna, / No será la musa moderna?» (Valle-Inclán, 1995: 156). Su nueva musa destruye totalmente el quietismo anterior, y trae a un primer plano el movimiento, caótico y estafalario, y el gesto deformado y burlesco del fanteche. La realidad, en la farsa, deviene falsa, impostada y absurda, pero todavía es un juego infantil; el esperpento, no: el esperpento es la nueva manera de convertir la realidad española en una tragedia; una tragedia a la que Valle-Inclán arrebató todo lo que de elevado y sublime pudo haber tenido en el pasado.

El personaje esperpéntico es una evolución del muñeco farsesco. El ser humano real en tiempos de Valle va perdiendo paulatinamente su libertad en un devenir histórico cada vez más ilógico y absurdo, y la nueva estética, que con un «gesto de guiñol que, a veces, mueve a los fanteches del esperpento» (Zamora Vicente, 1974: 169), ha de reflejarlo. De

ahí que en el esperpento reine el caos, frente al equilibrio que había caracterizado la obra primeriza de Valle-Inclán:

[...] en las *Sonatas*, los personajes hablan con pleno dominio de las situaciones, escuchándose, sin salir jamás del marco de la escena. Un escondido director teatral da la entrada a cada uno de los hablantes, en la ocasión inaplazable y certera. Se trata, ante todo, de continuidad, de sucesión. La misma obra marcha hacia un desenlace, consecuencia de lo allí planteado. [...] En *Luces de bohemia*, los personajes hablan tumultuosamente, todos a la vez, en ocasiones chillando, gesticulando. Es la «deformación» correspondiente a la pausada entonación recitativa de las *Sonatas*, convertida en interjecciones, sobreentendidos, blasfemias, balbuceos, alaridos. Y, correlativamente, colocamos al lado de este idioma torrencial el aspaviento oportuno (Zamora Vicente, 1974: 169).

La deformación que en la farsa es un juego estético, en el esperpento se convierte en un sistema, y toda la realidad, en conjunto, se convierte, al deformarse, en algo distinto, puesto que «si la deformación es sistemática, no es propiamente, o solamente, deformación, sino también, o más bien, transformación. Con ella tenemos una nueva realidad» (Ferrater Mora, 1983: 60). Todas las variables, los infinitos elementos de la realidad que se deforman, son alcanzados por la misma constante, la deformación sistematizada. Aquello que había sido, por un lado, bello y equilibrado y, por el otro, normal o convencional, ha de pasar por el filtro del espejo cóncavo; al salir por el otro lado, ya no puede ser lo mismo. Al ocurrir esta metamorfosis grotesca, lo que era variable y múltiple deviene una constante que afecta a lo más elevado y a lo más vulgar, a las nostálgicas princesas modernistas y a los «malos novelones» (Ferrater Mora, 1983: 60), a las grandes figuras de la historia y al humilde que deambula por la pobre realidad española.

La circunstancia histórica española, tan ridícula, no puede recibir otro tratamiento que no sea el esperpéntico. El esperpento, así, se puede definir como «una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia nacional» (Cardona y Zahareas, 2012: 34). La lección que aprende Valle con su esperpento es que, aunque elija lo grotesco como forma estética, sin esa circunstancia histórica la obra resultante jamás alcanzará altas cotas artísticas:

La conexión de los sucesos históricos con el artificio de lo grotesco en casi todos los esperpentos no es nunca arbitraria: la crisis de las huelgas en *Luces*; el retorno al

militarismo de la vida política española en *Friolera*; el vinculismo moribundo y la protesta social en *Cara de plata*; la guerra de Cuba y el desastre de 1898 en *Las galas*; gachupinismo, tiranía y revolución en *Tirano Banderas*; el golpe de estado en *La hija*; el movimiento anti-borbónico en *El ruedo ibérico*. Es decir, el esperpento presenta realidades históricas, pues Valle-Inclán comprendió muy bien que el puro artificio grotesco, por interesante y divertido que sea, no puede por sí solo crear gran literatura y menos aún un drama conmovedor; y que si ha de adquirir valor y profundidad, lo grotesco debe también tener raíces profundas no sólo en conceptos metafísicos y existenciales, sino asimismo en el terreno histórico de la experiencia cotidiana y de la circunstancia nacional. Es decir, Valle-Inclán historiza su visión grotesca del mundo concretándola y poniéndola así a prueba (Cardona y Zahareas, 2012: 30-31).

2.3. Ignacio Aldecoa y la deformación grotesca

Ignacio Aldecoa, siempre rebelde, vio estimulada su vena literaria por el escepticismo y el desengaño que le despertó el contraste entre lo que había sido, lo que sus mayores le contaron, y lo que le tocó vivir en la España derrotada y asustada de los vencidos, de la anemia cultural y espiritual, carente de libertades. Su descreimiento del discurso oficial lo movió a buscar una expresión y un enfoque artísticos que contrarrestasen la retórica barata de los vencedores, siempre con la voluntad de derribar los muros del engaño social elaborado por la dictadura, de destapar la realidad que el poder pretendía ocultar.

Con la llegada del escritor a Madrid en 1945 comenzó también su carrera literaria, y se produjo asimismo su vinculación con el movimiento postista creado por Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi. La vida bohemia que el joven estudiante experimentó junto a los seguidores del Postismo acentuó sin duda su rebeldía natural, lo que, sumado a su juventud, puede explicar el enfoque que dio a sus primeras narraciones breves.

Al abandonar —de forma definitiva, puesto que no volvió a escribir libros de versos⁴⁸— la poesía y centrarse en la narrativa, Aldecoa se topó con un problema que lo acompañó durante buena parte de su breve carrera literaria: la censura. Era esta una cuestión que coartó a Aldecoa, quien no pudo sentirse libre en tanto que escritor hasta bien entrada la década de los sesenta, y que lo llevó en muchas ocasiones, como a otros escritores, a su

⁴⁸ Si bien podría considerarse, con matizaciones, su obra *Neutral Corner* como un libro de poesía en prosa.

«propia autocensura, ya que escribimos pensando en que la obra sea publicable» (Aldecoa, 2018a: 39); sin embargo, «la libertad es el estado natural del escritor» (Aldecoa, 2018a: 39). Aldecoa, para quien ser hombre y ser escritor, según vimos, es equivalente, necesitaba la libertad para expresarse, y la censura no se lo permitía. Fue la suya una labor artística que lo llevó a elegir siempre la forma, la palabra, la estética y el estilo idóneos para dar salida textual a una realidad de una forma que permitiese la publicación del libro.

La forma literaria en Aldecoa está estrechamente relacionada con su propia concepción del entorno: así, una visión del mundo pesimista y desengañada no puede dar una obra literaria bella o equilibrada, sino todo lo contrario; como él mismo dijo en una ocasión, «[m]e gustaría pintar un mundo de color de rosa [...], pero lo que me rodea es más bien gris» (Aldecoa, 2018b: 12). Por consiguiente, en Aldecoa se dio, como había ocurrido previamente con Valle-Inclán, la unión entre ética y estética; en el caso del escritor alavés, dicha unión tuvo como resultado lo que se dio en llamar la «épica de los oficios». La base histórica que da pie a toda su construcción narrativa era una parcela de realidad marginada y silenciada que necesitaba verse desplazada a un primer plano para, al hacerse visible, poder ser denunciada: «Lo que me mueve es, sobre todo, el convencimiento de que hay una realidad, cruda y tierna a la vez, que está casi inédita en nuestra novela» (Aldecoa, 2018a: 35). El uso del término «épica» —con sus resonancias clásicas y elevadas— para designar la obra realista de Aldecoa fue explicado en una ocasión por el también escritor Rafael Chirbes: «sus cuentos nos ofrecen un rico muestrario de personajes para los que la vida diaria roza lo heroico sin que ellos tengan conciencia de que es así, gente que no reclama otro pago que un salario, generalmente miserable, e ignorada por los demás: protagonistas de auténticas epopeyas contemporáneas» (Chirbes, 2010: 164). En el caso de Valle, como ya hemos visto, la equiparación entre esperpento y tragedia no es producto de la deformación sino causa de esta: la realidad española, tan deteriorada, al convertirse en una tragedia sólo puede ser representada mediante un punto de vista deformado. La «épica de los oficios» responde a parámetros similares, puesto que la España del franquismo, vista por Aldecoa como un entorno sucio, rancio y gris, tiene dos héroes: uno, el visible, presente en los carteles del régimen, en la fachada de triunfo y de felicidad conquistada; otro, el oculto, aquel a quien se refiere Rafael Chirbes y que protagoniza los cuentos de Aldecoa. Nuestro escritor fue consciente de que sólo el segundo es verdadero: los héroes con los que conversó, bebió y trabajó, codo con codo, para entender y compartir sus sueños y pesares. Porque en una realidad degradada, la única epopeya posible es la de

los que sufren, luchan y mueren «para que los privilegiados de la sociedad vivan a sus anchas» (Chirbes, 2010: 165). La ética existencial y profesional de Aldecoa lo obligaba a convertir «a los de abajo en novelables, en novela» para otorgarles «la categoría de protagonistas de una narración compleja que los devuelve a su dimensión de seres dotados de hondura» (Chirbes, 2010: 165).

Como hizo Valle —y también, de una manera distinta, Baroja—, Aldecoa convierte a la multitud anónima que puebla la realidad española en creación artística. En la anteriormente citada entrevista de Martínez Sierra, este deja explicado cuál es el nuevo interés, con el esperpento, del escritor gallego:

Mas el autor no se detiene como antaño a contar vibraciones y palpitations en disección menuda de un «uno» y de una «ella». Hay algo «común» que le llama harto más imperiosamente: hay una multitud que forcejea por salir del charco emponzoñado en que se ahoga; hay los que la fusilan desde la orilla, porque no salga a tierra firme y sana... Hay alaridos contradictorios, de algo que, siendo muchos, quiere hacerse uno. Hay el fuego de la hora y el soplo del instante. Valle-Inclán está, en apariencia, inmóvil. Pero no es ciego, no se ha quedado sordo. Ha sabido atisbar la realidad, y se atreve a escribirla con despreocupación de artista verdadero, que está por encima de sí mismo y del mundo..., cerca de la verdad, meta suprema..., a la cual no llegamos nunca del todo (Martínez Sierra, 1995: 396-397).

Ese algo «común», es decir, esa «comunidad», es la misma, en un momento histórico diferente, que puebla los cuentos de Aldecoa. Junto a ellos, a los más humildes, el segundo personaje más importante del cuentista será la clase media, que habitualmente saldrá mal parada en sus descripciones y que, en muchas ocasiones, se verá reducida a un deseo de ascensión social que nunca ocurrirá o a una abulia vital que esteriliza inevitablemente su existencia. Los únicos que se salvarán de la mirada deformadora de Aldecoa serán las clases más altas de la sociedad y los militares, eclesiásticos y políticos⁴⁹, quienes, con alguna excepción como la del alcalde mezquino y provinciano de «La espada encendida» o la de los soldados de «La tierra de nadie», apenas se asomarán por las páginas del narrador vasco.

Sabiendo cuál era la realidad que quería denunciar, Aldecoa necesitaba encontrar la manera de hacerlo sin incurrir en la prohibición de la censura. El mejor modelo para ello

⁴⁹ Lo que lo diferencia de Valle-Inclán y responde a las circunstancias históricas del momento.

en sus inicios como narrador fue la deformación sistematizada que le mostrara el creador del esperpento, ya que, para denunciar una realidad injusta y cruel sin explicitar la crítica, la ironía grotesca propia del esperpento y de su tradición permitía plasmar dicha realidad como una burla artística, sin ningún tipo de intención denunciadora. Él, en definitiva, como hizo Valle antes, necesitaba una prosa veraz para mostrar un mundo plagado de seres vulgares, populares, que, al unirse, se convirtieran en el gran protagonista de sus cuentos.

Ricardo Senabre señaló que en la obra narrativa de Aldecoa se dio una «progresiva incorporación de fórmulas valleinclanescas» (Senabre, 1970: 19). No obstante, como señaló el propio crítico, su estudio fue desarrollado analizando los cuentos publicados por Aldecoa en libro, lo que implica, por una parte, que varios de sus cuentos de juventud, que en algunos casos quedaron inéditos en su publicación en prensa hasta la edición de los *Cuentos completos* de Alfaguara de 1995, no los contempló Senabre en su análisis; por otra parte, situó en los sesenta cuentos escritos una década antes: así, considera ejemplos de la influencia de Valle en la última década de Aldecoa cuentos como «Caballo de pica», «Los bisoñés de don Ramón» y «Para los restos», publicados los tres en prensa en 1951.

Debemos remontarnos al 24 de diciembre de 1948, fecha en la que el primer relato de Ignacio Aldecoa, «La farándula de la media legua. Cuento clásico de cómicos, rústicos y guardias civiles», ve la luz en el número 8 de *La Hora*, publicación del SEU que acogió en su seno a algunos de los jóvenes que empezaban a formar, en aquellos últimos años de la década de los cuarenta, lo que acabaría siendo conocido como «Generación del Medio Siglo».

Destacamos esta primera publicación narrativa porque, pese a tratarse de un texto que acusa claramente su condición de obra primeriza en lo referente a estilo y técnica, tiene el mismo enfoque literario de todo el primer Aldecoa, que empleará en sus relatos desde 1948 hasta aproximadamente 1950: centrándose en ambientes grotescos, sucios y degradados, con personajes retratados con mayor o menor deformación, y pasando la realidad observada por un filtro burlesco que parece acercarse en ocasiones a lo más sainetesco de la cultura española, Aldecoa está, en realidad, apartando la atención del verdadero objetivo de sus cuentos, que es el de mostrar la miseria y las penurias de los sectores más humildes de la sociedad.

En estilo y técnica, primerizos según señalamos unas líneas más arriba, Aldecoa no ha encontrado todavía su propia palabra; aquí parece oscilar entre los rasgos adquiridos en sus lecturas de los novelistas del 98 —Valle-Inclán, Azorín y Baroja tienen resonancias en las descripciones y situaciones del cuento—, en un texto en el que sorprende, conociendo al Ignacio Aldecoa que está por llegar, lo genérico del conjunto. No obstante, el cuentista alavés ya posee la capacidad de literaturizar, y con ello legitimar, una situación intrascendente, absurda y grotesca como la que relata en este primer cuento.

Porque, y esto es lo más importante, por poca trascendencia, por muy vulgar o degradada que sea una situación, interesa en cuanto es muestra de la miseria a la que los seres más humildes de la sociedad española se ven abocados por no poder enfrentarse al medio ni al devenir injusto de la historia. En «La farándula de la media legua» encontramos la primera muestra de ello: para empezar, la clase social de los personajes que protagonizan el cuento, la de esa farándula de la media legua que da título al relato, no ha sido elegida por Aldecoa porque sí. Los cómicos de la media legua, compañías teatrales itinerantes que recorrían los caminos de la España rural desde el Renacimiento, entran en crisis y comienzan a desaparecer en los duros años de la posguerra española⁵⁰; el progreso, con el cinematógrafo a la cabeza, unido a la miseria generalizada del país, especialmente en el ámbito rural, provoca su paulatina desaparición. No es de extrañar, pues, que Aldecoa, tan preocupado por las duras condiciones que sufrían los más humildes, se fijase en ellos para estrenar su carrera como cuentista.

El relato, comenzado *in media res*, como si el narrador se hubiese topado con los cómicos protagonistas en mitad del camino, declara con sus primeras palabras cuál es el enfoque y el punto de vista de Aldecoa: «En el último pueblo en que actuaron con alguna fortuna fue en Toro» (CC 37). Nada más arrancar el texto el narrador deja patente la condición de fracaso y de miseria que envuelve a los protagonistas; para reforzarlo, continúa con el siguiente paralelismo: «En el último pueblo que tuvieron para comer fue a tres leguas de Zamora por occidente» (CC 37). Dos oraciones para poner sobre el tapete dos de las mayores preocupaciones de buena parte de la sociedad española del momento: la miseria y el hambre. Llegados a este punto, los cómicos de la compañía deciden separarse dividiéndose en dos grupos, y seguir caminos diferentes. Los primeros, aceptando su derrota, «se volvieron a la capital para buscarse el con qué» (CC 37), esto es, abandonaron

⁵⁰ Véase la novela, y posterior película, de Fernando Fernán Gómez, *El viaje a ninguna parte* (1985).

definitivamente su carrera como actores para encaminarse hacia Madrid, donde pudieran encontrar cualquier ocupación que les permitiese sobrevivir a las inclemencias de la época, siguiendo las promesas de bonanza económica que rodeaban a las ciudades en aquellos años. Aldecoa, sin embargo, no centra su atención en ellos; en esta época personajes como estos todavía no importan. Los personajes interesantes, por ahora, son los que conforman el segundo grupo, los que «se metieron a discutir y a gastar la calderilla en el ventorro del Armuñés» (CC 37). De repente, con este giro, Aldecoa huye de toda trascendencia o importancia existencial que pudiera haberse dado si hubiese decidido acompañar al primer grupo de cómicos, los del éxodo hacia la ciudad, y se adentra en un mundo rural burlesco y deformado.

Los cómicos, dejando a deber dinero en la venta del Armuñés, espacio tan cervantino, reciben la oferta, de parte del alcalde del pueblo, de representar «una comiquería» (CC 37) para toda la villa. La intención del alcalde es la de «desasnar a sus convillanos» (CC 37), por lo que los comediantes aceptan la proposición y deciden representar *El alcalde de Zalamea*, arreglado para rústicos. «Rústicos», señala el narrador, «para los ocho comediantes, era sinónimo de imbéciles» (CC 37). El ambiente de incultura, degradación y alcohol en el que se representa la obra provoca que se convierta «el drama barroco en un drama esperpéntico» (Valcárcel, 2011: 166):

De pronto aparecieron unas botas de vino y se empezó a cantar en el lado de la derecha, junto a las cuadras. De pronto, al mozo del vino se le ocurrió tirarles un huevo podrido, porque había oído decir que a los cómicos se les tira de vez en cuando porquerías. Allí comenzó la tragedia. El señor cura predicaba en desierto; el alcalde vociferaba inútilmente; el maestro repartía bofetadas entre sus discípulos. Aquello se puso insoportable. Para acabar de fastidiarlo todo, Juan García volvió a adelantarse hacia el umbral y después de pedir que se callasen les espetó un discurso en el que lo menos que les llamaba era bestias. Empezó a arder Troya. ¿Atajo de bestias?, se preguntaba el alcalde apoplético y furibundo. ¿Atajo de bestias? Vamos a endiñarles a estos..., claro que nos hemos tragado el epíteto. Ardió Troya (CC 40).

Nótese cómo, por un lado, la acción, caótica y mecánica, recuerda a la forma desarrollada por Valle en el esperpento; por otro lado, cómo el uso de la ironía acentúa la deformación: de la misma manera que el autor de *Luces de bohemia* había rebajado la tragedia al nivel del esperpento, aquí Aldecoa utiliza referencias clásicas con una clara intención burlesca. Así, cuando un mozo borracho decide lanzar un huevo podrido «comenzó la tragedia»,

que se limita a una serie de gritos, insultos, golpes y aspavientos varios. Las tres grandes figuras de la villa, el alcalde, el cura y el maestro, también se ven degradados mediante el uso de la ironía: el alcalde, «apoplético y furibundo», después de intentar apaciguar los ánimos, decide solucionar el altercado utilizando la violencia por haberse «tragado el epíteto»; al maestro lo vemos golpeando a sus «discípulos» mientras el cura, en burlesca referencia bíblica, «predicaba en desierto». El resultado de todo ello es la altisonante alusión a la guerra de Troya, muy alejada de lo que aquí realmente ha ocurrido.

Finalizado el altercado, la compañía abandona el pueblo escoltada por una pareja de guardias civiles —su primera aparición en la obra de Aldecoa—. Hasta ahora, el relato había sido un *crescendo* esperpéntico en el que, cuanto más se avanzaba, más se deformaba la realidad relatada; el párrafo arriba citado es la culminación, la coda del concierto inarmónico y grotesco dirigido por Aldecoa. No obstante, en esta última escena del cuento, de nuevo en la carretera, el escritor se permite privar del enfoque burlesco a los cómicos y mostrarlos bajo un halo de nostalgia y melancolía: «La compañía, con su director al frente, marchaba cabizbaja, apagada de voces, desgarrada, entre los bicornios de la Benemérita» (CC 40). Al ser preguntados hacia dónde se dirigirían a continuación, Juan García, director de la compañía, «que sabía sobreponerse a las circunstancias», responde: «Saldremos de bolos hacia Nava del Rey» (CC 40). Para ellos sólo queda el camino, porque, aun viniendo acompañado del hambre y de la miseria, o de la incomprensión y de la violencia, como les acaba de ocurrir, es un verdadero espacio de libertad para estos seres insignificantes que son vencidos y absorbidos por la realidad, diluyéndose en el horizonte en una imagen que recuerda a la de Charles Chaplin en el plano final de *El circo* o el de *Tiempos modernos*: «El grupo se iba esfumando en la distancia; pronto se hizo pequeño y leve y, cuando aparecieron las primeras estrellas, una canción llegaba del fondo de la carretera avanzando a sílabas» (CC 40-41).

Aldecoa publicó su segundo cuento, «El hombrecillo que nació para actor. Cuento del que se quedó en la estacada y de los que se mofaron de ello», en *Juventud*, el 8 de septiembre de 1949. En esta ocasión Aldecoa ya ha aprendido a seguir el modelo marcado por Valle-Inclán en sus esperpentos; el primer párrafo del cuento funciona como las acotaciones teatrales y las descripciones en la prosa esperpéntica de Valle:

Eran las cuatro de la mañana. La churrería tenía algo de vagón de tercera clase. Dormía una vieja con sueño altisonante de suspiros y entrecortado de babeos. Un hombre mostraba infinidad de carnets, la faz angulosa y el pelo blandón y rubiaco, a la pareja

policial que tomaba el mochapán madrugero. Tres estudiantes troneras bebían cazalla en compañía de unas pelanduscas que recortaban el canje de interjecciones. El churrero, a lo macho, se abría la camisa frente al fogón donde chirriaba la gran sartén del aceite. Olor de tren con aceitazo y dejo axilar, pegaba un tufo inolvidable (CC 42).

Comparemos el párrafo con algunas de las descripciones de la obra esperpéntica de Valle-Inclán, como la acotación introductoria de la Escena Primera de *Luces de bohemia*:

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, MÁXIMO ESTRELLA. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad MADAMA COLLET (Valle-Inclán, 2000b: 39).

O esta otra, abriendo la Escena Cuarta en la misma obra:

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS tambalean asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias.—Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean (Valle-Inclán, 2000b: 73).

Del mismo estilo son algunas descripciones ambientales en la prosa esperpéntica de Valle, como esta perteneciente a *Tirano Banderas*:

El Casino Español —floripondios, doradas lámparas, rimbombantes moldurones— estallaba rubicundo y bronco, resonante de bravatas. La Junta Directiva clausuraba una breve sesión, sin acta, con acuerdos verbales y secretos. Por los salones, al sesgo de la farra valentona, comenzaban solapados murmullos. Pronto corrió, sin recato, el complot para salir en falange y deshacer el mitin a estacazos. La charanga gachupina resoplaba un bramido patriota: Los calvos tresillistas dejaban en el platillo las puestas: Los cerriles del dominó golpeaban con las fichas y los boliches de gaseosas: Los del billar salían a los balcones blandiendo los tacos. Algunas voces tartufas de empeñistas y abarroteros, reclamaban prudencia y una escolta de gendarmes para garantía del orden. Luces y voces ponían una palpitación chula y politiquera en aquellos salones decorados con la emulación ramplona de los despachos ministeriales en la Madre Patria: De pronto la

falange gachupina acudió en tumulto a los balcones. Gritos y aplausos (Valle-Inclán, 2009: 60).

Y, un año después, en *La corte de los milagros*:

El Ateneo Literario tenía su sede en un casón oscuro y decrepito, de la calle de la Montera. Bullían algareros los Ejércitos de Apolo: Estaba indecisa la batalla entre el Rey Don Francisco y el Duque de Montpensier. Patricio de la Escosura peroraba en un corro. Eduardo Saco correteaba por salas y pasillos, agudo y maldiciente. En el Olimpo de sillones y calvas, tosía Julián Romea. Manuel del Palacio, cerca de una ventana, apartado con otros de la cuerda progresista, recitaba un soneto, que era celebrado con risas. Floro Moro, bohemio y noctámbulo, se desayunaba en un rincón, con chocolate y buñuelos. Se abrazaban bajo una lámpara, el Marqués de Molíns y González Bravo. Un ujier potroso, los botones colgantes y la colilla apagada en la oreja, daba bordos buscando con la mirada y batiendo la misma tecla (Valle-Inclán, 2007b: 287).

Observemos cómo Valle-Inclán ha hecho evolucionar la técnica narrativa desarrollada en *La media noche*, anteriormente descrita: si en aquella el conjunto de la obra mostraba una serie de acciones habitualmente inconexas, con un tiempo detenido en cada una de las estampas en las que se dividía el texto, sucediéndose el transcurso cronológico al avanzar de un fragmento al siguiente, aquí la realidad descrita, gracias al estilo telegráfico de frases cortas, nos llega esquematizado, simplificado en una acumulación de fragmentos que muestran una acción concreta, describen un elemento espacial o recogen un estímulo sensorial determinado.

Esta técnica, propia de la acotación teatral, al mantenerse en la prosa narrativa permite al autor lograr que cada descripción espacial sea una estampa ambiental en la que el desarrollo temporal se ha detenido. Incluso la presencia de los personajes, quienes, como vimos anteriormente, están despojados de contenido emotivo o psicológico, actúan en una suspensión cronológica; al aparecer detenidos en el tiempo, Valle refuerza su carácter de muñecos o marionetas, simplificados y deshumanizados en una sola acción mecánica que no tiene continuidad en el espacio en el que ocurren. Los personajes, por lo tanto, no tienen mayor importancia que la de verse convertidos en elementos espaciales que ayudan a configurar los rasgos definitorios en la degradación ambiental.

El mismo caso encontramos en el párrafo citado del cuento de Aldecoa. Fijémonos, en primer lugar, en cómo el texto viene enmarcado por tres referencias espaciotemporales: la primera es puramente temporal: «Eran las cuatro de la mañana». Recuerda,

inevitablemente, a las referencias temporales utilizadas para introducir ambientaciones en Valle-Inclán, como en las dos acotaciones de *Luces de bohemia* que acabamos de citar: «*Hora crepuscular*», en el primero, y «*Noche*», en el segundo. A continuación, explícita en qué lugar está ocurriendo la acción: una churrería. Semejante concreción espaciotemporal, a simple vista, no tiene mayor importancia que la de situar la trama en un contexto, pero entonces Aldecoa da una pincelada descriptiva que abre el espacio a un nivel de significación más profundo cuando compara la churrería con un «vagón de tercera clase».

El vagón de tercera clase, en aquel 1949 todavía tan cercano a las consecuencias de la guerra, funciona como un potente símbolo de la miseria y el subdesarrollo de la España del momento; la concepción que se tenía de los vagones de tercera como una muestra de la pobreza, el retraso y la ruina estaba generalizada desde hacía años⁵¹. Al acudir Aldecoa a esta comparación, «el lector veterano imagina un local destartado» (Longares, 2011: 43), lo que le permite, nada más dar comienzo al relato, dejar constancia de cuál es el enfoque ambiental, moral y sociológico del autor y del narrador.

A ello contribuye el segundo marco del párrafo, esto es, la referencia sensorial con la que se cierra el fragmento, después de haber presentado uno por uno a los diferentes personajes que actúan en el espacio de la churrería. En este caso, la referencia es triple y responde a un único sentido: el olor. El primero de ellos retoma la comparación de la segunda frase del párrafo, puesto que el espacio tiene olor de tren; el segundo es el del aceite con el que el churrero está friendo los churros, del que, al añadirle Aldecoa el sufijo *-azo*, entendemos que no es de muy buena calidad; y el último, el del «dejo axilar», el del sudor de sobaco que aparecerá en varios relatos primerizos de Aldecoa como si se tratase de un rasgo característico en la España del momento.

Horas intempestivas en una churrería con el mal olor de lo cochambroso como en un vagón de tercera, del mal aceite y la fritanga y del olor a sudor de los parroquianos: el conjunto, como ocurría en los espacios esperpénticos de Valle-Inclán, es el de una realidad degradada, sucia y corrompida. ¿Cómo son, entonces, los seres que encontramos en este lugar?

⁵¹ En efecto, Manuel Longares señala, en su texto «Una noche de fatigas», cómo Pío Baroja, en un artículo publicado en *La Justicia* en 1893, titulado «En el vagón de tercera», comparó estos compartimientos con «neveras móviles» y sentenció, muy hiperbólicamente, que eran «helados en invierno como desfiladeros del Guadarrama y antecámaras del cementerio» (Longares, 2011: 42).

Todos ellos son seres intrascendentes, sin carga psicológica o ideológica y sin ningún tipo de profundidad; son solamente una única acción que es todo lo que necesita el narrador para describirlos. Además, el conjunto de dichas acciones está fragmentado, como apuntamos antes, en frases breves, sueltas, que son, cada una de ellas, como una estampa aislada o un plano cinematográfico: lo que la cámara no enfoca en ese momento queda fuera de plano, y en un mismo enfoque nunca entra más de un personaje a menos que su acción esté relacionada con la de otro.

En total el párrafo enseña cuatro planos distintos, cuatro acciones sueltas que no tendrán mayor continuidad y cuya única función es, junto a las descripciones de los personajes, establecer, uniéndose a las referencias temporal, espacial y sensorial, la ambientación que servirá como marco de la acción.

La primera figura es la de la vieja cuyo aspecto físico no llegamos a conocer; lo único que llama la atención del narrador es su manera de dormir, «con sueño altisonante de suspiros y entrecortado de babeos», que es la forma irónica que emplea Aldecoa para deshumanizar al personaje hasta limitarlo a sus ronquidos y su babear. La segunda estampa es la del hombre, cuyo peinado es descrito con los valleinclanescos adjetivos «blandón y rubiaco», que busca su documentación para entregar a la pareja de guardias civiles. La tercera, también muy valleinclanesca, es la de los estudiantes «troneras» acompañados de unas señoritas «pelanduscas». El último es el churrero, quien, con la camisa abierta, fríe unos churros con el aceite que el narrador definirá como «aceitazo» justo después.

Descrito el ambiente de la churrería, el narrador sale al exterior, a la madrileña calle del Ave María, en los bajos fondos de la ciudad. Con el rítmico golpear del chuzo del sereno, que hace la ronda en las proximidades, de fondo, una pareja de actores, algo borrachos, bajan la calle y entran en la churrería. Él pide anís y ella, un vaso de leche. El hombre empieza a contar su historia a los estudiantes: acaban de llegar de Valencia y pertenecen al mundo del teatro. Llama la atención, en lo que cuentan los dos actores, el contraste entre el pasado y el presente; lo que fueron y lo que son, aderezado con lo que podrían haber sido. Su historia, tal y como es contada por ellos, está cargada de sugerencias pero de muy pocas precisiones. Sabemos que de niño el hombre interpretó algún papel en *El puñal del godo*, obra de Zorrilla, y que su profesor le dijo que podía ganarse «el garbanzo trabajando de actor» (CC 43). Durante cuánto tiempo se dedicó a ello, y con cuánto éxito, no lo sabemos, puesto que el actor limita su repertorio a dos obras que muy poca relación

guardan entre sí: la comedia de Aristófanes *Lisístrata* y la zarzuela de Quinito Valverde y José Serrano, con texto original de Carlos Arniches, *El pollo Tejada*. Pero la interpretación de comedias y de zarzuelas era entonces; el ahora es muy distinto: ahora, en Madrid, habiendo vuelto de Valencia por un motivo que no llega a esclarecerse —«El género nuestro se va acabando» (CC 43), apunta el actor—, el hombre pertenece a un coro y la mujer está «de costurera en la compañía» (CC 43).

Datos sueltos, en definitiva, de la carrera artística de estos dos «farsantes» medio entonados que no parecen tener ninguna importancia. Aunque con un tono de melancolía bastante palpable, lo que los actores cuentan no va más allá de la propia narración, es decir, no conduce a nada más que a la narración misma: es irrelevante. Entonces, de repente, como de pasada, el hombre sentencia lo siguiente: «Pues sí señores, yo nací para actor, pero la vida... ya saben ustedes. Uno quiere llegar y luego se encuentra con los malos quererres» (CC 43). Nótese lo impreciso del comentario y de esa acusación que queda velada. El personaje está convencido de su valía como actor, y posiblemente podamos creer que tuvo éxito en el pasado, pero algo ocurrió y perdió lo que había conseguido. El quién no lo sabemos, aunque podemos intuirlo: «la vida» y «los malos quererres» son eufemismos que permiten ocultar una razón verdadera que era impensable pronunciar en alto en aquellos años de la posguerra —recordemos, además, que en la churrería hay una pareja de guardias pidiendo la documentación al borracho del local—. El actor continúa la crónica de su vida: «En la guerra tuve que poner un puesto de periódicos y no me iba mal. Lo dejé por esta maldita afición» (CC 44). Con este comentario, el hombre deja entrever que en la Guerra Civil ocurrió algo que lo obligó a dejar su carrera artística y ganarse la vida con la venta de periódicos; profesión que, por lo que cuenta, le permitió sobrevivir hasta que se decidió por dejarlo para volver a su verdadera vocación, a esa «maldita afición», la del teatro, que ahora le hace malvivir en el Madrid mísero y gris de la posguerra.

El final de la historia contada por el actor es uno de los dos elementos que permiten ir más allá de lo esperpéntico: pese a la ambientación degradada y a los personajes deshumanizados, convertidos en fantoches de costumbres viciosas y moral laxa; pese a la poca trascendencia de lo ocurrido en una trama que es poco más que una estampa, una foto fija o una serie de planos cortos y de acciones insignificantes, late una verdad oculta, «un soplo de vida» (Longares, 2011: 47). El propio narrador lo atestigua cuando se sorprende al comprobar, y este es el segundo elemento, que «Lo más extraño era que todo

ese mundo cochambroso se trataba con una educación inesperada» (CC 44). Porque la realidad era que esos fantoches, desde la vieja de los ronquidos y el babeo hasta las pelanduscas, desde el borracho que busca su documentación hasta el pobre actorcillo venido a menos, todos ellos pertenecen a aquella realidad «cruda y tierna a la vez» que Aldecoa echaba en falta en la narrativa de su época. El enfoque dado en su descripción refuerza la sensación de podredumbre, miseria y ausencia de porvenir; los seres que a ella pertenecen son aquellos personajes de Valle-Inclán que intentaban salir del charco. Pero, junto a ello, junto a la sensación de estrechez y de penuria que se extrae de la ambientación, quedan también el fracaso y el miedo de los vencidos, de los desheredados españoles que perdieron lo que tenían con la guerra y que ahora malviven como pueden, cuando pueden; en palabras de Manuel Longares, «En el ocio de una víspera de fiesta y en el humilde foro de una churrería, el protagonista habla de su fracaso mientras redobla el chuzo del sereno en una ciudad amedrentada por la gendarmería y la imborrable guerra civil» (Longares, 2011: 48). Y en esa realidad opresiva y amenazante, a un personaje como el actor sólo le queda el sueño: «El hombre que nació para actor dormía con alto sueño de triunfos en los teatros hispanoamericanos» (CC 44).

Más de quince años después, en 1965, Aldecoa publica un libro titulado *Los pájaros de Baden-Baden*, formado por cuatro relatos largos: «Un buitre ha hecho su nido en el café», «El silbo de la lechuza», «Ave del Paraíso» y «Los pájaros de Baden-Baden». Con la excepción del cuarto relato, los otros tres están cargados de elementos esperpénticos, especialmente el primero, «Un buitre ha hecho su nido en el café», aunque con una evidente evolución estilística del escritor.

El relato comienza, de nuevo, con un párrafo reminiscente de las acotaciones valleinclinascas, cuya primera oración da la referencia que sitúa al lector en el espacio y en el ambiente: «Las cristaleras del café siempre estaban sucias y la luz de la glorieta, agria y escenográfica, se filtraba a través de ellas con matices de recuelo» (CC 638). A continuación, la cámara capta al primero de los seres que se desplazan por este café cuya cristalera se nos acaba de describir: «El viejo camarero arterioesclerótico arrastraba la pierna mala como cosa ajena a su persona e iba de mesa en mesa, frágil, doméstico, temblante y arácnido» (CC 638). Ahora, el objetivo del narrador, después de cruzar tan cinematográficamente la cristalera, acompaña al viejo arterioesclerótico mientras se

desplaza por el local, y nos entrega una yuxtaposición de acciones que ocupará la práctica totalidad de lo que resta de párrafo⁵²:

Bufaba la máquina exprés; cantineaba el aburrido cerillero; la señora de los servicios cultivaba sus emociones leyendo una novela de amor; el chicharreo de la llamada del teléfono no era atendido; esputaban en sus pañuelos, y por turno, los cinco viejos del friso de la tertulia del fondo; bajaba el cura jugador las escaleras de la timba; componía un melindre la pájara pinta timándose con un señor solitario y de mirada huidiza; el renegrado limpia tenía un vivaz sátiro bajo la roña, el betún y la piel, y no se perdía detalle, desde su ras, sacando lustre a los zapatos de una *vedette* del Maravillas (CC 638).

Como había ocurrido en la introducción de «El hombrecillo que nació para actor», con la descripción de la churrería y de sus gentes que ya hemos analizado, también esta acotación viene enmarcada por dos referencias espaciales que sientan las bases atmosféricas que dan el tono degradado de todo el relato. La primera, arriba citada, es la de la cristalera y la del espacio exterior que, en sólo dos líneas, nos da tres características que establecen el grado de enviciamiento espacial que se corresponderá con el enviciamiento existencial de los personajes del relato.

La intención del autor es muy clara cuando la primera descripción del cuento es la de unas cristaleras que «siempre estaban sucias»; a través de ellas se puede contemplar una glorieta cuya luz es agria, adjetivo que podemos interpretar como una sinestesia, con el significado de algo que es de sabor ácido, o como una nota pictórica siguiendo la definición que encontramos en el *DRAE*: «Dicho del colorido: Falto de armonía o de constancia, o de la necesaria entonación». Sea como fuere, ambas interpretaciones transmiten una sensación negativa, reforzada por el segundo adjetivo que acompaña a la nota lumínica de la estampa, «escenográfica», que, pese a no guardar relación semántica con el primer adjetivo —algo muy propio también en la adjetivación de Valle-Inclán—, sí colabora con él para establecer el carácter de bajeza del entorno. Ahora, con este segundo rasgo, el autor parece avisar, mientras el lector accede al café, del carácter impostado del conjunto, iluminado por una luz de escenario, lugar donde se interpreta una realidad fingida.

⁵² Obsérvese cómo el método es muy similar al empleado por Valle-Inclán, quien, en lugar de utilizar los puntos y coma como hará Aldecoa, usa los dos puntos.

Aldecoa refuerza la degradación cuando decide filtrar la luz de la glorieta «con matices de recuelo». *Recuelo*, de nuevo según el Diccionario de la Academia, es un «café cocido por segunda vez», lo que indica la calidad de las bebidas que deben de servirse en el establecimiento —comparémoslo, además, con el *aceitazo* de «El hombrecillo que nació para actor»—. No obstante, la palabra cuenta con una segunda definición que, aunque menos lógica, también contribuiría en la construcción del espacio como un lugar sucio y degradado: «Lejía muy fuerte y según sale del cernadero, que empleaban las lavanderas para colar la ropa más sucia».

Después de mostrar todas las estampas individuales que recogen las acciones de los parroquianos del café, el narrador describe la visión de los espejos en un experimentalismo cinematográfico que devuelve una atmósfera de irrealidad: «En los grandes y mágicos espejos había salones hasta la angostura del infinito y la perspectiva de las lámparas reflejadas era una pesadilla surreal» (CC 638). Todo el tono del relato, por consiguiente, queda establecido prematuramente con las dos descripciones espaciales del párrafo, en las que se da la unión de lo físico —cristales, luz y espejos— con las referencias interpretativas que se consiguen con el uso de las sinestesias y de los símbolos.

Pese a que lo hasta ahora descrito guarda una clara relación con lo que ya hemos visto sobre «El hombrecillo que nació para actor», hay una diferencia de capital importancia que separa los dos relatos. Así, vimos cómo en el cuento de 1949 la degradación del espacio se relacionaba con la deshumanización deformadora de los personajes, aquellos seres de arrabal que estaban anclados a una supervivencia *in extremis* en los bajos fondos madrileños de la posguerra. Sin embargo, esa deformación artística, social y existencial ocultaba una profunda preocupación por la miseria de los más humildes, sintetizada en el fracaso artístico del pobre actor que en algún momento de su vida, sin haber tenido la opción de decidir, lo perdió todo, viéndose obligado a sobrevivir en la realidad paupérrima de la historia española y a vivir únicamente en sus sueños de grandeza. Los personajes de «Un buitre ha hecho su nido en el café», por otra parte, están muy alejados de los del relato de 1949.

Pasado el umbral de los años cincuenta, ya bien entrada la década siguiente —cuando se publica *Los pájaros de Baden-Baden* quedan sólo cuatro años para el fallecimiento de Aldecoa—, las inquietudes del escritor han dado un giro desde la apremiante necesidad de solidarizarse con los más humildes, dándoles voz, aunque sea filtrándola a través de la deformación grotesca, como hizo en sus primeros relatos, y universalizando toda una serie

de argumentos rayantes en lo anodino, elevándolos a un nivel existencial. Llegada la década de los sesenta, habiendo mejorado ligeramente las condiciones socioeconómicas españolas, Aldecoa varía su enfoque y prefiere utilizar el esperpentismo deformador principalmente para criticar a una clase media a la que ve como una masa abúlica, vulgar e hipócrita.

En «Un buitre ha hecho su nido en el café», esa masa anónima, aquella no caracterizada por el narrador más que para ofrecer una escueta panorámica, es observada por el gato del local:

El egipcio gato del café, sumido en el *haschich* de su *taedium vitae*, entreveraba el ojo con los párpados caídos combinando luces disparadas, machacadas y zumosas, invernales cristales, estanques profundísimos y empañados espejismos. La oreja la tenía hecha al coro de la salmodia, y sólo el olfato se le resentía y le avisaba de tal cual ventosidad de la clientela; entonces escapaba hacia el diván vacío en el que reposa el fantasma de la melancolía del tiempo pasado (CC 638-639).

Entre esa clientela destaca «la minoría del pendoneo nocturno» (CC 639), quienes rebullen «de piropos soeces, escarceos obscenos, flamencadas de boquilla y asnales estrategias futbolísticas» (CC 639). En su caso, el narrador ni siquiera reproduce sus diálogos ni sus actos, como sí hizo con la parroquia de la churrería, sino que se limita a recoger fragmentos, retazos de sus conversaciones, rebajándolos a una lista de comentarios vulgares y simplones:

—... voy y le digo cuando me dice... Un momento... Haga el favor... Con usted no va nada... El día que tenga que hablarle me informaré de su partida de nacimiento y de si está legalizada...

—... tres veteranos... Invítanos... El Atleti... ¡Pero venga ya...! Al tete ginebra...

—... ¿y tú qué pintas por aquí?... ¿Has dejado a Marlon?... Estás rebuenísima... ¿Qué tomas?... A ver..., date la vuelta, mujer... ¡Hala, hala...! Ni línea ni nada... Te debes poner de potaje a tope... Que hay que cuidarse y no echarlo para la cadera... (CC 639).

Frente a la masa anónima, que no tiene mayor presencia que la arriba expuesta, tenemos, sin contar a los camareros y otros trabajadores del café, a seis personajes principales que representan piezas de ajedrez a las que Aldecoa mueve desde las alturas como Valle a sus marionetas. Los dos protagonistas son Raimundo y Encarnita, un jugador de póker que pierde cada noche y su querida, mucho más joven que él, quien se ve obligada a esperar, sola y aburrida, a que su pareja vuelva a buscarla después de la timba. Al describir al

hombre, Aldecoa carga especialmente las tintas deformadoras: «El percherón entró en el café tascando su veguero. El párpado superior se le derramaba sobre el ojo congestionado, la calva le brillaba de digestión y lociones y la ahíta panza turgente le tironeaba la bragueta de alta pretina» (CC 639).

Cerca de ellos se sienta un matrimonio de cierta edad cuyo único papel se limita a criticar el vicio del local, por parte de ella, y a asentir mecánicamente y dar la razón irreflexivamente, por parte de él:

Doña Francisquita era la virtud; la ebúrnea, achaparrada e inasequible torre de la virtud. Llegaba sobre las once al café, pedía su tila y comenzaba a horrorizarse tan ricamente y de consuno con su peón de brega y marido don Fortunato. Entre condena y repulsa se refrescaba la maternal, también briosa, pechuga a golpe de abanico. Doña Francisquita era una viciosa de la virtud como otras gentes son virtuosas del vicio y se las saben todas. Don Fortunato de vez en cuando rebuznaba una aquiescencia a la plática de su señora mientras cargaba la andorga de anís (CC 640).

Las críticas de doña Francisquita se dirigen especialmente hacia el quinto personaje, un hombre que intenta, infructuosamente, conquistar a Encarnita en ausencia de su amante: «Los ojos del alfil recorrían el espejo, bajo el que estaba Encarnita. Los ojos del alfil dejaban una baba negruzca por los salones hacia el infinito. Encarnita sentía que la baba caía del espejo, cálida y viscosa, y le alcanzaba la espalda y le fluía por la columna vertebral hasta perderse bajo su vestido» (CC 641). Su contrapartida será el sexto protagonista, un individuo muy distinto a los demás porque ni el narrador ni los otros personajes lo verán ni mucho menos lo definirán de manera deformadora o grotesca. El caso más notorio es el de doña Francisquita, quien después de opinar que es «muy interesante y muy guapo. Claro que ya está metido en años..., al borde de los sesenta, pero bien llevados. Con facha y...» (CC 646), sentenciará que es «como un artista de cine» (CC 646).

No obstante, el hombre, remedo envejecido y descafeinado del mito de Don Juan, demostrará enseguida ser el buitre que da título al relato: «El hombre interesante desfiló gravemente ante la mesa de doña Francisquita. Sonreía gentil y al pasar dejó una leve aura de colonia cara» (CC 647). Su objetivo es Encarnita, que acaba de ser abandonada nuevamente por Raimundo. Una charla intrascendente despierta el interés cotilla de doña Francisquita y la definitiva derrota y posterior huida del alfil, quien «recogió sus periódicos y se fue del café» (CC 647).

Tras una elipsis temporal, nos encontramos el café prácticamente vacío. La llegada del verano ha motivado que la vida festiva y nocturna se desborde y se dirija al exterior, en un párrafo con un claro paralelismo con la introducción del relato:

Era sábado y la noche de la inauguración del verano. La glorieta cantaba al buen tiempo con la alegría de su multitud. La terraza del café refugiaba un bullicioso y desorganizado coro de zarzuela madrileña. En el salón los espejos estaban casi vacíos. Las palas de los viejos ventiladores coloniales batían el aire. El camarero, arterioesclerótico, humeaba su colilla sentado, como en visita, en el diván. La barra soportaba a su clientela de trueno. La mujer de los servicios imaginaba veraneos ojeando una revista con amplia información, gráfica y literaria, sobre las playas de Levante. El cerillero hacía su negocio en la calle (CC 648).

Don Raimundo, el percherón, baja de la partida de póker tocando «la cartera repleta de billetes en un ademán caricioso» (CC 648). Busca a Encarnita con la mirada pero no la encuentra en el salón. Preguntará al camarero arterioesclerótico y este responderá que la señorita se ha ido con «el hombre que se solía sentar estos últimos días junto a ella» (CC 648), quien, para mayor inri, es algunos años mayor que don Raimundo. El percherón, después de pedir una copa de coñac, recordará los avisos que su amante le dirigía cada vez que la abandonaba para acudir a la timba de póker: «Corazón, cariñito, chatito... No tardes... No me dejes tanto tiempo sola, que me aburro... Y ese joven sinvergüenza, y ese joven indecente...» (CC 648). La derrota de Raimundo es doble al darse cuenta de que no solamente lo han abandonado por otro hombre, sino que ese hombre es mayor que él, rozando la vejez. Su única consolación será ridícula y estéril: primero, pedir otra copa de coñac, y segundo, negarse a pagar las consumiciones de ella; estéril especialmente en esto último, porque, pese a no querer pagar lo que ella había tomado, «el percherón dio una larga propina» (CC 649).

Cuando observamos el final del relato, tenemos la impresión de que el objetivo de Aldecoa era reproducir la estructura de un relato tradicional, un *enxiemplo* didáctico-moral clásico, con un enfoque de ironía deformadora. En efecto, el cuento acaba con la intervención de Damián, uno de los trabajadores del café, quien dictamina, como si de una moraleja se tratase: «Lo que se compra se paga» (CC 649), haciendo referencia a la derrota amorosa del percherón don Raimundo. Ahora bien, incluso interpretado de esta manera, con esa posible enseñanza y la moraleja final, la intención de Aldecoa es claramente burlesca. No hay aquí un verdadero contenido moral ni una denuncia social

como sí la hubo en la década anterior; sólo existe esta anécdota trivial, bufa y tragicómica; una realidad degradada y ridícula protagonizada por seres anodinos, hipócritas y abúlicos.

Hasta ahora hemos analizado los dos momentos en los que Ignacio Aldecoa se apoya con mayor fuerza sobre el esperpento, pero nos queda por analizar la obra que queda entre la primera etapa, la del esperpento como máscara de la denuncia social, y esta última que acabamos de analizar, la época final de su vida —y su carrera—, caracterizada en gran medida por la superación de las inquietudes y las preocupaciones de tipo más social.

Entre medio tenemos toda la obra de Aldecoa —la mayoría de sus cuentos y tres de sus cuatro novelas— publicada desde 1950 hasta principios de los sesenta. Durante toda esta década no abandonará el estilo del esperpento, ni las técnicas valleinclinascas que ya hemos descrito, pero sí variará notablemente el enfoque utilizado para representar la realidad española. El escepticismo y la rebeldía social que le daban el punto de vista de sus primeros cuentos —y que regresará a partir de 1965— lo abandona a lo largo de 1950, y se produce en su persona y en su obra lo que Gaspar Gómez de la Serna llamó «una reducción nihilista de la realidad social» (Gómez de la Serna, 1971: 91), lo que engendra, a su vez,

una correlativa respuesta, que yo llamaría de melancolía social, que le llevaba a entrar ahora en el mundo de los humildes con una especie de desesperanzada resignación, fuera de cualquier dinámica rebelde y reformista, y encaminada a producir tan sólo un veraz y dolorido testimonio, lleno de sensibilidad, realista, de plenaria comprensión y de ternura —único bálsamo que estaba a su alcance—, al que bastaba con levantar acta de esa deficitaria profundidad humana a que sabía y podía llegar como escritor independiente (Gómez de la Serna, 1971: 91-92).

Aldecoa había ido introduciendo, muy poco a poco, este enfoque de mayor humanidad desde fecha muy temprana, pero siempre, como ya vimos, en pequeños retazos que había que desenterrar de lo más esperpéntico. El verdadero cambio se puede apreciar en «Chico de Madrid», cuento publicado en *La Hora* el 22 de noviembre de 1950. Como ya señaló Carmen Valcárcel, es en este relato donde la «mirada burlona y esperpéntica se humaniza» (Valcárcel, 2011: 170), y con él y con los «temas del mismo, el mundo de los

niños, la miseria, la dura vida en la ciudad, inauguran una etapa más humana, existencial y social⁵³» (Valcárcel, 2011: 170).

Con el protagonista de «Chico de Madrid» Aldecoa parece sentir cierta afinidad que no sintió con sus personajes anteriores «porque en el fondo refleja su personal manera de ser y de ver la vida» (Valcárcel, 2011: 170). Chico de Madrid es un ser libre, un aventurero⁵⁴, quien, aun habiendo ciertos elementos deformadores en su descripción, y pudiendo llegar a convertirse en un pícaro clásico o en un golfo barojiano, evitará su degradación moral por poseer, en el fondo, un corazón puro y bondadoso:

Chico de Madrid era un maestro zagalejo de moscas y Job caracol, llevando consigo un estercolero; a sus trece años sabía mucho más de caza suburbana que el más calificado cinegético. Se había educado en las orillas del Manzanares, aprendiéndolo todo por experiencia. Chico de Madrid era bisojo y autodidacto, sucio y tristón, colillero vicioso y rondador de cuarteles en busca del pre sobrante; saltaba tapias y trepaba a los árboles con agilidad, pero nunca se salió de la ley. Tenía algo de orgullo y bastante puntería, por lo que pudo tener pandilla o doctorarse en golfo o pertenecer a cualquier sociedad de pequeños ladrones. Mas nada de esto le interesaba, porque poseía un alma pura y aventurera. Propositiones tuvo de pecar del séptimo y ciertos vividores de orilla le pronosticaron una gran carrera, mas él prefirió siempre la alegría de sus cotos y el croar de las ranas cuando, panza arriba, contemplaba las estrellas en las noches de verano, luminoso y santificado por las luciérnagas y llevándole el sueño las libélulas, el sueño y los picores de los piojos que olvidaba (CC 77).

Chico de Madrid, huérfano de padre, se pasa la vida callejeando por los bajos fondos de Madrid, buscando animales y alimañas que cazar o martirizar. En una ocasión decide aventurarse hacia las cloacas, con un resultado esperable: el muchacho enferma y, unos días después, muere. El pasaje despide un halo de ternura y de compasión que Aldecoa aún no había utilizado en sus textos, pero que da la medida del cambio de rumbo que llega con este relato y que lo acompañará durante más de una década:

Pasaron dos días. Cuando el médico llegó era ya demasiado tarde. Chico, el buen Chico, estaba en las últimas. La madre, fiel, sentada a sus pies, sin soltar una lágrima, se asombraba de lo que le ocurría a su hijo. El médico se limitó a decir: «Tifus; ya no hay remedio». Y Chico de Madrid se murió porque no había remedio. Murió a la misma

⁵³ Como estudiaremos más adelante, el cambio de temática al que alude Carmen Valcárcel está estrechamente relacionado con un enfoque más barojiano del realismo narrativo.

⁵⁴ Rasgo del personaje que remite a la obra de Baroja, tal y como analizaremos en el siguiente capítulo.

hora en que salen sus ratas a averiguar la tarde con los morritos saltimbanquis, cuando la tierra se pone morena y hay violetas en los tejados y el primer murciélago hace su ronda de animalejo complicado y se extiende como una gasa de tristeza por las orillas del Manzanares. Chico de Madrid murió a consecuencia de su última cacería, en la que si no pudo cazar ratas, como nunca falló, cazó un tifus; el tifus que lo llevó a los cazadores eternos, donde es difícil que entren los que no sean como él, buenos, como él, pobres, y como él de alma incorruptible (CC 82).

Ahora bien, esta hondura humana desarrollada ampliamente en «Chico de Madrid» no neutraliza definitivamente el enfoque esperpéntico; desde ahora, y hasta que vuelva a entrar plenamente a mediados de los años sesenta, Aldecoa utilizará, en ocasiones y con diferente intención, rasgos esperpénticos en muchos de sus cuentos: en algunos momentos los utilizará para criticar a ciertos sectores de la sociedad, principalmente a aquellas personas pertenecientes a la abúlica clase media de la que hablamos al analizar «Un buitres ha hecho su nido en el café»; en otras, le servirán para reforzar el contenido protestativo de alguna injusticia social concreta.

Es el caso de «Caballo de pica», publicado en *Juventud* en septiembre de 1951 —con el título «La muerte de un extorero», que luego cambió por su definitivo, menos explícito y más simbólico, cuando fue recopilado en libro—, en el que encontramos «la misma raíz ética que en Valle-Inclán», pero con «menos amarga y doliente intención generalizadora» (Gómez de la Serna, 1971: 99). Su arranque repite de nuevo la técnica narrativa valleinclanesca de relatos anteriores:

El cielo, cortado por los filos de los aleros, se desmoronaba de estrellas. Se oían canciones de bebedores y el golpeteo de los garrotes de los serenos acudiendo a las palmadas de los vecinos. Un hombre delgadillo, con una guitarra enfundada bajo el brazo, estaba a la husma de señoritos juerguistas. En lo oscuro discutía una mujer con su caballero, entre pellizcos de bronca por bajinis y apagadas palabrotas. La luz del colmado castizo apenas se filtraba a la calle (CC 151).

En este caso, como lo había sido en «El hombrecillo que nació para actor», el tabernario ambiente está enviciado y corrompido; todo el relato será un desenfreno desmesurado de alcohol y de embriaguez que concluirá en un caos de enajenamiento y crueldad. Sin embargo, con este relato Aldecoa no utilizará la ambientación degradada para enmascarar la situación de los más humildes, como sí hizo en 1949, sino para denunciar en airada

protesta el desenfreno y la crueldad de las gentes más poderosas de la sociedad, a quienes retratará como seres inhumanos, sádicos y violentos.

El protagonista del cuento es Pepe el Tropa, quien entra en el colmado «algo tomado del vino» (CC 152), y que es un viejo torero retirado al que, como dirá el cantaor Juan Rodrigo, «no le quieren ya ni para la pica» (CC 154). El narrador nos cuenta muy poco del personaje; en realidad, lo que más interesa, más allá de los escasos datos biográficos que permiten darle hondura realista, es cómo se conduce en el espacio del colmado, sobre todo cuando, al analizar sus actos, nos damos cuenta de que en ningún momento del cuento toma una decisión propia, sino que se deja llevar por la voluntad del cantaor y de los señoritos, quienes, en un reservado del local, tienen una juerga privada.

Con su falta de voluntad, el viejo torero simboliza al ser humano humilde y pobre que se ve obligado a aguantar una serie de atropellos, chanzas y brutalidades para poder sobrevivir; si bien es cierto que, en este caso, sobrevivir equivale a beber los chatos de vino a los que le invitan los juerguistas del local.

El narrador explica cuál es la intención de Juan Rodrigo para llevar consigo a Pepe el Tropa en las fiestas del colmado: «Rodrigo le llevaba para hacer palmas, gracias y recados. Lo ridiculizaba con bromas estúpidas para levantar la risa de la gente de juerga» (CC 153). El torero, por lo tanto, se ve deshumanizado desde el principio, aunque no por el narrador, que nos indica que «iba vestido pobre y limpio» (CC 153), sino por el resto de personajes. Pepe es consciente de la situación, e incluso llega, delante del cantaor, a intentar defender su propia persona al manifestar que «[n]o tengo dignidad, Rodrigo, y por eso abusas» (CC 153). Juan Rodrigo, sin embargo, no se amedrentará y sentenciará, rebotando crueldad: «Tú vendes los huesos de tus muertos por un plato de lentejas» (CC 153), a lo que el viejo torero no tendrá más remedio que responder: «La necesidad, Rodrigo» (CC 153); necesidad que poco significa para Juan Rodrigo o para los señoritos del colmado porque, cuando Pepe se lamenta de su actual estado —«ya ves, a mi edad, sin un clavel y al amparo de los amigos, que todavía los hay, y buenos los tuve cuando prometía» (CC 152)—, el cantaor contesta insolidariamente: «No me cuentes penas. De penas, nada [...]; pero que nada. Allá cada uno. De penas, nada. La pena en su sitio. Para eso están los confesores» (CC 153-153).

El torero no tendrá mejor suerte con los hombres ricos: así, tras pedir a Juan Rodrigo que cante «para sacarnos [...] las penas del cuerpo, que son muchas» (CC 154), uno de los

señoritos reaccionará con violencia: «Si tú tienes penas te vas, porque aquí no necesitamos más que gente alegre y que nos divierta» (CC 154), que concluirá con un severo «[p]ues nos ha reventado el tío posma con la coña de las penas» (CC 154).

Mientras tanto, la fiesta va avanzando en el reservado de los señoritos, de los «pollos tradicionalistas» (CC 154). La propia narración, al describir el ambiente, refleja con el estilo cómo avanza el desbarajuste étlico de los parroquianos, pasando de una descripción con oraciones: «Estaban bastante pasados de copas. Se habían quitado las chaquetas y picaba en la nariz la mezcla de manzanilla, tabaco y sudor. El Perilla estaba sentado un poco aparte, cubriendo con los brazos la guitarra. Rodrigo hizo una gárgara de vino» (CC 154), a esta otra, muy valleinclanesca, en la que resalta el estilo telegráfico, con el uso destacado de sintagmas, en lugar de oraciones, que Valle había utilizado en las acotaciones esperpénticas: «Botellas vacías. Noche alta. De vez en vez, alguno salía un rato; volvía pálido y pasándose el pañuelo por los labios. Calor y humo. Alegrías de Cádiz. Fuentes con jamón. Más botellas» (CC 155).

La progresiva esperpentización del relato acentúa la crueldad. El torero, llegados a este punto, «se resbalaba al suelo de la borrachera» (CC 155), lo que provoca el comentario de uno de los señoritos: «Ése, que se nos derrumba. Ni flamenco, ni nada: una mierda» (CC 155). Siguen llegando más botellas, y con ellas «el momento de la mala sangre» (CC 155). Ramirín, el hombre que la había tomado con Pepe el Tropa tras su comentario sobre las penas, de repente tiene una idea: obligar al torero a seguir bebiendo colocándole un embudo, «grande de echar vino en los barriles y en las damajuanas» (CC 155), en la boca. El torero obedece «inconscientemente» (CC 156) y Ramirín comienza a echar vino por el embudo. Contrasta, entonces, el sufrimiento de Pepe el Tropa con la crueldad insolidaria de los señoritos: «Pepe el Tropa, de cincuenta y siete años, sin un clavel y sin amigos, se ahogaba. Daba patadas. Había risas. Daba patadas» (CC 156). La animalización de Ramirín se explicita con sus gritos: «¡Otra botella, otra botella! Se agarra la toña de su vida» (CC 156). Alguien compara al viejo torero con un caballo de pica: «Como los caballos de la pica. El penco estira las patas. ¡Fuerza a las patas!» (CC 156). Y, como los caballos de pica, Pepe el Tropa es sacrificado para asegurar la diversión irreflexiva y cruel de aquellos que tienen el dinero: «Al torero se le vidriaron los ojos, desorbitados, y de repente se aflojó. Los que le sostenían le soltaron. Cayó al suelo. La manzanilla dorada se confundía con la sangre del Tropa. Silencio. Algo como un ruido de fuelle. Asombro y miedo» (CC 156).

El narrador, y con él Aldecoa, no emite ningún juicio de valor; la protesta queda contenida a un nivel superficial en la propia trama, es decir, en la escena de crueldad que acabamos de presenciar y que se define a sí misma. El contraste entre los señoritos y el viejo torero se ve reforzado, además, con una nota pictórica al mezclarse el dorado de la manzanilla, de los señoritos, con el rojo de la sangre, de Pepe el Trepá. En un nivel simbólico, la figura del caballo de pica con la que los señoritos y el propio narrador comparan al viejo torero acentúa el carácter inhumano del cuento, quedando del personaje únicamente un despojo inerte y animalizado: «El torero tenía la boca abierta y los dientes grandes y amarillos, como los caballos de la pica» (CC 156).

Toda la escena final de «Caballo de pica» guarda relación con otra, de Valle-Inclán, en la Escena Séptima, Jornada Segunda, de *Divinas palabras*, cuando en el hostel de Viana del Prior, Ludovina, Miguelín y otros personajes emborrachan al Idiota, el enano hidrocefalo que los personajes de la obra se disputan para sacar dinero exponiéndolo en las ferias. Como ocurre con Pepe el Trepá, el exceso de alcohol provoca la muerte de la pobre criatura: «EL IDIOTA, los ojos vueltos y la lengua muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, lívida, greñuda, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada» (Valle-Inclán, 1961: 86). Aunque falta en Valle la intención denunciadora que sí hallamos en Aldecoa, el resultado de la escena es también un cuerpo deshumanizado, mucho más grotesco en el caso del escritor gallego: «El enano había tenido el último temblor. Sus manos infantiles, de cera oscura, se enclavijaban sobre la colcha de remiendos, y la enorme cabeza azulenca, con la lengua entre los labios y los ojos vidriados, parecía degollada. Las moscas del ganado acudían a picar en ella» (Valle-Inclán, 1961: 87-88)⁵⁵.

⁵⁵ Encontramos, en nuestra tradición, otras dos escenas en las que se utiliza el alcohol para corromper, y en algunos casos asesinar, a una criatura inocente. Una de ellas la hallamos en *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán: Perucho, hijo ilegítimo del marqués de Ulloa, pide al capellán el vaso de vino que tiene en las manos; será su propio padre, y después el abad de Ulloa, quienes se divierten haciendo beber al niño: «Sus manitas, morenas y hoyosas, se tendían hacia el vino color topacio; el marqués se lo acercó a la boca, divirtiéndose un rato en quitárselo cuando ya el rapaz creía ser dueño de él. Por fin, consiguió el niño atrapar el vaso, y en un decir Jesús trasegó el contenido, relamiéndose. [...] Las pupilas del angelote rechispeaban; sus mejillas despedían lumbré, y dilataba la clásica naricilla con inocente concupiscencia de Baco niño. El abad, guiñando picarescamente el ojo izquierdo, escancióle otro vaso, que él tomó a dos manos y se embocó sin perder gota; en seguida soltó la risa, y antes de acabar el redoble de su carcajada báquica, dejó caer la cabeza, muy descolorido, en el pecho del marqués» (Pardo Bazán, 1983: 21-22).

La segunda escena se la debemos a Leopoldo Alas, y pertenece a su cuento «Pipá»: «Nadie oía, nadie tenía conciencia del peligro. Pipá yacía en el suelo pálido como un muerto, casi muerto en realidad, pues su débil cuerpo padecía un síncope que le produjo el cansancio en parte y en parte la embriaguez de tantas libaciones y de tanto ruido; después fue levantado sobre el pavés... es decir, sobre la tapa de un tonel y colocado, en postura supina, sobre una pipa llena de no sé qué líquido inflamable; acaso la pipa del petróleo» (Alas,

El final del relato también recuerda a la escena del Café Suizo en *La corte de los milagros*; el lugar es un claro exponente de las ambientaciones degradadas del esperpento, y recoge el clima de alcohol y decadencia de la última noche de Max Estrella en *Luces de bohemia*:

El Café Suizo no cerraba sus puertas. El madrugero cazador —morrall, escopeta y perro— podía entrar con el alba a beberse una taza de café caliente, antes de salir al ojeo en la paramera de Vicálvaro. El Suizo mantenía siempre encendidos los pomposos tulipanes de la rinconada frontera al mostrador: Allí aposentábanse un cenáculo de noctámbulos: El periodista mordaz, el provinciano alucinado, el cómico vanidoso, el militar de fanfarria, el respetuoso borracho profesional, admirador de los cráneos privilegiados, el guitarrista alcahuete, el opulento mendigo, primogénito de noble casa: Era una trinca apicarada y donosa, con ajadas plumas calderonianas, un eco de arrogancias y estocadas, recogido en aire de jácara matona. Aquella noche se juntaban Toñete Bringas, Perico el Maño, el Coronel Zárate, Manolo Gandarías, el Barón de Bonifaz, Paco Cembrano, el Cura Regalado, don Joselito el Pollo de los Brillantes y el Rey de Navarra. Las horas luminosas en aquella tertulia solían ser las de madrugada, cuando aparecía el sablista famélico, siempre cesante. El ilustre primogénito, el militar, el torero, guiñando la pestaña, roncós de la misma ronquera, hacían gárgaras con ron de Jamaica. Entonces el gacetillero cruel, jugaba del vocablo, el provinciano se extasiaba, el cómico encarecía el corte de su sastre, el borracho profesional, lloroso y babón, le adulaba, y el guitarrista, con sonsoniche, ferriaba a una niña de tablado: Era aquél uno de los círculos más depurados de la sensibilidad española, y lo fue muchos años (Valle-Inclán, 2007b: 98-99).

A la flamenca ambientación valleinclanesca no le falta el borracho que adula a los señoritos para ganarse el chato de vino. En un momento de la noche, un guardia entra en la taberna y es convidado a beber. Casi enseguida, al Barón de Bonifaz se le ocurre lo que considera ser una divertida broma: tirar al guardia por la ventana; para ello, pide a Perico el Maño que la abra: «Hace aquí demasiado calor, y hay que atemperarse antes de salir a la calle. ¿No le parece a usted, guardia?» (Valle-Inclán, 2007b: 106). El guardia comienza a desconfiar del Barón: «El guardia, receloso, empezaba a discernir el escarnio que le tenían dispuesto» (Valle-Inclán, 2007b: 106); el tabernero le recomienda prudencia con la mirada; el Barón de Bonifaz sigue animándose, se acerca con una copa al guardia, y con un comentario da inicio al juego cruel: «Ésta la bebe usted, porque a mí me da la

2000: 176-177). Los borrachos decidirán bañar a Pipá, casi inconsciente, en el barril, sobre el que hay, colgada en la pared, una tea ardiente que provocará un incendio; Pipá, ahogándose en el interior del barril, al ser abandonado por los borrachos que huyen despavoridos, se quemará vivo.

gana» (Valle-Inclán, 2007b: 107). Adolfo de Bonifaz le golpea en la cabeza con la copa, y los demás se unen al escarnio: «Quiso el otro [el guardia] recobrar, pero antes le llovieron encima copas, botellas y taburetes» (Valle-Inclán, 2007b: 107). Durante la gratuita paliza, la Malagueña ordena: «¡Adolfo, hazlo viajar por la ventana!» (Valle-Inclán, 2007b: 107); los borrachos cumplen: «Cayeron sobre el guardia los alegres compadres y en tumulto, alzado en vilo, pasó por la ventana a la calle» (Valle-Inclán, 2007b: 107). El único comentario a un acto tan cruel va a ser el grotesco y ridículo «réquiem» que exclama «la daifa fondona»: «¡Jesús, que lo habéis escachifollado!» (Valle-Inclán, 2007b: 107).

Fijémonos ahora, para acabar el análisis de los elementos esperpénticos en la obra de Aldecoa, en cómo los utiliza en «La despedida», publicado en el libro *Caballo de pica*, en 1961. Es este un cuento en el que no existe deformación ambiental de ningún tipo; su objetivo es el mismo que el que encontramos en «Chico de Madrid»: mostrar a un personaje humilde con un enfoque compasivo y humano.

La acción del relato transcurre en el compartimiento de un vagón de tercera clase que refleja la leve mejoría que el país experimentaba en las fechas en las que se publica el cuento. Así lo explica uno de los pasajeros del tren cuando sentencia: «Antes era peor [...]. Antes, los asientos eran de madera y se revenía el pintado. Antes echaba uno hasta la capital cuatro horas largas, si no traía retraso. Antes, igual no encontraba usted asiento y tenía que ir en el pasillo con los cestos. Ya han cambiado las cosas, gracias a Dios» (CC 553). E incluso previamente a ese «antes» que el pasajero repite insistentemente hubo aún una época peor: «Y en la guerra... En la guerra tenía que haber visto usted este tren. A cada legua le daban el parón y todo el mundo abajo. En la guerra...» (CC 553). Pero todo aquello había quedado atrás, y ahora, en esa nueva época, la mejoría se dejaba notar incluso en el mundo rural, que tan golpeado fue durante la posguerra: «Hablaban de cómo venía el campo y en sus palabras se traslucía la esperanza» (CC 554).

Al comenzar el cuento cinco personas viajan en el departamento del tren, cinco seres anónimos cuyos nombres o vidas no llegamos a conocer: tres hombres del campo, una mujer mayor y su sobrina. La relación que se establece entre ellos es banal y distante: «Los viajeros se contemplaban mutuamente sin curiosidad y el cansino aburrimiento del viaje les ausentaba de su casual relación. Sus movimientos eran casi impudicamente familiares, pero en ellos había hermetismo y lejanía» (CC 552). De hecho, lo más destacable de su relación, situándose por encima de lo banal de la conversación, es el

momento en el que uno de los hombres ofrece a la joven una bota de vino para que se sofoque el calor:

Los tres hombres del departamento contemplaron a la muchacha bebiendo. Los tres sonreían pícara y bobamente; los tres tenían sus manos grandes de campesinos posadas, mineral e insolidariamente, sobre las rodillas. Su expectación era teatral, como si de pronto fuera a ocurrir algo previsto como muy gracioso. Pero nada sucedió y la joven se enjugó una gota que le corría por la barbilla a punto de precipitarse ladera abajo de su garganta hacia las lindes del verano, marcadas en su pecho por una pálida cenefa ribeteando el escote y contrastando con el tono tabaco de la piel soleada (CC 553).

Obsérvese cómo el escritor utiliza una anáfora para crear tensión dramática al mostrarnos a los tres hombres y su expectación con tres enfoques distintos: un plano de cuerpo entero, un primer plano de sus sonrisas y otro primer plano de sus manos. Sin embargo, justo cuando parece que la joven va a derramar el vino, el narrador corta toda la tensión acumulada al comenzar una oración con la adversativa «Pero nada sucedió», aumentando con ello la naturaleza anodina del cuento.

Fijémonos también en que el narrador no se preocupa por definir a los tres hombres, especialmente cuando al describir sus acciones durante la escena que acabamos de contemplar los muestra actuando al unísono, sin hacer ningún tipo de hincapié en las particularidades de cada uno. Lo que importa de ellos es el contraste que se establece entre los tres hombres y las dos mujeres —especialmente con la tía de la muchacha—, puesto que, al provenir de mundos distintos, se genera una situación de incomunicación que no será superada en lo que queda de relato, pero que tampoco creará un clima de conflicto; como todo, el extrañamiento de los pasajeros es banal. De este modo, a una falta de decoro y miramiento como la siguiente: «La mujer mayor frunció el entrecejo y se dirigió en un susurro a la joven; el susurro coloquial tenía un punto de menosprecio para los hombres del departamento al establecer aquella marginal intimidación» (CC 553-554), los hombres no contestarán, ni se verán afectados, sino que se unirán sin parar mientes en las mujeres: «Los hombres se habían pasado la bota, habían bebido juntos y se habían vinculado momentáneamente» (CC 554).

La señora será durante todo el cuento el elemento discordante, el de mayor menosprecio e insolidaridad, y el que más contrastará con el clima de compasión que aderezará el final del relato. Es por ello que Aldecoa carga las tintas con ella —siendo el personaje del que más datos descriptivos se nos ofrecen al principio del cuento—, y llega a convertirla en

un payaso esperpéntico: «La pintura de los labios de la mujer mayor se había apagado y extendido fuera del perfil de la boca» (CC 554).

La mujer, así, entra en la lista de personajes femeninos aldecoanos que podríamos denominar el tipo de la «señorona», que tiene su eco en las peponas valleinclanescas propias de la obra esperpéntica, especialmente en la Isabel II de *El ruedo ibérico*. Por ejemplo, cuando el narrador la describe «llevándose la mano derecha a su roja, casi cárdena, pechuga» (CC 552) y, un poco después, señala que «se estiró buchona» (CC 554), está siguiendo el ejemplo de otras descripciones de Valle, como la de Doña Simplicia en *La hija del capitán*: «La tarasca infla la pechuga buchona, resplandeciente de cruces y bandas, recoge el cordón de los lentes, tremola el fascículo de su discurso» (Valle-Inclán, 2011b, 248), o esta otra, de la ya mencionada Isabel II, en *La corte de los milagros*: «Cortó con un hipo de paloma buchona, envuelta en majestuosos arreboles, la Reina Nuestra Señora» (Valle-Inclán, 2007b: 72)⁵⁶.

El tren se detiene en una estación alejada de un pueblo que «era un sarro que manchaba la tierra y se extendía destartalado hasta el leve henchimiento de una colina» (CC 554). Su descripción, con una pincelada machadiana, devuelve a un primer plano el recuerdo de que la miseria, pese a la esperanza que empezaba a florecer en aquellos años, aún no había sido erradicada: «La torre de la iglesia —una ruina erguida, una desesperada permanencia— amenazaba al cielo con su muñón. El camino calcinado, vacío y como inútil hasta el confín de azogue, atrapaba las soledades de los campos» (CC 554).

En este momento accede al departamento un anciano que acapara la atención de los demás personajes, del narrador y, por ende, del lector, puesto que será en él, junto a otra persona que está a punto de aparecer en la escena, donde se concentre toda la tensión dramática del relato:

⁵⁶ Otro caso en el que Aldecoa utiliza al tipo de la pepona valleinclanesca es «El loro antillano», en el que doña Frasquita, la protagonista, es «pomposa, rubiales» (CC 50). Isabel II, de nuevo, era «pomposa, frondosa, bombona» (Valle-Inclán, 2007b: 68) y «flamencota, herpética, rubiales» (Valle-Inclán, 2007b: 327); doña Loreta, en *Los cuernos de don Friolera*, era «Fresca y pomposa» (Valle-Inclán, 2011b: 180). Doña Francisquita (obsérvese la coincidencia del nombre con la señorona de «El loro antillano»), como ya vimos en «Un buitres ha hecho su nido en el café», «se refrescaba la maternal, también briosa, pechuga» (CC 640); Isabel II, por su parte, nos es presentada en una escena de *La corte de los milagros* «empechada como una matrona popular» (Valle-Inclán, 2007b: 76). Por último, la madre de Ramón Martínez en «Los bisoñés de don Ramón» «[e]narcaba el busto y mostraba, pechugona, el canal de los senos sobre el que pendía una cruz de oro y pequeños brillantes. Transpiraba vanidad de pavota en su sofoco burgués», hasta el punto de que hablaba «gordeando el habla» (CC 122).

Los ocupantes del departamento volvieron las cabezas. Forcejeaba, jadeante, un hombre en la puerta. El jadeo se intensificó. Dos de los hombres del departamento le ayudaron a pasar la cesta y la maleta de cartón atada con una cuerda. El hombre se apoyó en el marco y contempló a los viajeros. Tenía una mirada lenta, reflexiva, rastreadora. Sus ojos, húmedos y negros como limacos, llegaron hasta su cesta y su maleta, colocadas en la redecilla del portamaletas, y descendieron a los rostros y a la espera, antes de que hablara. Luego se quitó la gorrilla y sacudió con la mano desocupada su blusa (CC 554).

A continuación, el hombre cruza el departamento y se asoma a la ventana del vagón, a cuyo otro lado, en el andén de la estación, espera «una anciana acurrucada, en desazonada atención» (CC 555), su esposa. A través del diálogo que se establece entre ambos conoceremos sus nombres, Juan y María, siendo así los únicos personajes del relato con nombre de pila. Ni siquiera el narrador, quien solamente describirá de ellos lo que se puede captar superficialmente, adivinando algunos rasgos psicológicos y emocionales de gestos y expresiones físicas, conoce sus nombres, y seguirá refiriéndose a ellos como «el hombre» y «la mujer».

La primera descripción física de María, como ya había ocurrido con la mujer mayor, está tomada directamente de la obra de Valle-Inclán. Comparemos este retrato: «Su rostro era apenas un confuso burilado de arrugas que borroneaba las facciones, unos ojos punzantes y unas aleteadoras manos descarnadas» (CC 555), con este otro, perteneciente a *Tirano Banderas*, novela esperpéntica del escritor gallego: «El rostro de cordobán, burilado de arrugas, tenía un gesto estoico» (Valle-Inclán, 2009: 156).

La diferencia estriba en el objetivo narrativo de las descripciones. En Valle, el sintagma «burilado de arrugas» tiene la función de incrementar la deformación en un personaje con «bezo» en lugar de labios y que murmura «leperón y sarcástico» (Valle-Inclán, 2009: 156); en Aldecoa, la finalidad es intensificar la hondura emocional del personaje al forzar la expresividad del lenguaje. Recurso, por otra parte, que se hallaba en un lugar primordial en los objetivos literarios del autor alavés, como señaló él mismo cuando dijo que «Me atengo a la economía verbal, asedio la exactitud y deseo la expresividad. Fundamentalmente lo que me interesa del idioma es su expresividad. También su exactitud. Pero sacrificaría la exactitud a la expresividad» (J. Aldecoa, 2018a: 38). Ese deseo es precisamente el que lo llevó en su descripción de la anciana a tomar, conscientemente o no, la metáfora valleinclanesca, no por su deformación, sino por su

capacidad expresiva, por reforzar artísticamente los gestos de una persona que transmite con ellos toda su hondura emotiva.

Los movimientos y los gestos de la anciana sirven al narrador para captar lo que está pensando o sintiendo, y por ello es analizada con mayor detenimiento; ninguna descripción será, por consiguiente, baladí, sino que estarán dotadas de significación humana: «la mujer voló una mano hasta la frente para arreglarse el pañuelo, para palpar el sudor del sofoco, para domesticar un pensamiento» (CC 555). Mientras los dos ancianos se despiden, separados por la ventana del vagón, la carga emocional pertenecerá exclusivamente a María, tanto en sus gestos como en sus palabras, henchidas de congoja y de preocupación. Su compostura se irá quebrando a medida que se acerque el momento en el que el tren deba abandonar la estación; Juan, en cambio, se mostrará impasible y consolador, y así, tras asegurar a su esposa que «[t]odo saldrá bien», ella, «confundida por sus lágrimas», le pedirá que se siente con una voz en la que hay «ternura, amor, miedo y soledad» (CC 555).

Llega el momento de partir, pero para María no quedan palabras que pronunciar; también su semblante ha perdido la expresividad, puesto que las «arrugas y el llanto habían terminado de borrar las facciones» (CC 555). Esta ausencia de rasgos faciales, que pudiera haberse utilizado con fines deformadores, es empleada por Aldecoa para potenciar la ternura que despierta el personaje, ya que de ella únicamente queda un gesto final tras el adiós que le dedica Juan: «Las manos de la mujer respondían al adiós y todo lo demás era reconcentrado silencio» (CC 555). El tren se aleja de la estación, la mujer desaparece y queda ese silencio al que hace referencia el narrador, que arrastra tras de sí compasión, miedo y soledad.

Con muy pocas líneas Aldecoa traza el retrato de la anciana, definiéndola con un detallismo muy superior al del resto de personajes, siendo ella, con su expresividad física, la que cargue con el significado emotivo del relato. Su marido, en cambio, se seguirá mostrando físicamente inexpresivo, aun cuando, al volverse, reciba la solidaridad de los tres hombres —«Siéntese aquí, abuelo» (CC 555) o «Tome usted, abuelo» (CC 556)—; incluso uno de ellos, «que no había hablado a las mujeres, que solamente había participado de la invitación al vino y de las hablas del campo, miró fijamente al anciano, y su mirada era solidaria y amiga» (CC 556). Toda banalidad anterior se ha disipado, y los tres hombres, que son seres pertenecientes al campo como el anciano —«Sus palabras acompañaban a los campos» (CC 556), nos dirá el narrador sobre Juan seguidamente—,

son capaces de adivinar lo que acaba de ocurrir tras contemplar el diálogo entre los dos esposos. Ahora, al final, el anciano expresará con palabras lo que no pudo expresar con sus gestos, confirmando el motivo de su despedida, sospecha que ha sido compartida por los demás personajes y por el propio lector: «La enfermedad..., la labor..., la tierra..., la falta de dinero...; la enfermedad..., la labor..., la tierra...; la enfermedad..., la labor...; la enfermedad... La primera vez, la primera vez que María y yo nos separamos...» (CC 556). Todas sus preocupaciones y su miseria quedan así resumidas, pero la peor de ellas, la que finalmente ocupa un lugar primordial, es la de tener que separarse, por primera vez, de su esposa por culpa de una enfermedad. Y así, de esta manera, la monotonía de unas vidas se ve brevemente interrumpida por la repentina aparición de la enfermedad y por el anuncio de una muerte próxima; simbólicamente, toda España —abúlica, incomunicada— se halla representada en este vagón de tercera clase; existencialmente, la vida del ser humano es retratada como una existencia monótona y encerrada que se encamina hacia su fin por un camino marcado —los raíles— del que no se puede salir hasta que se llega al último destino. Como el tren, los años de Juan, los de sus compañeros de departamento y los del país entero «se sucedían monótonos como un traqueteo» (CC 556).

2.4. Estilo y técnica en la narrativa de Valle-Inclán

Según vimos, una tendencia de Valle-Inclán a lo largo de toda su obra fue la de reciclar, refundir reutilizar e incluso autoplagiar sus propios textos. Es el caso ya señalado de «La Niña Chole», el relato de *Femeninas* que pasa a formar parte de *Sonata de estío* en 1903, no sin sustanciosas modificaciones. El cambio fue apuntado por Fernando Lázaro Carreter en su breve estudio sobre la búsqueda de una voz narrativa que el joven Valle llevó a cabo a finales del siglo XIX:

Como todo lector sabe, en *Femeninas*, el manojito de breves relatos con que Valle-Inclán comparecía en la escena literaria, figuraba como pieza singular un breve relato, *La Niña Chole*, que maravillosamente modificado y ampliado, se integrará ocho años después en la *Sonata de Estío*. En el tiempo que media entre las dos versiones del impresionante episodio, es decir, entre 1895 y 1903, se había consumado la derrota militar española ante los Estados Unidos, precedida de una vocinglería jactanciosa, y seguida del anonadamiento humillado que produjo el desastre (Lázaro Carreter, 1996: 17).

En el relato original, indica Lázaro Carreter, eran múltiples los comentarios despectivos hacia los norteamericanos, a quienes el narrador se refería con el término peyorativo *yanquis*. Al pasar a la novela de 1903, sin embargo, toda referencia a los estadounidenses desaparece, lo que resulta curioso si tenemos en cuenta que solamente cinco años antes se había producido la humillante derrota española que condujo a la pérdida de Cuba; parecería que Valle quisiese desvincularse del «redil común de regeneracionistas y noventayochistas» (Lázaro Carreter, 1996: 18), no preocupándose por la guerra ni por la situación del país sino únicamente por «su propia carrera de escritor» (Lázaro Carreter, 1996: 18).

Lázaro Carreter resume algunas de las mutaciones que sufre el relato de 1895:

En esa *Sonata*, de 1903, el narrador (es ya el marqués de Bradomín, que, por cierto, ha embarcado en Londres porque ya no había Antillas españolas donde embarcar⁵⁷) no desata su inquina contra los yanquis, sino contra los «sajones». Es dudoso si con este adjetivo alude a ingleses o alemanes. Pero practicando un tipo de economía creativa muy frecuente en él, para vituperar a los sajones se sirve del mismo texto empleado en *Femeninas* contra los gringos: total, rubios por rubios. La cubierta del *Dalila*, por donde, en *Femeninas*, pululaba la insufrible «taifa de usureros americanos», está poblada ahora, en la *Sonata de Estío*, de «herejes y mercaderes» también de «ojos perjuros y barbas de azafrán». Con enorme furor, añade esta glosa: «La raza sajona es la más despreciable de la tierra». Ante ella, prosigue, «he sentido un nuevo matiz de vergüenza: la vergüenza zoológica». La «taifa de usureros yanquis» se ha mutado en «taifa luterana». Y la primera visión de Chole no lo herirá en el prosaico comedor de un hotel, sino entre los prestigiosos palacios y templos arruinados de Tequil. Ya no la acompaña yanqui alguno; sólo criados y esclavos. A partir de ese momento de la narración, no hay más alusiones a pasajeros desagradables; sólo va a contar el violento amor del marqués y Chole, y el tormentoso incesto entre ella y su padre, que no estaban aún en *Femeninas*. Si el odio patriótico a los norteamericanos se manifestaba en *La Niña Chole* de *Femeninas*, es decir, en 1895, ha dejado de mostrarse en la *Niña Chole* de la *Sonata* sólo ocho años después, con la guerra de Cuba por medio (Lázaro Carreter, 1996: 18).

Para Valle-Inclán, la última década del siglo XIX es una época de evolución artística y de búsqueda de un estilo literario. Sus primeros escritos «permiten descubrir a alguien que no se ha acercado a la literatura por azar, sino que se está iniciando en un trabajo serio de aprendizaje y de autoafirmación» (Lázaro Carreter, 1996: 20). Inicialmente embebido por

⁵⁷ Donde sí había embarcado el protagonista de «La Niña Chole».

el influjo romántico⁵⁸, su estancia en México en 1892 será decisiva en su formación como escritor; en la breve época que el escritor gallego pasará allí, «se está gestando, en gran parte por incitaciones francesas, el movimiento revolucionario de lenguaje y de contenidos denominado Modernismo» (Lázaro Carreter, 1996: 25). Y es en este movimiento donde el joven Valle de la Peña encuentra a los modelos que van a darle el impulso que el escritor necesita para encontrar el estilo y la voz propios que lo convertirán definitivamente en Ramón María del Valle-Inclán, especialmente cuando comience el siglo XX y publique las cuatro *Sonatas* y las primeras *Comedias bárbaras*.

Del Modernismo hispano, Lázaro Carreter constata la importancia de tres autores: «son dominantes los poetas Gutiérrez Nájera [...] y Díaz Mirón [...]. Ambos estaban sutilizando el lenguaje, las imágenes y los motivos de inspiración; y sobre todo el primero contribuía con su ejemplo a poner de moda a escritores galos en el ámbito mejicano. Vendría enseguida desde Nicaragua el ejemplo impetuoso de Rubén» (Lázaro Carreter, 1996: 25). Pero la fascinación modernista de Valle-Inclán va a llegar desde Francia:

Y hay uno, Barbey d'Aureilly, que impresiona a Valle de modo definitivo. [...] Es seguro que lo está leyendo por la primavera de 1892, porque en junio publica en *El Universal* otra de sus novelas cortas, la maliciosísima *El canario*; en ella, la hermosa Currita, casada con el viejo general Rojas, se entiende por propia iniciativa con el tímido Sandoval, ayudante de su marido. Como se aburría, ha pedido al muchacho que le preste una novela. «Sandoval, hecho almíbar», explica el autor, «le prometió no una sino cuantas quisiese; y al día siguiente llevó a Currita un libro del cual hizo grandes elogios. Era *Les diaboliques*, del célebre Barbey d'Aureilly, que acababa de morir». Currita halla «aquel francés» muy difícil, por lo que pide a Sandoval que vaya a traducirle un poco por las tardes. A traducirle, claro, y a lo demás (Lázaro Carreter, 1996: 25-26).

⁵⁸ Un buen ejemplo lo hallamos en «Una visita al convento de Gondarín», publicado en *El Globo* en 1891, donde encontramos un pasaje como este: «Atrás, en la ribera del río, acababa de ver hacía un momento un dolmen caído y saqueado; ahora tenía delante las veneradas reliquias de un convento: el altar de los celtas de la antigüedad, y el de los nuevos; los dos abandonados y ruidosos [*sic*]; los dos sin sacerdotes y sin culto. Ya no poblaban aquellas soledades las sombrías y ascéticas figuras de los frailes que vestían el tosco sayal y hacían penitencia; ya no subían por la orilla del río al mediar la noche los vates druidas que, ceñidas las blancas vestiduras de lino, iban a celebrar los cruentos sacrificios sobre la tosca piedra de sus dólmenes que el muérdago cubría. ¡Ídolos, ritos, sombras augustas, todo había pasado con los siglos! Sobre aquellas ruinas, tocadas de la inmensa soledad de las almas muertas y sin afectos, parecía vagar un espíritu sublime y misterioso que, protegiéndolas con sus alas, las hacía sagradas. ¡El tiempo! que les prestaba, con la majestad de las grandezas caídas, el romanesco prestigio de todo lo pasado» (Valle-Inclán, 1987: 118). El escrito termina con un claro préstamo esproncediano: «En tanto que la luna, semejante a esas aladas cabezas angélicas que los pintores místicos de la Edad Media tanto prodigaron en sus lienzos, parecía salir de entre las ondas que alzaban en blando movimiento la brisa de la noche» (Valle-Inclán, 1987: 119).

Cuando, refundida y retocada, la novela corta pasa a *Femeninas* con el título «La Generala», las «últimas páginas de la novela de Barbey que Sandoval le lee, según el narrador, “eran terriblemente dolorosas, exhalábase de ellas el perfume de unos sentimientos extraños, a la par pecaminosos y místicos”. Estos dos adjetivos, estas dos cualidades, pecaminosas y místicas, que Valle advierte en el relato del escritor francés, las adoptará como principio activo, muy activo, en las *Sonatas* que, aún imprecisamente, está gestando ya» (Lázaro Carreter, 1996: 26). En *Femeninas*, Valle-Inclán va a seguir la corriente decadentista que por aquellos años recorría la literatura modernista europea, en cuyo seno se palpa el influjo pecaminoso de *Las flores del mal* de Baudelaire. Pero, junto a ello, la obra es importante por el estilo que el autor consigue al modificar los relatos originalmente publicados en prensa para incluirlos en la recopilación en libro, acercándose ya a un estilo y un lenguaje propios, que culminarán en la originalidad formal lograda en la *Sonata de otoño*, en 1902.

El Modernismo supone una ruptura con la literatura realista y naturalista precedente no solamente en lo tocante a la estética que vimos anteriormente, sino también en el lenguaje y en el estilo literarios:

Era preciso [...] crear la escenografía apta para que el lujo verbal que Valle amaba tuviera sentido. Y las vías únicas para hacer posible el lujo verbal son las que conducen a otro tiempo, a otro espacio y a una ideación al margen de las categorías familiares. Por esos tres rumbos había navegado el relato antiguo, hasta que el *Lazarillo*, Alemán y Cervantes demostraron al mundo que se podían narrar cosas interesantes a propósito del vecindario. Y por ese camino continuó el relato, con excepciones fácilmente recordables, hasta que ahora, en su plenitud notarial, fotográfica y didáctica, la subversión se produjo: el novelista volverá a salirse del cerco donde todo es comprobable, para conducir al lector al pasado y a lo distante, y para exigirle esfuerzos de fantasía y ensoñación. Pero ello con importantes novedades (Lázaro Carreter, 1990: 154).

La gran preocupación de Valle-Inclán a lo largo de toda su carrera artística fue encontrar la palabra adecuada, la expresión más cuidada, y en estos primeros tiempos de su vida de escritor, según señaló Lázaro Carreter, el escritor necesitaba desvincularse de las coordenadas espaciotemporales de su presente para que el estilo y el lenguaje literarios que deseaba ejercitar tuviesen sentido y funcionasen como obra de arte. El enfoque realista/naturalista no admitía el refinado, exquisito y ocasionalmente alambicado

lenguaje que Valle empleará en su obra primeriza, y por lo tanto debe alejarse hacia un pasado (no muy lejano, en su caso), donde sí funcione. Al actuar de esta manera, Valle está generando una nueva distancia con la realidad narrada, «sin pretensión de establecer otro contacto con el lector que el meramente artístico: el objeto, el relato, no tendrá más fin que su belleza: ésta, y no la moral o cualquier otra consecuencia, es lo que importa» (Lázaro Carreter, 1990: 155). De ahí también que el Modernismo le ofrezca el modelo perfecto sobre el que ensamblar todo su andamiaje literario, en el que la finalidad absoluta es la presentación de la belleza, por malvada, inmoral o pecaminosa que sea.

Para ello, el gran modelo de Valle va a ser nuevamente Aurevilly, especialmente con *Las diabólicas*. El lenguaje necesita adaptarse a la realidad narrada, lo que implica que el escritor va a necesitar las expresiones adecuadas para construir una realidad alejada de la suya y de la del lector que le permita la inclusión de términos y objetos de tiempos pretéritos, de realidades lejanas o de mundos de misterio y ensoñación:

Para manifestar ese tiempo que se desvanece sin desaparecer aún, Barbey utiliza insistentes referencias a su alejamiento: «Hace un montón de años»; «Hace treinta y cinco años de esto»; lo que voy a contar «se remonta a la época más grata de mi juventud». Y también, remisiones a un pasado todavía anterior: «Como decía mi anciano tío, caballero de Malta»; «El conde de Avice [...], caballero de San Luis y capitán de dragones antes de la Revolución, y septuagenario, por lo menos, entonces». La sugestión del pretérito por ese procedimiento, será captada pronto por Valle, que hinche [*sic*] sus relatos de tales referencias (Lázaro Carreter, 1990: 156).

Las obras de estos prosistas modernistas, sean Aurevilly, D'Annunzio o el propio Valle-Inclán, se cargan de innumerables términos que remiten y expresan la lejanía temporal en la que ocurre la narración, amén de toda una serie de objetos y realidades que pertenecen a épocas pasadas:

Con las anteriores referencias temporales, lo más simple consiste en adjuntar *viejo* o *antiguo* a los nombres. [...] Ambos adjetivos salpican los párrafos de las *Sonatas*, donde bullen *viejos* o *antiguos* cortinajes, jardines, calzadas, damascos, códices, caballos, sonoridades... Apenas hay sustantivo que pueda sentirse inmune a tal compañía. Viejos son también los prelados, las beatas, las marquesas, los sirvientes y demás fauna que suele rodear a Bradomín y a sus amadas. Y otros adjetivos de la misma gama acuden a reforzar los dos básicos: *secular*, *ruinoso*, *mustio*, *tradicional*, *descarnado*, *milenario*...; y, con ellos, *clásico*, *medieval*, *latino*, y hasta *visigótico* o *merovingio* para calificar una «fabla» o unas melenas. Otros varios modelos de retrotraer se añaden,

como la mención de vestimentas no usuales, de muebles, cuadros, ornamentos de otra época, de costumbres periclitadas. Los amores del marqués son más excitantes en ese paisaje de decrepitud y ruina, en el que un idioma pausado, ritual, haciendo juego con él, se permitirá deslizar arcaísmos o vocablos ajados, y caminar con lentitud (Lázaro Carreter, 1990: 156-157).

Si la intención del escritor es conseguir que el lector se detenga a observar la belleza del objeto descrito, resulta obvio que ha de utilizar un lenguaje en el que menudeen las formas verbales (que otorgan movimiento al texto y, por consiguiente, lo aceleran) y abunden los adjetivos (que, por lo contrario, lo demoran). Valle-Inclán, que «imita y no inventa; y, a veces, copia» (Lázaro Carreter, 1990: 158) va a tomar de sus modelos modernistas la particular abundancia del adjetivo para ralentizar la lectura, especialmente «con uno de sus frenos más eficaces: el epíteto» (Lázaro Carreter, 1990: 158). Al acompañar a los sustantivos con un epíteto, Valle obliga al lector a detenerse y observar cada objeto de manera individual, singularizando además cada elemento de la descripción y creando una prosa cargada de referencias sensoriales, psicológicas, emocionales e incluso simbólicas. Algunos ejemplos de ello son los siguientes: «Es verdad que a veces cae en tópicos desoladores (*pálida* luna, *fina* batista, *dorada* arena, aura *perfumada* y *fresca*, cielo *límpido*); pero no faltan las ligaduras más audaces: gracia *gentílica*, *cándido* suceso, testa *chata* o ciencia *voluptuosa*. Son ya aquellas cálidas junturas de palabras que, desde el simbolismo, permitían medir la estatura de un artista» (Lázaro Carreter, 1990: 159).

Existe otra manera de conseguir que el epíteto demore aún más la lectura del texto, que consiste en agrupar distintos adjetivos en una serie más larga, perteneciendo cada uno de ellos a una cualidad del objeto distinta. A la manera de lo que ocurre con la escultura, el lector no sólo ha de detenerse para contemplar el elemento descrito, sino que ha de desplazarse alrededor de él, dando sentido a la unión de características distintas (en ocasiones sorprendidas, según veremos). La agrupación habitual de Valle es la serie triádica (Lázaro Carreter, 1990: 159), que el escritor galaico aprendió en el novelista portugués Eça de Queiroz —otro de sus modelos de la época—, quien las utilizaba con «posición retardadora en remate de cláusula [...] para dar tiempo, con el punto inmediato, a la recreación de las sensaciones» (Lázaro Carreter, 1990: 159).

José Ferrater Mora también analizó el uso de los adjetivos en la literatura de Valle-Inclán; sobre las series ternarias, señala cómo los tres adjetivos no solamente sirven para ofrecer

una imagen lo más completa posible del objeto observado, sino que usualmente guardan una relación de semejanza entre ellos:

[...] si se habla de una pluma hiperbólica, patriotera y ramplona, esto es lo que se dice de ella; cada adjetivo describe una característica de la susodicha pluma o, mejor, del escritor que la maneja. Éste escribe con muchas hipérboles, usa frases patrioterías y usufructúa un estilo ramplón. Cada adjetivo parece estar ligado a los otros; si se es patriotero, lo más probable es que se escriba hiperbólicamente; si tal se hace, se es ramplón; si ramplón, patriotero (o algo semejante), etc. (Ferrater Mora, 1983: 62).

A continuación, Ferrater Mora se pregunta si toda serie ternaria cumple la misma función o si Valle-Inclán fuerza el lenguaje para conseguir efectos más expresivos: señala, en primer lugar, que «en muchos casos las terminaciones [...] están llamando insistentemente al oído⁵⁹» (Ferrater Mora, 1983: 63); por otra parte, que en incontables ocasiones los adjetivos elegidos por el autor «describen a distinto nivel» (Ferrater Mora, 1983: 63), como cuando empareja «verboso» con «rijoso» u «orondo» con «pedante». Al utilizar los adjetivos de esta manera, Valle fuerza el lenguaje de tal manera que obliga al lector a detenerse en su contemplación del objeto descrito y a unir las diferentes piezas; la imagen resultante, además, es de una mayor riqueza expresiva. En su evolución literaria, se va a manifestar «una tendencia a descoyuntar los adjetivos de modo que se vaya limando [...] la conexión semántica entre ellos» (Ferrater Mora, 1983: 63). El ejemplo más conocido de Valle es el epíteto con el que nos presentó al Marqués de Bradomín: «feo, católico y sentimental». Todo ello refuerza asimismo el carácter lírico de la prosa del escritor.

En su artículo, Fernando Lázaro Carreter resume más usos descriptivos modernistas que Valle aprendió en sus modelos; así, «los nombres abstractos de cualidad unidos con *de* al del objeto que la poseen (“La morbidez de los hombros” por “los hombros mórbidos”); también los complementos de materia, como «vasos, candelabros y campanillas de plata,

⁵⁹ No solamente las terminaciones, sino la fonética de los tres adjetivos en general, es un recurso habitual en el Valle-Inclán esperpéntico para reforzar el contenido expresivo de un complemento del nombre, en tanto que puede reforzar tanto la semántica como la capacidad visual del lenguaje, además de provocar sensaciones concretas según los fonemas que se repitan en la serie. Según vimos al hablar de la Isabel II de *El ruedo ibérico*, el juego fonético para exagerar la gordura del personaje es constante en sus descripciones; por una parte, Valle suele utilizar la terminación *-ona*: «paloma buchona» (Valle-Inclán, 2007b: 72); «comadre chulapona» (Valle-Inclán, 2007b: 66); «chungona y jamona, regia y plebeya» (Valle-Inclán, 2007b: 73); por otra parte, las series de adjetivos que la describen suelen incluir aliteraciones de *o* y de consonantes bilabiales: «La Majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona» (Valle-Inclán, 2007b: 68).

tenazas de bronce, babuchas de marta, ligas de seda con broches de oro, cortinas de damasco, peines de marfil»; la abundancia de sensaciones, especialmente las olfativas, donde el escritor ofrece «intrépidas sinestesias (“Palabras que parecían perfumadas de alegría” [...])»; las comparaciones con *como*, *como si*, *parecer* o *semejar*: «La caricia de la luz temblaba sobre las flores *como* un pájaro de oro, y la brisa trazaba en el terciopelo de yerba huellas ideales y quiméricas, *como si* danzasen ideales hadas», «Numerosas velas latinas que *parecían* de ámbar» o «La naturaleza, lujuriosa y salvaje [...] *semejaba* dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada»; por último, «las innumerables proposiciones de relativo —adjetivos dilatados—, que explican con calma retardadora las cualidades extremadas de personas y cosas, frecuentemente cuando ya han sido comparadas: “Era mi emoción *como* la de un moribundo *que* contempla los encendidos oros de la tarde”» o «Eran primitivas y augustas *como* los surcos del arado en la tierra *cuando* cae en ellos la simiente del trigo y del maíz» (Lázaro Carreter, 1990: 160).

Al pintar sus descripciones utilizando todas estas técnicas, el escritor corre el riesgo de convertir la lectura de su novela en un ejercicio harto fatigoso. Valle-Inclán, sin embargo, consigue superar este contratiempo «mediante un tipo de construcción que tiene su precedente en el poema en prosa posbaudelaireano [...] y que consiste en reducir mucho el volumen del relato y, sobre todo, en trocearlo en pequeños fragmentos o cuadros o escenas, muchas veces con solución de continuidad» (Lázaro Carreter, 1990: 162). De esta manera, las novelas de Valle se presentan estructuradas en pequeñas unidades (los fragmentos, cuadros o escenas a los que se refirió Lázaro Carreter) que, a la manera de muñecas rusas, se agrupan en unidades cada vez mayores; así, al fragmentar acciones y estampas en unidades pequeñas, facilita la lectura al lector, dándole frecuentes respiros y creando una sensación de movimiento en una prosa lenta y demorada; técnica en ocasiones muy cinematográfica, por otra parte, que será clave cuando el escritor llegue al ciclo del esperpento.

En referencia a esto último, Fernando Lázaro Carreter se preguntó qué ocurrió con todos los elementos modernistas de la primera obra valleinclanesca cuando el autor varió su rumbo desde las delicadas bellezas marmóreas e ideales hacia las grotescas figuras suburbiales y monstruosas de su etapa final. El crítico se responde a sí mismo:

¿Qué destino aguardó a aquella prosa? El principio químico clásico de la conservación de los elementos rige también en arte: los elementos literarios no se destruyen; sólo se

transforman. Valle-Inclán logra escapar del atosigante clima d'annunziano, de lo cursi, mediante la caricatura, el sarcasmo, la concisión epigrámica; y profundizando su inspiración gallega y madrileña en sus propias vivencias. Pero, claro, en gran parte heredándose a sí mismo en el oficio, repitiendo procedimientos con otros materiales. Y prosiguiendo siempre en su huida de la «normalidad» realista, aunque muchos de los nuevos materiales procedan de canteras suburbanas, tabernarias, prostibularias y delincuentes. La prosa del Modernismo alcanzó su cumbre —que es cumbre de la prosa española— en *Tirano Banderas* (Lázaro Carreter, 1990: 163).

La importancia que la adjetivación tuvo en la etapa modernista de Valle-Inclán se va a mantener a lo largo de toda su obra; lo que van a cambiar son el enfoque con el que se retrata la realidad y la estética aplicada: «don Ramón [...] sigue experimentando siempre la misma urgencia de adscribir adjetivos a los nombres —raro es el que se libra del sambenito—, si bien muchos proceden de aquellas abruptas canteras (piano *lechuzo*, risa *vinaria*, chamaca *fúnebre*). Aunque ahora ha desarrollado el sistema lacónico de forjarlos para evitarse los complementos con *de*: luces *aceiteras*, por luces de aceite; espuelas *plateras*, por espuelas de plata» (Lázaro Carreter, 1990: 163).

En su evolución artística, Valle-Inclán va a tomar prestados elementos de otra corriente artística: el Impresionismo. A la manera de este tipo de pintura, Valle va a superar la morosa acumulación de elementos descriptivos anterior, que obligaba al lector a pararse en seco en mitad de una narración, y va a pintar la realidad basándose en datos sueltos pero relevantes (como sueltas eran las pinceladas de la pintura impresionista) de lo representado. Además, va a proseguir la tendencia a alejarse de la literatura realista: en su literatura modernista, ese alejamiento se producía, como vimos, ubicando las narraciones en coordenadas espaciotemporales pasadas, alejadas del escritor y del lector, que eran descritas con ampulosidad y con la intención de mostrarlas en una suerte de tiempo detenido, de belleza o ruina cuya permanencia era incuestionable; superado el Modernismo, se aleja del realismo no solamente por las descripciones esquematizadas, fragmentarias y compuestas por trazos sueltos que la mente del lector ha de unir, sino también por centrar su atención en aquellos elementos de la realidad más transitorios y efímeros, «tal como aparece con las luces y sombras, con los colores del momento en que se le pinta, con todas sus circunstancias aleatorias» (Lázaro Carreter, 1990: 163).

Un mismo estilo para una estética y unas técnicas nuevas, que lejos de surgir de la nada, han estado presentes en ligeros apuntes y momentos a lo largo de toda la obra del escritor

gallego. Pero sin duda, una de las mayores aportaciones que el Modernismo obsequia a Valle-Inclán es aquella a la que Lázaro Carreter se refiere como «metáfora impresionista», y que en el ciclo esperpéntico de Valle logrará efectos descriptivos sorprendentes.

«Cuando este tipo de descripción por notas relevantes actúa mediante simple enumeración de nombres», escribe Lázaro Carreter, «se produce la figura que [...] llamé “metáfora impresionista”, y cuyo inventor sigo creyendo que fue Rubén Darío (“Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines”⁶⁰)» (Lázaro Carreter, 1990: 164). En su prosa esperpéntica, la metáfora impresionista sirve para deshumanizar aún más a los personajes o a las multitudes, reduciéndolas a unos pocos elementos que los simplifican y disminuyen: «Entra un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas» (Valle-Inclán, 2000b: 43); «Policías de la secreta.—Hongos, garrotes, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos.—Hay un viejo chabacano —bisoñé y manguitos de percalina— que escribe» (Valle-Inclán, 2000b: 90); «Entran en la taberna obreros golfantes —blusa, bufanda y alpargata— y mujeronas encendidas, de arañada greña» (Valle-Inclán, 2000b: 70); «Una tropa cimarrona —caretas de cartón, bandas, picas, rodela— ejecuta la danza de los matachines» (Valle-Inclán, 2009: 133); «El Casino Español —floripondios, doradas lámparas, rimbombantes moldurones— estallaba rubicundo y bronco, resonante de bravatas» (Valle-Inclán, 2009: 60).

La técnica impresionista, sin embargo, no se limita únicamente al empleo de nombres, sino que «otras entidades gramaticales lo producen» (Lázaro Carreter, 1990: 164) también, como «la sucesión de oraciones coordinadas con una débil o inexistente isotopía» (Lázaro Carreter, 1990: 164-165)⁶¹. Para lograr un mayor efecto impresionista,

⁶⁰ Ejemplo palmario es el del poema «Castilla», de Manuel Machado: «El ciego sol, la sed y la fatiga. / Por la terrible estepa castellana, / al destierro, con doce de los suyos / —polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga» (Diego, 2007: 591). El subrayado es nuestro.

⁶¹ Con ello, Valle logra estampas de una enorme fuerza visual, cargadas de figuras aisladas que forman un único retablo (recordemos su visión estelar) como esta de *La corte de los milagros*: «La tea anarquista y las hogueras inquisitoriales atorbellinaban sus negros humos sobre el haz de España. La furia popular trágica de rencores, milagrera y alucinante, incendiaba los campos, y en el cielo rojo del incendio creía ver apariciones celestiales. La fiebre revolucionaria, en la hora de máxima turbulencia, se infantilizaba con apariciones y presagios del milenio. El clero aldeano, predicador de la cruzada carcunda, conducía a sus feligreses a las gándaras de los ejidos comunales. Ágiles pastores de cándidos ojos mostraban el sendero, como en las viejas crónicas que refieren las batallas contra el moro, con la blanca aparición de Santiago. Las negras sotanas escalaban los cerros capitaneando las fanáticas rogativas. Sobre el horizonte incendiado, los niños pastores señalaban las celestes apariciones. La comunión de feligreses esperaba inmobilizada. En el silencio atento, rompía los cristales de la tarde el suspiro histérico de las beatas como en una cópula sagrada. Sobre las rojas lumbres de las represalias se encendían las cándidas luces del milagro. Todos los

la técnica puede hacerse más esquematizada y telegráfica todavía «con la supresión de verbos y abundancia de frases nominales [...]: “Sobre el resplandor de las aceras, gritos de vendedores ambulantes: Zig-zag de nubios limpiabotas: Bandejas tintineantes que portan en alto los mozos de los bares americanos: Vistosa ondulación de unas mulatas, con la vieja de rebocillo al flanco» (Lázaro Carreter, 1990: 165). Una reducción verbal que, sin duda, Valle-Inclán había ejercitado y perfeccionado previamente en sus acotaciones teatrales:

La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera: Tapadillo de la Carmelitana: Sala baja con papel floreado: Dos puertas azules, entornadas sobre dos alcobas: En el fondo, las camas tendidas con majas colchas portuguesas: En el reflejo del quinqué, LA DAIFA pelinegra, con un lazo detonante en el moño, cierra el sobre de una carta: Luce en la mejilla el rizo de un lunar. A LA BRUJA que se recose el zancajo en el fondo mal alumbrado de una escalerilla, hizo seña mostrando la carta. La coima muerde la hebra, y se prende la aguja en el pecho (Valle-Inclán, 2011b: 79).

En definitiva, encontramos en la evolución estilística de Valle-Inclán un caso parejo al de su evolución artística y estética: aunque tradicionalmente se ha estudiado que en su obra existen dos estilos, el modernista en una primera etapa y el esperpéntico en la segunda, Lázaro Carreter demuestra en su artículo que en la obra del escritor galaico ha existido un único estilo, amoldado a la estética o a las intenciones artísticas que Valle tuvo en cada momento, pero siempre de raigambre modernista:

Con esto y más cosas, que son modernistas por origen y función ha ido enriqueciéndose el temprano idioma de las *Sonatas*. Pero [...] el autor de *Tirano Banderas* sigue aprovechando los troqueles antiguos. Y así, perdura su afición a reiterar funciones, con pertinaz preferencia por las series ternarias. Personas y cosas continúan transformándose por símil o metáfora, aunque el espejo tiende malignamente a deformar [...]. Pero ha multiplicado los artificios elípticos y acortadores, ha disminuido aún el tamaño de muchos capitulillos, y ha prodigado el diálogo, haciendo que el relato adquiriera una morosa rapidez, si vale el oxímoron. *Tirano Banderas*, por su desgarró, su ambiente, sus palabras, parece haber roto con las *Sonatas*. Nada menos cierto; por los renglones de la novela corre la misma preocupada maestría aprendida en el fin de siglo

ojos contemplaban el teologal prodigio de las escalas angélicas y el trono de nubes donde pacen ovejas e hila su copo de oro Nuestra Señora» (Valle-Inclán, 2007b: 58).

en aquellas fuentes europeas. Sólo que, ahora, el hidalgo bohemio es ya inconfundible. Y *Tirano*, con otras obras que le anteceden y, sobre todo, le siguen, es cima del Modernismo en la prosa (Lázaro Carreter, 1990: 165).

En la obra esperpéntica, la estructura en pequeños bloques o capítulos se fragmenta todavía más, logrando efectos que se asemejan a algunas de las películas que se estaban realizando en aquellos años y a algunas tendencias pictóricas vanguardistas como el Cubismo. Valle va a comenzar a «articular la realidad a base de planos sucesivos, generalmente muy breves y destinados a producir en el lector el choque de lo imprevisto» (Ferrater Mora, 1983: 64), provocando cierta sensación de caos y de dinamismo frenético que recuerda tanto al cine soviético de realizadores como Pudovkin o Eisenstein como al cine expresionista alemán de cineastas como Wegener, Weine, Murnau o Lang.

El ciclo esperpéntico⁶² va a abandonar la morosidad de la obra primeriza de Valle para acogerse al movimiento incesante habitual en aquellos años de cinematografía y vanguardia. Muchas de las escenas que encontramos en estas obras van a estar formadas por planos rápidos, enmarcados por las descripciones ambientales (o acotaciones, en el caso del teatro) que van a ser muchas veces una alternancia de planos generales —o *establishing shot*, hablando en términos cinematográficos—, planos medios y primeros planos⁶³. De esta forma, un párrafo descriptivo va a dar paso a la acción —en la que ocasionalmente el narrador llega a desaparecer para dejar solos en escena a los personajes— o el diálogo; terminada la escena, los personajes desaparecen y otra descripción ambiental sirve como cierre del fragmento o como cambio de escena, presentando un nuevo lugar con los mismos u otros personajes.

Según señaló Jordi Sánchez, en *Luces de bohemia* cada escena comienza con una acotación inicial que sirve como apertura y que introduce la acción en un espacio, dentro de un ambiente, en un momento y con unos personajes concretos. Junto a ellas, otras acotaciones muy importantes para el desarrollo de la acción son las interiores o interescénicas (Sánchez, 1998: 309), que sirven para reconducir la acción, complementar ésta con detalles, variar el ángulo de enfoque o cambiar la perspectiva.

⁶² Donde incluimos no solamente su obra teatral sino también la poética (*La pipa de kif*) y la narrativa (*Tirano Banderas* y la trilogía *El ruedo ibérico*).

⁶³ José Ferrater Mora dijo lo siguiente sobre el juego de planos valleinclanesco: «El universo esperpéntico de Valle-Inclán está cosido con puntos de vista» (Ferrater Mora, 1983: 71).

Como ejemplos de acotaciones iniciales tenemos, en primer lugar, la de la Escena Octava, en la que la ambientación del lugar es seguida por un sonido estridente (el timbre del teléfono) y dos rápidas acciones (el movimiento de Dieguito García); la acotación, entonces, da paso al diálogo:

Secretaría Particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático. Y DIEGUITO GARCÍA —Don Diego del Corral, en la Revista de Tribunales y Estrados— pega tres brincos y se planta la trompetilla en la oreja (Valle-Inclán, 2000b: 118).

La acotación inicial de la Escena Undécima no solamente sirve para dar la entrada a Max Estrella y a Don Latino, sino que presenta asimismo al lector una imagen de gran dramatismo; los protagonistas entran en el cuadro y se detienen en mitad del escenario:

Una calle del Madrid austríaco. Las tapias de un convento. Un casón de nobles. Las luces de una taberna. Un grupo consternado de vecinas, en la acera. Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala. MAX ESTRELLA y DON LATINO hacen un alto (Valle-Inclán, 2000b: 156).

El siguiente ejemplo (de la Escena Novena), además de la presentación ambiental y la marca de la entrada de los protagonistas, es una estampa de gran contenido lírico que tiene valor en sí misma como constructo literario, y cuyo juego visual con los espejos del local son de una modernidad palpitante:

Un Café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA ESTRELLA y DON LATINO (Valle-Inclán, 2000b: 132).

Tras un breve diálogo entre Max Estrella y Don Latino, Valle-Inclán incluye una de las acotaciones interescénicas a las que se refería Jordi Sánchez, y que le sirve para seguir a

los personajes por el escenario, presentar a un nuevo personaje y realizar un cambio de plano:

Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y silencioso RUBÉN DARÍO. Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida y, con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad. El ciego se detiene ante la mesa y levanta su brazo, con magno ademán de estatua cesárea (Valle-Inclán, 2000b: 133).

Las acotaciones de la obra tienen tanta importancia estética, estilística y espectacular que ganan un valor propio, siendo más que simples notas para orientar a los actores o a los tramoyistas; el libro, de esta manera, se vuelve más idóneo para una lectura que para una representación. De hecho, en el esperpento la acotación también es utilizada para pintar pequeños cuadros o estampas cuya finalidad es estilizar personajes y espacios para lograr la deformación grotesca; en algunas escenas, estas estampas son más importantes incluso que el propio diálogo, que sirve únicamente para unir una acotación con la siguiente.

Es el caso de la Escena Décima, que comienza con esta acotación inicial:

Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de Caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozueltas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. MAX ESTRELLA y DON LATINO caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche (Valle-Inclán, 2000b: 143).

La acotación contiene varios elementos cuyas funciones van más allá de las simples orientaciones escénicas: primero, señala la presencia de la luna con la expresión folclórica «luna lunera»; segundo, pinta una descripción que recuerda a los grabados goyescos, con «mozueltas pingonas» y «viejas pintadas como caretas», en los que aparece un complemento del nombre metonímico que tiene más de poético que de teatral: «la sombra clandestina»; tercero, Valle incluye una nota sensorial olfativa (que recuerda a la estética modernista de sus primeros tiempos) en la que adivinamos una intención puramente literaria y no dramatúrgica.

Tras una conversación breve y banal con la vieja pintada, Valle incluye una acotación interna que interrumpe el diálogo y que presenta otra figura grotesca, la Lunares: «Surge

LA LUNARES, *una mozueta pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas. Con risa desvergonzada se detiene en la sombra del jardinillo*» (Valle-Inclán, 2000b: 144). Más diálogos intrascendentes y una nueva acotación, en este caso para poner en marcha la acción e integrar a las dos mujeres en la trama: «*Las dos prójimas han evolucionado sutiles y clandestinas, bajo las sombras del paseo: LA VIEJA PINTADA está a la vera de DON LATINO DE HISPALIS. LA LUNARES, a la vera de MALA ESTRELLA*» (Valle-Inclán, 2000b: 145). Vuelve a avanzar el diálogo, hasta que encontramos la siguiente acotación, compuesta por dos primeros planos distintos en los que contrastan la sensualidad del primero con la fealdad grotesca y quevedesca del segundo: «*La mozueta, con una risa procaz, toma la mano del poeta y la hace tantear sobre sus hombros y la oprime sobre los senos. La vieja sórdida, bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes y tienta capciosa a DON LATINO*» (Valle-Inclán, 2000b: 146).

Analizando los ejemplos presentados, descubrimos que Valle utiliza dos procedimientos distintos para lograr su enfoque artístico: el estatismo pictórico y el movimiento cinematográfico (Sánchez, 1998: 311). El primero es frecuente en las acotaciones iniciales, donde presenta un ambiente en el que los personajes suelen aparecer en una actitud estática, de espera, como si aguardasen a que un director de escena les diese la orden de empezar a actuar. Es entonces cuando comienza la cinematografía, al ponerse las figuras en movimiento, logrando el contraste con esas breves estampas estéticas gracias a una serie de técnicas que el cine había aprendido en las dos décadas anteriores: «El dominio de la perspectiva, los cambios de enfoque, el paso de un plano general a un primer plano o zoom, la simultaneidad visual, el travelling... todos estos recursos aportan vitalidad, y sobre todo permiten que el autor oriente la mirada del lector (no tanto del espectador) allí donde él quiere que mire» (Sánchez, 1998: 312).

No obstante, la relación entre lo pictórico y lo cinematográfico no nace en *Luces de bohemia*⁶⁴; aunque en esta obra la clásica división teatral en actos o jornadas ha

⁶⁴ Conviene puntualizar, sin embargo, que aunque estemos hablando de cinematografía en la obra de Valle-Inclán, no consideramos que haya una imitación de modelos fílmicos sino de una pericia visual del escritor que ya poseía en los primeros años de su carrera literaria. Sirva como ejemplo la siguiente escena de *Sonata de otoño*, cuyo contraste entre luces y sombras puede recordar a lo que el cine alemán hará en las décadas de 1910 y 1920: «Uno tras otro recorrí grandes salones y corredores tenebrosos. A veces, el claro de la luna llegaba hasta el fondo desierto de las estancias. Yo iba pasando como una sombra ante aquella larga sucesión de ventanas que solamente tenían cerradas las carcomidas vidrieras, las vidrieras negruzcas, con emplomados vidrios, llorosos y tristes. Al cruzar por delante de los espejos cerraba los ojos para no verme. Un sudor frío empañaba mi frente. A veces, la oscuridad de los salones era tan densa que me extraviaba en ellos y tenía que caminar a la ventura, angustiado, yerto, sosteniendo el cuerpo de Concha en un solo brazo y con el otro extendido para no tropezar» (Valle-Inclán, 1979: 82-83).

desaparecido, y se estructura el libro en escenas que corresponden a sendos cuadros o secuencias cinematográficas, ya en las *Comedias bárbaras* (según indicó Rodolphe Stembert), pese a existir todavía la división en jornadas, Valle estructura las obras como lo hará en sus esperpentos: cada jornada es un cuadro diferente, y cada cuadro es una escena independiente.

Por lo tanto, el teatro de Valle-Inclán a partir de las *Comedias bárbaras* no se estructura a partir de la jornada sino de las escenas/cuadros, independientes y a la vez en relación con los demás, como en los retablos teatrales. Pictóricamente, recuerda a la estructura de los cuadros de El Bosco o de Brueghel el Viejo; del segundo especialmente podemos recordar *El triunfo de la muerte*, en el que cada elemento del cuadro constituye una escena o cuadro en sí, «hasta tal punto que podemos titularlos» (Stembert, 1986: 44), pero dentro de un conjunto que es la obra mayor: es decir, nos encontramos ante una gran cantidad de pequeños cuadros que conforman el gran cuadro. Además, el lector/espectador puede observar todas esas escenas de un solo vistazo y desde la distancia, esto es, desde la altura, «mirada a la vez crítica y moralizante» (Stembert, 1986: 44): la mirada del demiurgo.

No debemos olvidar, sin embargo, que pese a considerarse tradicionalmente *Luces de bohemia* como el arranque del ciclo esperpéntico de Valle-Inclán, hay una obra que la precede por un año y en la que ya encontramos «la profundización en la unión de “lo lírico y lo grotesco”, y la deformación carnavalizada» (Trouillhet Manso, 1998: 270): el poemario *La pipa de kif*, de 1919. Destacamos aquí el poema «Fin de carnaval» por la semejanza que guarda con el tema que estamos tratando, puesto que sus distintas estrofas se encadenan como escenas distintas, primeros planos que destacan a uno de los personajes que forman el protagonista colectivo del poema y que pertenecen al mismo espacio: el carnaval.

La primera estrofa sirve para presentar el ambiente: «Es Miércoles de Ceniza. / Fin de Carnaval. / Tarde lluvia inverniza / Reza el Funeral» (Valle-Inclán, 1995: 157). En la segunda estrofa presenta las primeras figuras, agrupadas y sin individualizar: «Con ritmos destartalados / Lloran en tropel, / Mitrados ensabanados. / Mitras de papel» (Valle-Inclán, 1995: 157). El ambiente carnavalesco le permite transfigurar grotescamente a algunos personajes de la comedia del arte italiana que se recuperaron en el Modernismo: «Los pingos de Colombina / Derraman su olor / De pacholí y sobaquina. / ¡Y vaya calor!»; «Un Pierrot junta en la tasca / Su blanco de cinc, / Con la pintada tarasca / De blanco y carmín» (Valle-Inclán, 1995: 157). También recurre en dos ocasiones a la metáfora impresionista:

«El curdela narigudo / Blande un escobón; / —Hollín, chistera, felpudo, / Nariz de cartón—»; «Latas, sartenes, calderos, / Pasan en ciclón: / La luz se tiende a regueros / Sobre el pelotón» (Valle-Inclán, 1995: 158).

En cuanto a los diálogos, estos van a tener un «papel preponderante» (García de la Torre, 2007: 33), puesto que no solamente van a servir para contar la historia y para permitir a los personajes definirse a sí mismos, sino que por el lenguaje, expresiones o modismos utilizados, así como por su estilo, van a servir para la construcción de los ambientes y de la deformación total de la obra. Como si de guiones teatrales o cinematográficos se tratase, Valle va a prescindir en muchas ocasiones de los habituales verbos de dicción (*decir, responder, comentar, exclamar...*), presentándose los diálogos en series aisladas de voces que de vez en cuando van a estar introducidos por una acción previa del personaje que va a hablar. La prosa se desnuda completamente, dejando el narrador a sus actores solos sobre el escenario; su papel se limita en estos casos únicamente a indicar la acción (habitualmente rápida y muy gestual) que han de realizar.

Véase este intercambio entre Isabel II y Doña Pepita Rúa en *La corte de los milagros*:

La Reina sentíase desmayar en una onda de piedad candorosa, y batía los párpados presintiendo un regalado deleite:

—Pepita, voy a confiarte un secreto. ¡Es para ti sola y no vayas a publicarlo por los desvanes!

Saltó la Doña Pepita muy avispada:

—¡No me cuente ninguna cosa la Señora, porque hay duendes en Palacio! Sin fin de veces me tiene ocurrido callar como una muerta —tampoco es otra mi obligación— y divulgarse cosas muy secretas que me había confiado Vuestra Majestad. ¡Y más no digo!

—Haces bien, porque eres un badajo cascado. ¡Mira que con lo que sales!

—No he querido disgustar a la Señora. ¡Ay, Jesús, qué pena tan grande!

Se arrugaba la vieja con un fuelle rumoroso de enaguas almidonadas. La Reina se abanicaba con aquel su garbo y simpatía de comadre chulapona:

—¡Pepita, no hagas visajes!

—¡Si Vuestra Majestad querría desenojarse conmigo!

—No seas pánfila.

—¡Estoy desolada!

Isabel II abultaba con una sonrisa de pícaras mieles el belfo borbónico heredado del difunto Rey Narizotas:

—Mira, dame un dedal de marrasquino. Se me barre la vista y creo que va a darme un vahído.

La Doña Pepita pasó del remilgado compungido al remilgo consternado:

—¡No es de extrañar con tanta opresión del talle! (Valle-Inclán, 2007b: 66).

En la misma novela, la desaparición del narrador durante el diálogo es casi total, dando como resultado una sucesión de voces en desorden caótico, únicamente introducidas por un apelativo a la manera del texto teatral:

Por encima de las cabezas, de mano en mano, volaba una pintada botija de Andújar. El alcalde, luego de beber largo y despacio, la posó a su lado, en el arrimo del balconaje:

—¡Vamos allá! Para mis luces, antes de adelantar paso ninguno, todos los presentes os habéis de disponer en tres bandos: Los que tengan más de una yunta: Los que no pasen de la pareja, y los pelanas.

Un tío lagartón:

—Baje su merced a ponerse en el bando que le corresponde.

Un disidente:

—Lo primero es el reparto de tierras.

Otro:

—Y de yuntas.

Un pelanas:

—Conmigo no reza.

El alcalde:

—Donde que no haya avenencia, nombráis una comisión de vuestro seno para que se entienda con mi autoridad.

Un terne:

—No hay autoridad.

Otras voces:

—¡Abajo los Consumos!

Un violento:

—¡Haremos una degollina!

El alcalde:

—¡El que tenga dos parejas dará una!

Cada bando encrespaba su protesta:

—¡Eso no es razón!

—¡Queremos el reparto de tierras!

—¡La rebaja de caudales!

—¡Abajo los Consumos!

—¡Abajooo!...
—¡Abajo las quintas!
—¡Abajooo!... (Valle-Inclán, 2007b: 56-57)

Como vimos hace unas páginas, el lenguaje construye la realidad⁶⁵; si esta cambia, el lenguaje lo hace con ella. Al ir superando la estética modernista, el uso del lenguaje refinado, ampuloso y arcaizante se ve ampliamente reducido, aunque no llega a desaparecer del todo (lo podremos encontrar aún en alguna pincelada suelta, para dignificar a una figura o una situación, o para acentuar la burla creando un contraste con lo grotesco). El hueco dejado lo ocupará la lengua popular, que, aunque presente desde su obra más temprana, cada vez va a tener una mayor presencia, no solamente en los diálogos sino también en la propia narración.

En la lengua del esperpento, por un lado, vamos a seguir encontrando ejemplos de galleguismos (*agalgada, cachiza, entrapar*) y americanismos (*briago, gachupín*⁶⁶), que mantiene de sus obras anteriores; por otro lado, el texto se va a llenar de vulgarismos y voces de germanía (*naturaca, filfa, talego, curda, chulapón, coima*) y gitanismos (*camelar, chanelar, gachí/gachó, lila, mangue, dar mulé, parné*). Todas ellas se van a utilizar al mismo nivel, sin que los términos más cultos se encuentren en una posición lingüística o social más elevada que los vulgarismos o los gitanismos. Puesto que la deformación de la realidad es total, el lenguaje se convierte en una herramienta idónea para dar unidad a la creación esperpéntica.

2.5. Rasgos esperpénticos en el estilo y la técnica de Ignacio Aldecoa

En una ocasión, Ignacio Aldecoa definió el estilo como un «anhelo de precisión verbal» (J. Aldecoa, 2018a: 38); para el escritor alavés, la literatura era una tarea que se basaba

⁶⁵ «El lenguaje de Valle-Inclán no es un instrumento, en principio “autónomo” o “neutral”, que sirve para describir un mundo, sino que es una parte del propio mundo descrito» (Ferrater Mora, 1983: 68).

⁶⁶ Mención aparte merece el uso de americanismos en *Tirano Banderas*, que hacen aparición no tan sólo por la localización de la novela en un país ficticio de Hispanoamérica, sino porque Valle utiliza su pericia lingüística para crear una variante del español que mezcla lenguajes, modismos y usos distintos: «El prodigio primerizo, el más a flor de piel para un lector de *Tirano Banderas*, está en la lengua utilizada. El español de *Tirano Banderas* ya no es español de España, sino una lengua hispánica, forjada en el crisol de numerosas geografías y de muy diversos horizontes sociales. [...] es en *Tirano Banderas* donde, igual que se pretende llenar el tiempo sin dejar fisura alguna, se amontonan los giros, el léxico, etc., de multitud de hablas que, sin dar la idea exacta de una región concreta de América —como tampoco lo es la trama argumental—, produce un espejismo de la lengua coloquial americana, sometida férreamente a la unidad estructural del español» (Zamora Vicente, 2009: 20).

en elegir en todo momento el vocablo adecuado para expresar una idea, una sensación, una emoción o para construir todo un ambiente, poblado de una gran multitud de realidades individuales que forman un único cuadro o escena. Del arte literario, Aldecoa destacaba tres elementos que sirven para resumir su estilo, aunque en su labor artística otorga mayor importancia a uno de ellos: «Me atengo a la economía verbal, asedio la exactitud y deseo la expresividad. Fundamentalmente lo que me interesa del idioma es su expresividad. También su exactitud. Pero sacrificaría la exactitud a la expresividad» (J. Aldecoa, 2018a: 38). Con las ideas de *exactitud* y *expresividad*, Aldecoa está haciendo referencia a los dos enfoques que se dan a la vez en su obra: la objetividad y la subjetividad.

Recordemos qué suponía ser escritor para Aldecoa: «Ser escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo»; para el novelista vasco, esa actitud pasaba por solidarizarse con los seres más humildes de la sociedad española que no poseían una voz para quejarse de su mísera situación: «Yo he visto y veo continuamente cómo es la pobre gente de toda España. No adopto una actitud sentimental ni tendenciosa. Lo que me mueve es, sobre todo, el convencimiento de que hay una realidad, cruda y tierna a la vez, que está casi inédita en nuestra novela» (J. Aldecoa, 2018a: 35). Por consiguiente, puesto que su ambición era «[c]umplir como escritor o, lo que es lo mismo, cumplir mi quehacer como hombre» (J. Aldecoa, 2018a: 36), y la novela «es la búsqueda de uno mismo y la actitud hacia el mundo circundante» (J. Aldecoa, 2018a: 38), para el escritor se hacía obligatorio ser fiel con la realidad descrita, y para ello eran necesarias la exactitud y la economía verbal: contar las cosas tal y como son, sin falsearlas ni mitificarlas.

Ahora bien, en el pensamiento artístico de Aldecoa se presentan dos inquietudes que lo van a conducir a desear la expresividad del lenguaje por encima de todo: por una parte, el novelista considera que la obra literaria, aunque cuente con un enfoque social, debe tener «también calidad literaria, hálito poético y expresivo adobo» (J. Aldecoa, 2018a: 40), y aunque la realidad que aparece en el cuento o novela lo haga de forma fidedigna y realista, al ficcionalizarse se convierte en literatura; por otra parte, la presencia de la censura no permitía a los escritores describir ciertos sectores o parcelas de la sociedad española, y para sortearla necesitaban encontrar formas nuevas (en ocasiones ambiguas o simbólicas) que dejasen constancia de una injusticia y de unas vidas marginadas: «el sólo hecho de su existencia [de una organización represiva] obliga al escritor a una gimnasia

verbal que disimule cuando no oculte totalmente o suprima, todo lo que por temor a la organización represiva se le hace sospechoso⁶⁷» (J. Aldecoa, 2018a: 41).

Esta es la expresividad deseada por Aldecoa y, por lo tanto, el contenido lírico y poético de su prosa y el enfoque subjetivo que le da a su obra; decimos subjetivo porque el escritor podría seguir el modelo de algunos textos realistas que describen realidades, personajes y espacios de una manera somera y notarial, pero si quiere lograrse una respuesta anímica o emotiva en el lector, haciéndolo partícipe de la contemplación de una injusticia social sin incurrir en la denuncia directa que no se quiere ni se puede implementar en el texto, el autor está obligado a elegir las palabras y las formas adecuadas —sacadas del mundo lírico de su imaginación— para conseguir un efecto u otro. Veámoslo con un ejemplo:

En el cuento «Seguir de pobres» (1953), Aldecoa narra unos pocos días en la vida de cinco jornaleros que recorren los caminos rurales de España en busca de trabajo. El relato se abre con la descripción de unos carteles que anuncian cajas de ahorro y que, en su mayoría, se presentan de manera objetiva: «Las ciudades de provincias se llenan en la primavera de carteles. Carteles en los que un segador sonriente, fuerte, bien nutrido, abraza un haz de espigas solares; a su vera, un niño de amañecada cara nos mira con ojos serenos; a sus pies, una hucha de barro recibe por la recta abertura del ahorro [...] una espuerta de monedas doradas» (CC 258). Vista de esta manera, la descripción resulta superficial, casi fotográfica, y su composición se basa en la sucesión de tres primeros planos consecutivos con un desplazamiento de la «cámara»; no obstante, en la omisión del texto que hemos incluido se encuentra un breve apunte entre rayas que desarmoniza la descripción, la subjetiviza y deja flotando en el aire una nota discordante: «boca sin dientes, como de vieja, como de batracio» (CC 258). Con un juego poético y visual, Aldecoa nos muestra la boca de la hucha como un elemento grotesco y desagradable, acompañando al sustantivo no de uno sino de tres complementos del nombre, y con ello provoca una reacción negativa en el lector.

A continuación, el narrador explica a quiénes van destinado estos anuncios: «Son anuncios para los labradores que tienen parejas de bueyes, vacas, maquinaria agrícola y un hijo estudiando en la universidad o en el seminario» (CC 258). Si se hace referencia a

⁶⁷ Gimnasia verbal que debió dársele bien a Aldecoa, ya que el único texto que la censura le devolvió fue el cuento «Biografía de un mascarón de proa». Conocemos el dato gracias a Josefina Aldecoa, que conservó las galeradas no aceptadas por la censura: «En las galeradas no aceptadas hay una anotación de puño y letra de Ignacio: “Censura advierte mofa de cosas sagradas”» (J. Aldecoa: 2018b: 15).

ellos, no obstante, es para conseguir el contraste cuando los *otros* trabajadores de la tierra, los que no poseen bienes ni tienen hijos estudiando, entren en escena: «Estos carteles tan alegres, tan de primavera, tan de felicidad conquistada, nada dicen a las cuadrillas de segadores que, como una tormenta de melancolía, cruzan las ciudades buscando el pan del trabajo por los caminos del país» (CC 258).

Por una parte, en la serie ternaria de complementos del nombre con los que define los carteles, que además se suceden en una gradación aumentativa, se puede percibir una ligera presencia del narrador, quien, con algo de ironía, diluye en el texto una pequeña dosis de denuncia para cuya captación es necesaria una lectura entre líneas; no sería extraño, de hecho, que en ellos Aldecoa estuviese reflejando la propaganda del régimen franquista y su exaltación de victoria y de bienestar⁶⁸; por otra parte, la mera presencia de los segadores para quien los carteles de ahorro guardan silencio —quien nada tiene nada puede ahorrar—, esto es, la constatación de su existencia, y su empeño por intentar ganarse la vida trabajando, ya contienen una denuncia en sí misma: el atrevimiento de mostrar a unos seres que se han visto obligados a abandonar su hogar para hacerse con un mínimo jornal. Pero Aldecoa no elige términos como *jornal*, *sueldo*, o simplemente *pan*, sino que se refiere al «pan del trabajo», sintagma con el que aúna los dos anhelos de estos segadores que, como en una diáspora, vagan por los caminos del país sin rumbo fijo. Por encima de esto destaca como una exclamación la comparación con la que describe a las cuadrillas: «una tormenta de melancolía»; si Aldecoa se hubiese limitado a plasmar esa imagen de la manera más objetiva posible, podría haber hablado de las «cuadrillas de segadores melancólicos» o, para distanciarse más aún, las «cuadrillas de segadores que parecían melancólicos»; podría, también, haber elegido otro término con una carga expresiva diferente, como *tristes* o *decaídos*. Sin embargo, Aldecoa deseaba por encima de todo la expresividad, y, después de representar el falsario mundo de las cajas de ahorro, se adentra en el subjetivo mundo de su imaginación y escribe esa comparación en la que la palabra *tormenta* multiplica el significado emotivo del texto.

⁶⁸ Escribió Carmen Martín Gaité: «Al terminar la Guerra Civil española [...] lo que más parecía preocuparle al gobierno español era mantener artificialmente en vigor una moral de triunfo, que cundiera el entusiasmo. La palabra entusiasmo era cimiento primordial de las consignas difundidas en himnos, discursos, artículos de prensa o incluso algún empeño literario más ambicioso. Y fue una murga que duró hasta bien entrada la década de los cincuenta. Más atentos a la grandilocuencia que al fomento de verdaderos alicientes, aquellos discursos eran ineficaces para estimular a un pueblo con las heridas en carne viva, agotado y harto de descalabros» (Martín Gaité, 2006: 64).

Por este motivo, la prosa de Aldecoa va a mantener el lirismo de sus primeras obras a lo largo de toda la carrera del escritor. A la manera de la prosa modernista e impresionista de Valle-Inclán, sus descripciones se van a poblar de múltiples adjetivos, complementos del nombre, comparaciones, metáforas y complementos adverbiales para pintar un mundo de matices, pinceladas sueltas y multitud de emociones y sensaciones. Siempre buscando la palabra idónea, el escritor recurre ocasionalmente al neologismo si esto le sirve para conseguir el efecto deseado que otro término no puede darle. De esta forma, sus estampas naturales se convierten en verdaderos cuadros líricos divididos en distintos planos; obsérvense estas descripciones de *El fulgor y la sangre* (1954):

Grilleaba el campo sereno. Entraban los primeros murciélagos repintando con sus oscuros giros el cielo, que, perdiendo su intenso azul, parecía descender sobre la tierra. Bajo los olivos anidaba la noche. El ramaje se adentraba. Parecían estar las cosas más cercanas. El caminito recto, disparado desde el pueblo al campo, era ya corto, tan corto que a la mirada se ofrecía como para andarlo en dos zancadas.

El atardecer nubla el campo con sus luces frías. La charca donde se abreva el ganado a la salida del pueblo, espejea aceradamente; allí cantan las ranas monótona y apaciblemente. Un jinete de riego, en el ribazo que la circunscribe con el fangal hollado por los animales, levanta hacia el cielo su pértigo y es como un esqueleto de cañón, triste y amenazante.

Los chopos tienen un fuego de sol en el extremo de su verde, y ahora negra llama vegetal. La carretera se alarga cenicienta atravesando los campos hasta que la mirada vencida la pierde. Desde el cerro se divisan los vagos contornos de dos o tres pueblos (GS 281).

Si la intención de Aldecoa es mostrar una ambientación detenida en el tiempo, demorará la narración cargando el texto de detalles pero en ocasiones también recurrirá al uso de la anáfora, que, al ser repetida, va a lograr una sensación de morosidad:

Sebastián zaquea hacia la Plaza de España. Las sombras están a media asta. Son las dos y media. Las dos y media, y sereno el cielo. Las dos y media, y un tranvía moroso, con un repique de monaguillo, apagándose en la fronda de la arboleda. Las dos y media, y los cimientos del rascacielos que sostienen un cielo de siesta. Las dos y media, y el abrecoches con la digestión a medio hacer —el fresco tomate, la sardina embalsamada, el vino con limón y el pan añorando la chicha— bailando en el estómago. Son las dos y media, y Madrid es un pantano en luz solar (CVS 112-113).

En su literatura del mar (especialmente en su novela *Gran Sol*, de 1957), las descripciones se van a llenar de vocablos marineros y marítimos:

La mar a los costados del barco era una gigante, musculosa oscuridad, que amenazaba, acariciaba o golpeaba el casco. La mar, graneada del chubasco, rompía los reflejos de las luces de a bordo. Por la proa las aguas se abrían blancas. Un golpe de mar hacía un ruido sordo, que persistía débilmente hasta otro golpe, eslabonándose con él. En la cubierta de proa rielaban los focos de faena, que habían encendido en el puente. Por popa, donde el contraмаestre Afá inspeccionaba las sujeciones de los aparejos, bajo la cubiertilla de la baranda del espardele, estaba creada una sensación de rincón de puerto norteño. El agua se derramaba a la mar por los imbornales insuficientes y las puertas de trancanil (GS 44).

En su última novela, *Parte de una historia* (1967), el uso de la primera persona permite a Aldecoa el uso de estampas líricas de una subjetividad y una imaginación como la siguiente:

En el rayo de sol que flecha por la contraventana hay un tobogán de arena iridiscente. Ondas, nubes, multitud. Creación y descreación de formas en un calidoscopio enloquecido. Contemplantarlo es acercarse al caos. Variación permanente, metamorfosis infinita, continua construcción destruida. Interrumpo con la mano la luz de la vorágine (PH 105).

En algunas ocasiones, Aldecoa fuerza el lenguaje para superar la lógica semántica de las palabras, en un juego conceptista (quizá con remanentes de su breve paso por el Postismo o de sus jóvenes lecturas lorquianas y albertinianas) que logra su mayor expresividad en la unión de términos contradictorios o sorprendivos: «La cuchilla de afeitar del cantar de un gallo cortó el tímpano de la masa, volviendo aquella gente a una espera reposada y contemplativa» (CC 60); «El hambre del negro es un escorpioncito negro con los pedipalpos mutilados» (CC 249); «Un tentáculo de tristeza les aprieta por la cintura» (CC 288); «La bandada de grajos, negros y tormentosos, si levantaba el vuelo era como un velocísimo tic de un párpado de alcohólico» (GS 21); «Del clorofílico cielo de la amanecida, sobre el perfil del acantilado, pende un nubarrón orondo, cárdeno y frutal. Desprendido rodaría por las laderas, machucándose y esparciendo zumo, hasta las playas de nuestra isla» (PH 85).

En cuanto al uso de los adjetivos, es habitual que Aldecoa los empareje unidos por la conjunción copulativa y, ocasionalmente colocándolos entre comas y separando el sujeto

y el predicado o el verbo y su complemento, como en una especie de anexo con el que obliga al lector a detenerse unos instantes para observar el objeto descrito: «El jovencillo pidió al otro, pálido y ojeroso, una peseta para la alcancía de la cerillera» (CC 43); «Dieron la vuelta y comenzaron a hacer gestos a la Damiana, guardando, castrenses y tunantes, el coñac de su botella para las vacas flacas de sólo el pre y el vino picado» (CC 64); «Un temporal, mofletudo y malasangre, les envió contra la playa haciéndoles embarrancar» (CC 130).

Aldecoa aprende en Valle-Inclán el uso de las series ternarias; lo más habitual es la agrupación de tres adjetivos que, por una parte, pueden guardar una relación semántica: «Pilar reacciona. Se yergue orgullosa, digna, superior» (CC 416); «un sobrino descarriado, calaverón y vivales» (CC 52); por otra parte, lo más habitual es la discordancia semántica entre los términos empleados, con la misma finalidad que en Valle-Inclán: «un ojo morado, torcido y perniquebrado» (CC 46); «Doña Pom fue una mujer fachendosa, estirada y del hígado» (CC 67); «aquella ciudad pequeña, mojigata y estreñida» (CC 72); «Las calles estaban desiertas, pálidas e inquietantes» (CC 704). En Aldecoa también encontramos el juego fonético de las series ternarias que vimos en Valle-Inclán: «Él era rubito, gordito, culoncito» (CC 122); «perfil fosco, tosco, morroscos» (CC 630).

En otras ocasiones, las series ternarias están formadas por distintas categorías gramaticales, pero siempre tienen la función de obligar al lector a observar un objeto o una realidad desde distintos puntos de vista, mejorando la expresividad del texto: «La feria se quedaba con los sin dinero, los paseantes, los profesionales del asombro» (CC 54); «le dio lectura, entre engolamientos, emociones y pleonasmos» (CC 73); «Blanquean por las colinas senderos de amor ilícito, cortados por titubeantes convoyes de hormigas que transportan granos, pajitas, cadáveres de gusanillos» (CC 157).

Existen otras dos técnicas estilísticas que Aldecoa utiliza siguiendo el ejemplo de Valle: en primer lugar, las comparaciones no introducidas por *como*, *como si*, *parecer* o *semejar*, sino introducidas por otro verbo o por la preposición *de*, o utilizando un adjetivo, de manera muy parecida a como lo hizo Valle-Inclán en su prosa modernista; también convierte el término comparativo en sujeto y el objeto comparado en sintagma preposicional: «Las suelas de los zapatos habían absorbido agua y hacían un ruido raro de fragua pequeña» (CC 209); «Las nubes formaban un archipiélago enlutado» (CC 397); «Los filetes luminosos que recortaban las contraventanas cerradas tenían el carnoso

amarillo rojizo de los quesos de bola» (CC 500); «desapareció ratonil entre la paja del primer portegado, un chavalillo greñado y feo» (CC 59); «Lejano, en la noche, brillaba el ojo verde de la farola de señales» (CC 209). En segundo lugar, Aldecoa utiliza en ocasiones la metáfora impresionista: «En el bar —humo picante de sardinas asadas, llantos de chiquillos, densidad de moscas revoloteando sobre pringues y humedades, altas voces habituadas al pregón— cortaban el bacalao las tripulaciones del *Uro* y el *Aril*» (GS 18).

Respecto a la técnica narrativa, Aldecoa contrarresta la carga lírica y pictórica de sus descripciones con una acción rápida, compuesta con el estilo telegráfico de frases breves del esperpento valleinclanesco. Veamos algunos ejemplos:

Partió el tren. Pasaron diez minutos. El andén quedó vacío. Cerró la cantina. Se fueron apagando luces en los departamentos de la estación. Miguel paseaba. En un banco dormían tumbados dos soldados envueltos en sus capotes; grandes capotes militares que los semejan, cuando están de pie, a pájaros bobos. Donde terminaba la tejavana del andén comenzaba el oscuro. Llovía. Lejano, en la noche, brillaba el ojo verde de la farola de señales, que rielaba en dos versiones paralelas (CC 209).

Se separaron. El cabo andaba de prisa, luego fue haciendo más lento el caminar. Se metió entre los olivos. El olivar tenía un cauce seco partiéndolo de Norte a Sur. El cauce hecho por las aguas de las tormentas se atrincheraba a trozos. El cabo comenzó a andarlo por la orilla más alta. Llevaba el fusil entre las manos. Oyó ruido. Escuchó un momento. Gritó: «Date, sal pronto, que, si no, va a ser peor». Oyó una carrera franca y él también corrió. «Date, date.» Lo sentía muy cerca pero no lo veía. Caminó con precaución. «Date, date, hombre.» No tuvo tiempo de verlo. Detrás de un adelfo partió el tiro. El cabo intentó mantenerse firme. Disparó su fusil contra el suelo. La bala levantó una pequeña nube de polvo. Después cayó (FS 292).

Fue una noche de luna; el sereno caminaba sonámbulo; los coches pasaban rápidos, alborotadores; todavía los simones tenían importancia e iban metiendo ruido de cascajo hollado. El loro y sus cómplices abandonaron sus jaulas, torciendo los barrotes a picotazos, y se largaron por el agujero del tubo de la estufa a la calle. La culpa la tuvo el chófer, que iba confuso de vino. El Renault aplastó al loro antillano. Sus compañeros se acercaron para recoger de su pico el último suspiro. El loro antillano dio su postrer viva a la revolución. Ya en plena agonía, delirando, pidió una galleta María. El loro estiró la pata; los otros, asustados, se volvieron a la pajarería (CC 53).

El estilo telegráfico también sirve para reducir un espacio a sus elementos básicos, convirtiendo las descripciones en meras enumeraciones de objetos:

Los enseres son pocos en la chabola: un colchón de saco y paja; algunas cajas vacías; una maleta de cartón roídas las cantoneras; dos cubos; platos de metal y pucheros ahumados; la ropa colgada de un clavo junto a la puerta; mantas dobladas haciendo cojín de una silla de las llamadas de tijera; un rebujo de trapos... (CC 254).

Como en el ciclo esperpéntico, vamos a encontrar en la prosa de Aldecoa acotaciones que sirven como *establishing shots*, cuyas alternancias de planos descubren al lector los distintos objetos o sensaciones de un ambiente y lo ponen en situación; después de estas acotaciones —igual que en la obra valleinclanesca—, el narrador deja espacio a las acciones y los diálogos de los personajes:

La clase, con aire de patio militar, conserva en orden de parada los pupitres de la chavalería. En la mesa presidenta el desorden entona el himno de la actividad magisterial. Pintado de las cuatro reglas el pizarrón amenaza la sospechada espalda del invisible dómine. Una puerta entreabierta, a la izquierda del estrado, deja escapar el alborotado conversar de varias personas. España, por regiones, se ahorca de un clavo cercano al anaquel de los libros para ir leyendo. Tres muchachillos, arrinconados de terror, defienden sus responsabilidades en un charlar apagado y sollozante. Abunda la tinta por todas partes, y hasta el puntero se decora con un churrete de funcionario plumeador y honrado. Algún carterón deja ver, por bajo la visera de las mesas, sus esquinas carcomidas por el uso. En la papelera la pelota descansa anhelos de globo incomprendido (CC 136).

La alternancia de planos a la manera cinematográfica es utilizada por el escritor alavés para presentar a una multitud que se desplaza por el mismo ambiente:

Hacía calor. El sol se ahogaba en una nube de polvo y humos de churrada. El último tiovivo se montaba a trabajos forzados, por una gavilla de peones sucios de negras grasas y de malas palabras. El grito destemplado del barraquero invitando a entrar en el cementerio de los toreros y los toros célebres, juntamente con la música de pronunciamiento de sargentos del Salón de los Espejos, la música bucólica de los caballitos y la wagneriana del Tren del Infierno alborotaban los nervios y daban garrote vil allí mismo. Todos tenían las manos sudorosas y untadas.

Hacía calor. Una niñera gruesa empujaba, entre la multitud, el carrillo de la niñez. Imperturbable, blanca de encajes y de cintajos, se abría paso en el estruendo como gran comendadora de la feria. Los soldados trasudaban el rancho del mediodía y las criadas

arrastraban los pies delante de ellos, contoneando las ancas y dejando el reguero de sus pruritos de elegancia tras ellas; los soldados absorbían como animales los perfumes de alcoba sin ventilación y de droguería mareante.

Hacía calor. Comenzaba ya el desfile de las cuadrillas de mozos hacia la plaza. Para ver la comitiva a ambos lados de la calle, se extendía el muestrario tembloroso de los viejecitos. Comentaban sus tiempos de fiestas grandes, diciéndose campanudamente recordando a los muertos: «Fulano eras muy torero. Ji, ji. Muy torero. ¡Qué tiempos aquéllos! El Guerra. Ji, ji. El Guerra, el mejor» (CC 54).

Aldecoa lleva la técnica pictórica o cinematográfica a su límite en la obra *Neutral Corner*, donde el escritor recoge una serie de instantes fugaces pertenecientes al mundo del boxeo que ofrece en estampas fotográficas, a veces parecidas a poemas en prosa, donde consigue mostrar como detenida en el tiempo una práctica tan violenta y dinámica como la del boxeo; la lengua, forzada hasta el extremo, ha de lograr la fuerza expresiva y casi inmediata de la fotografía:

Luz de quirófano.

La esquina derecha es la del campeón. La esquina de enfrente es la del árbitro. La esquina izquierda es la del futuro campeón. Están esperando. El campeón descansa sus puños entreabiertos, bostezantes, sobre las rodillas. El futuro campeón apoya sus puños, como dos águilas, sobre las alcándaras de las cuerdas. El árbitro llama a la batalla.

Se golpearán, fiera, deportivamente. Sangrarán, sufrirán, serán dañados, padecerán la larga noche del ring tras de la gloria. Volverán cada tres minutos al regazo de sus esquinas. Sesenta segundos para descansar, para recuperarse, para poder continuar...

—Lo veré, lo veré. Evidentemente esta esquina es nuestro sitio (NC 27).

Los diálogos en la obra de Aldecoa van a tener la misma importancia que en la de Valle; el narrador objetivo y heterodiegético del escritor vasco se apartará en muchas ocasiones, dejando a los personajes solos sobre en el escenario y recogiendo únicamente sus voces. También será frecuente la eliminación de los verbos de dicción, introduciéndose los diálogos de los personajes mediante una breve acotación:

Benito se bebió de un sorbo el vaso.

—Mira, Calderilla, o ahora o nunca.

Intervenía el señor Juan con mucho aire de sabérselas todas.

—No ser impulsivos. La prudencia es el arma que hay que usar.

Se desbarató Benito en un par de rotundas groserías.

—¡Qué prudencia ni qué...! O vamos a la fetén o a la... Yo escrito un par de libelos, ¿me oyes?, un par de libelos, los tiramos esta noche y mañana todo Madrid con nosotros (CC 94).

En otros momentos, los diálogos se suceden en un confuso caos de voces:

Y Muñoz alza la voz, aunque teme al grupo.

—¿Por vosotros me iba a ir? Soy demasiado hombre y aquí me quedo. Además de que las mujeres de estas covachas se me dan bien, prefiero ser gallo en este gallinero que andar buscando otro.

Interviene el tabernero, que se obliga —a la fuerza ahorcan— a ser amigo de todos.

—Dejaros ahora de discusiones, que siempre hacéis la misma.

Y entonces todos le toman como juez, confundiendo las voces.

—Tú ya sabes cómo es éste...

—Tú reconoces que estos no me tragan.

—Tú has visto que en el barrio hay Pascualas para este grajo... Tú te has creído que se le pueden resistir sus c... Tú ya has oído que habla mal de ti y dice de tu mujer...

—Tú no le hagas caso, porque el único que chufla soy yo y les pica.

—Tú dices que nosotros la fastidiamos, pero es él... Tú sabes que no es de los nuestros y que en política es miau... Tú acuérdate de la semana pasada (CC 117).

El lenguaje en la obra narrativa de Aldecoa va a ser muy variado, principalmente en los diálogos. Como en el caso de Valle-Inclán, también en los relatos y novelas del escritor alavés vamos a encontrar un uso abundante de vulgarismos y gitanismos, si bien es cierto que, por un lado, habitualmente los van a utilizar los personajes en sus diálogos y no el narrador; si los usa éste, lo va a hacer, además, al penetrar en el interior del personaje o al utilizar el estilo indirecto libre. Por otra parte, la manera en la que Aldecoa incluye en sus obras el lenguaje vulgar y ciertas jergas suburbanas es parecido también al de otros escritores anteriores, como el Pío Baroja de *La lucha por la vida*. No sólo eso: recordemos que la literatura aldecoana no tiene la imaginación en su base sino la observación fiel y honesta de la realidad, y en muchos casos lo único que está haciendo el escritor es tomar las hablas populares de personas de carne y hueso.

Donde sí es inevitable encontrar el influjo léxico de Valle-Inclán es en los términos grotescos, deformantes y burlescos que, según vimos, Aldecoa utiliza especialmente en sus primeros relatos y en los últimos, pero que seguirán apareciendo en menor cuantía a lo largo de su obra: «Tres estudiantes troneras» (CC 42); «Era pomposa, rubiales» (CC 50); «La aleluya legionaria» (CC 63); «palabras jamonas» (CC 64); «La mujer,

nalgueante, briosa, percherona» (CC 93); «Su madre, aquel día, fue una isla de felicidad rodeada de enhorabuenas. Enarcaba el busto y mostraba, pechugona, el canal de los senos sobre el que pendía una cruz de oro y pequeños brillantes. Transpiraba vanidad de pavota en su sofoco burgués» (CC 122).

3. Pío Baroja: el mar y los bajos fondos

3.1. La literatura marítima

3.1.1. Pío Baroja y la literatura del mar

Al confrontar las obras de Pío Baroja y de Ignacio Aldecoa, hallamos dos coincidencias que, lejos de darse aisladas, guardan una estrecha relación histórica y cultural. En primer lugar, encontramos en ambos novelistas la circunstancia de contar en sus repertorios con obras destacables en las que aparece como protagonista el mar, confiriéndoles este hecho la condición de *rara avis* en una tradición literaria, la española, en la que el mundo marítimo no ha tenido una presencia primordial. En segundo lugar, y en una clara vinculación étnica, como hemos señalado, con la primera, ambos pertenecen a un pueblo que, a lo largo de los siglos, ha avanzado histórica y socialmente, en parte, gracias a la presencia del mar y al nexo que con él estableció: el pueblo vasco.

Así, como ya señaló Julio Caro Baroja, sobrino del escritor donostiarra, en «la que puede considerarse historia económica la proximidad del mar ha sido un factor decisivo en el desenvolvimiento del país y del pueblo vasco, desde una época bastante remota», y, por ese motivo, «la relación de los vascos y el mar [...] da la clave del “ritmo histórico” característico de la mayor parte del país» (Caro Baroja, 1981: 7). En palabras de Ignacio Aldecoa, el mar «tiene para los vascos la atracción del enemigo generoso que siempre invita a luchar con él y en pago da de comer» (Aldecoa, 1954: 28), comentario que nos da la clave de la relación entre los marinos aldecoanos y el medio en el que se desenvuelven.

Desde época muy temprana, y debido a las dificultades propias del entorno geográfico, los vascos se vieron atraídos hacia el mar y las recompensas que su explotación ofrecía, pese a los riesgos que al adentrarse en él habían de acometer: «Una tierra boscosa y poco propicia para la agricultura frente a la incitación del mar, tan lleno de peligros como generoso en recursos, fueron determinantes principales para el desarrollo de la actividad marítima en estas riberas» (Casado Soto, *et al.*, 1995: 19). De esta manera, las actividades comerciales y pesqueras, a las que en ocasiones se añadieron las bélicas, se mantuvieron con altibajos a lo largo de los siglos incluso cuando ciertos acontecimientos históricos dificultaron su ejecución; ejemplo claro encontramos durante la Alta Edad Media,

momento en el que «a los asaltos de los bárbaros sucedieron las razias de flotillas de árabes embarcados, que muchos veranos ascendían al Norte desde los puertos andaluces y portugueses, en pos de castigo y rapiña» o, poco después, cuando «comenzaron a venir con el buen tiempo otros terribles visitantes, los vikingos, en ligeros barcos con que entraban en las rías y estuarios para abastecerse de mantenimientos en su ruta costera hacia enclaves más ricos, como Compostela, Lisboa o los puertos andaluces y mediterráneos» (Casado Soto, *et al.*, 1995: 29).

Debido a la amplia evolución en la ingeniería naval de las poblaciones costeras cántabras, pronto llamaron la atención de los monarcas de Castilla, quienes «supieron aprovecharse de la creciente potencia marítima cantábrica, requiriendo su colaboración guerrera para la conquista de Al-Andalus y Murcia» (Casado Soto, *et al.*, 1995: 35), y, posteriormente, fueron un elemento decisivo en las expediciones a América y en las sucesivas; en ellas, «[e]xtremeños, andaluces, castellanos, aparecen con gran densidad. Pero el transporte, la navegación, en gran parte la realizan las gentes del Norte» (Caro Baroja, 1981: 79-80); motivo por el cual «América se puebla de apellidos sonoros de erres y zetas, casi con sonoridad de viejas armaduras. Asia, África, Oceanía, de brazos robustos para el juego de pelota o las plantaciones» (Aldecoa, 1961: 17).

El desarrollo naval cántabro tiene su principal causa en la pesca, que tan importante fue en los relatos marítimos de Aldecoa. Esta actividad marinera propició, debido a una cada vez mayor demanda de pescado conservado, que los pescadores vascos se adentrasen hacia territorios más lejanos: «se alargaron hasta Asturias y Galicia, más tarde al mar de Irlanda⁶⁹ y, ya desde el siglo XV al rico banco canario-sahariano» (Casado Soto, *et al.*, 1995: 45).

Habida cuenta de la relación histórica que acabamos de exponer, llama la atención el hecho de que dicho nexo no haya propiciado el cultivo extenso de una literatura cuyo protagonista sea el mar. Ausencia esta no solamente en las letras vascas, sino en las letras españolas en general, tal y como destacó Ignacio Aldecoa:

Me ha interesado señalar por vasco, como perteneciente a un pueblo que ha sido en España y en Europa adelantado del mar océano, el silencio que cubre el mar de los vascos. Silencio que hago extensivo al mar de España. El silencio que cubre el mar o

⁶⁹ El mismo mar, el del *Great Sole* o Gran Sol, al que navegan los personajes de la novela homónima de Aldecoa, y hacia el que también navegó el propio escritor cuando se documentó para escribirla.

los mil mares de los españoles. Unas cuantas crónicas son el casi nimio resumen de una nación que fue grande en el mar y que hizo un tanto por ciento increíble de descubrimientos marinos. Una nación que estaba en disposición de haber creado una mitología del mar, como por ejemplo lo ha hecho Inglaterra. Probablemente algo se secó a destiempo en el corazón atlántico de Castilla y algo desapareció para siempre, como anhelo, del corazón de Aragón mediterráneo, cuando había que descubrir otros mares y no el siempre redescubierto (Aldecoa, 1961: 8).

No significa esto que la tradición literaria española no cuente con novelas marítimas en su haber; lo que sí es cierto es que, al compararse el catálogo de literatura del mar de España con el de Inglaterra, otra tierra de marineros, el porcentaje de obras dedicadas al medio y a la labor queda muy por debajo.

Previamente a las novelas de Baroja hubo «otras que han tratado el tema del mar, como las de Pereda y la de Palacio Valdés» (Lytra, 1980: 10); también *La hija del mar*, primera novela de Rosalía de Castro, con heroínas románticas y un seductor byroniano. Pero ni por enfoque artístico-literario, ni por la intencionalidad con la que el mar aparece en dichas obras, ni por el tipo de peripecias que acontecen o de personajes que se describen, interesaron a Baroja como para incluirlas en su bagaje novelesco.

Para el novelista donostiarra el mar y el marino están ligados, como veremos, a la aventura, como ésta lo está a la acción; activismo que Pío Baroja encontrará en novelas escritas y publicadas fuera de las fronteras españolas:

Respirando una atmósfera de activismo semejante, los novelistas ingleses de fin de siglo volvieron la vista, por encima de tanta novela psicológica y minuciosa como había producido la época victoriana, a los viejos maestros de la aventura, a Defoe, Scott, Melville, A. Dumas, Mayne Reid y el capitán Marryatt (Alberich, 1966: 106).

Pío Baroja, por consiguiente, «falto de una tradición nacional que le respaldase, no vacila en seguir a esos extranjeros que tanto le deleitaron en su juventud» (Alberich, 1966: 106). Esto explica que sus novelas del mar queden en la tradición española como una especie de excepciones novelescas, prácticamente faltas de continuadores⁷⁰, hasta el punto de que

⁷⁰ Drosoula Lytra lista las siguientes novelas marítimas de la posguerra española: *Zubeldía y Amorrortu*, de Juan Antonio Espinoza (de 1949 y 1952, respectivamente), *El capitán que nunca mandó un barco*, de José María Carrascal (1972) y *La arrancada*, de Héctor Vásquez Azpiri (1975) (Lytra, 1980: 28). A su vez, Caballero Bonald señala que «[a] partir del ciclo barojiano *El mar*, no se han producido entre nosotros ejemplos relevantes, a excepción de *El negrero*, de Lino Novas [sic] Calvo, y quizá también de la poco conocida *Sub rosa*, de Juan Benet, y de algún relato de Manuel Rivas» (Caballero Bonald, 2017: 232), a las

el mismo Ignacio Aldecoa resumirá la tradición literaria española del mar con las siguientes palabras:

Pero debo hablar de lo nuestro, de nuestra literatura de mar, casi resumida en un solo nombre: Don Pío Baroja. Tanto «Sotileza», de Pereda; como «José», de Palacio Valdés; como la trilogía, de Espinosa, son novelas de mar, pero ninguno ha logrado encantar al lector con sus obras como don Pío con sus cuatro novelas de mar (Aldecoa, 1961: 16).

Varias son las fuentes que nos permiten averiguar qué lecturas juveniles realizó Baroja en su infancia y su adolescencia y cuáles le marcaron más o, al menos, cuáles disfrutó en mayor medida, si bien es cierto que, tras el traslado de la familia Baroja a la casa de Vera de Bidasoa, la mayoría de volúmenes se perdieron, como señaló José Alberich, quien destacó «*L'île mystérieuse*, de Julio Verne; *El nuevo Robinsón suizo*, de J. Rudolph Wyss, y *El verdadero judío errante*, de Edgar Quinet» como los «magros restos de la gran masa de literatura aventurera [...] que alimentó la fantasía juvenil de Baroja y le despertó su nunca extinguido gusto por la peripecia y lo truculento» (Alberich, 1979: 269).

El sobrino del novelista, Julio Caro Baroja, apunta algunas obras que, en mayor o menor medida, pudieron influir en la imaginación de su tío, «gran lector de novelas de aventuras allá en Pamplona, hacia 1884, y después en Madrid» (Caro Baroja, 1999: 17), como las novelas del capitán Marryat; Julio Verne de manera «desigual y significativa» (Caro Baroja, 1999: 17), puesto que no le interesó la parte científica de sus novelas y en algunas obras le llamaron más la atención los grabados que el texto; las novelas de robinsones, con la obra de Wyss a la cabeza⁷¹; algunas obras marítimas de Sue; y más tardíamente, y, por lo tanto, con menor incidencia en su propia obra, Stevenson y su *Isla del tesoro* y algo de Conrad.

Más allá de la literatura, señala asimismo el sobrino de Baroja, se encontraba en su biblioteca de Vera de Bidasoa «una cantidad bastante grande de libros sobre el mar, de derroteros, vocabularios náuticos, tratados de navegación, de construcción naval, de

que añada, como la gran representante posbarojiana, la novela de Aldecoa *Gran Sol*. Podemos sumar a Miguel Delibes, que en alguna ocasión se asoma al mar en sus novelas, como en *377 A, madera de héroe*.

⁷¹ Nada extraño si tenemos en cuenta que fueron varios los autores que imitaron el *Robinson Crusoe* original (Willem Dafoe, 1719), llegando a establecer casi un género propio dentro de la novela de aventuras a finales del siglo XIX. Otro gran aficionado a la figura del robinson, Ignacio Aldecoa, clasificó dichas novelas de la siguiente manera: «hay dos clases de robinsones: los del ciclo sajón —Defoe, Wyss, y también Stevenson— y los del ciclo latino —Verne, Salgari» (Aldecoa, 1969: 10).

enfermedades propias de los navegantes e historias varias de negreros, corsarios y piratas» (Caro Baroja, 1999: 24).

En la infancia de los hermanos Baroja, la obra de Julio Verne y la importancia de los robinsones que tan de moda estaban entre los lectores juveniles del momento pobló las horas de juego en los días de la familia en Pamplona. Tal y como han hecho incontables niños a lo largo de las generaciones, los Baroja trasladaron a la realidad lo que habían aprendido en la literatura, imitando a sus héroes y deseando semejarse a ellos. Así lo recuerda el propio Pío Baroja en *Juventud, egolatría*:

Soñábamos con las islas desiertas, con hacer pilas eléctricas como el ingenioso Ciro Smith⁷², y como no estábamos muy seguros de encontrar una «casa de granito», Ricardo dibujaba y dibujaba planos y croquis de las casas que construiríamos en los países lejanos y salvajes (Mainer, 2012: 94).

Esta capacidad de abstracción, que como veremos tiene que ver con un ansia o necesidad de libertad, también debió ejercitarla Ignacio Aldecoa, que sin duda proyectó algo de su infancia en uno de sus personajes, Enrique, el niño protagonista del cuento «Lluvia de domingo», quien, viéndose atrapado en su cuarto por culpa de la lluvia del exterior, escapa a espacios mentales gracias al recuerdo y a la literatura de aventuras:

Cogió un libro al azar y se sentó a su mesa de trabajo. Comenzó a leer: «¡Cuidado abajo! —avisó Pete Le Maire o *French Pete*, capitán del *Dazzler*⁷³—; y tirando un paquete dentro del sollado, llegó a bordo por el aparejo de estribor. Distaban unos buenos quince pies de la cubierta del bergantín y no podían alcanzar el cable de acero por donde habían de descender» (CC 476).

Como ocurría a los hermanos Baroja, y como debió de ocurrir al Aldecoa niño en su infancia vitoriana, la literatura no aporta a Enrique el espacio suficiente para la imaginación y el contenido literario se vuelca sobre la realidad:

Ya no podía seguir leyendo. La imaginación vencía al libro y entró en un especial sopor. La pared se abría, brillaba el sol. Olía a brea. Muchas veces Juan y él se habían parado junto a las calderas de los asfaltadores para absorber el acre pero dulce olor. Cordajes de barcos, calor sobre cubierta. ¿Calor? Un calor de infierno. Tenía una bahía fija para

⁷² Protagonista de *La isla misteriosa* (1874-1875), de Julio Verne.

⁷³ Enrique lee *The Cruise of The Dazzler* (1902), del novelista californiano Jack London.

sus sueños. Tenía una meta científica. Tenía una aventura de la que surgiría un gran libro (CC 476-477).

Para Enrique, como para Aldecoa, la lectura servía para ejercitar la imaginación, pero, cuando se alcanza su límite, la escritura se torna una necesidad; el niño debe crear literatura de aventuras de la misma manera que el adulto tendrá que recrear artísticamente la realidad española de la posguerra:

Cogió una hoja de papel y se distrajo afilando un lapicero, con un cuidado, una meticulosidad extremos. Quería una buena punta. La probaría en la rendijilla de los delantales. Era una buena prueba y un placer. Escribió: «Viaje científico al archipiélago de la Sonda⁷⁴». Dos veces cambió el nombre del archipiélago. Buscó en el atlas un archipiélago poco conocido. Por fin, tachó el título de la obra. Puso: «Viaje y aventuras científicas en el mar de los Sargazos⁷⁵». Estuvo un momento pensando. Se levantó para consultar el diccionario. De algún puerto tenía que partir la expedición. Encontró uno en la costa de Cabo Hatteras⁷⁶, comenzó a escribir: «Habiéndome encargado en aquel tiempo el Dr. X X X, en cuyo laboratorio trabajaba de ayudante, que experimentase acerca de la influencia de...». Dejó un renglón en blanco y prosiguió: «Me embarqué en la goleta *Buena Esperanza*, mandada por el capitán portugués...». ¿De quién era *Os Lusíadas*⁷⁷? Había que buscar un nombre sonoro. Volvió a dejar un blanco. «... del que se sospechaba que había estado dedicado a la trata de esclavos durante muchos años. Tenía una cicatriz que le cortaba el rostro, y el aro de oro que le pendía de una oreja, además de su barba, cortada según la costumbre de los filibusteros, le hacían sospechoso de piratería. En todas las tabernas del Caribe se rumoreaba que tenía un tesoro escondido al nordeste de Jamaica...» (CC 477).

Yendo más allá del propio contenido ficcional de estas novelas, y de la imaginación que despertaba en los escritores cuando eran niños, el mar, según señalamos, y especialmente a partir del Romanticismo, se ve rodeado por un hálito simbólico de libertad y de huida de la realidad o, en casos más extremos y más cercanos, de la sociedad, como espacio y como constructo ideológico o político; significado este que ambos escritores utilizarán de

⁷⁴ Emilio Salgari hizo navegar a Sandokán por el mar de la Sonda (Indonesia) en una de las novelas protagonizadas por el Tigre de Malasia, *El rey del mar* (1906).

⁷⁵ Sector del océano Atlántico que ha aparecido en muchas obras de ficción, siendo la más relevante para el análisis del relato de Aldecoa *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869-1870), de Julio Verne.

⁷⁶ De nuevo, Enrique parece estar influenciado por la obra de Julio Verne, pues el nombre del cabo que le llama la atención es también el apellido de John Hatteras, quien da título a la novela *Aventuras del capitán Hatteras* (1864-1865).

⁷⁷ Otra obra con el mar como protagonista, *Os Lusíadas* es un poema épico portugués del siglo XVI, de Luís de Camões.

manera distinta (aunque con ciertas concomitancias, por supuesto) en función de sus intereses o necesidades.

Pío Baroja, quien ya desde su nacimiento tuvo presente la influencia del mar por sus antecedentes familiares⁷⁸, al no encontrar en su infancia y su adolescencia acomodo con el mundo que lo rodeaba, será «una de esas personas para las cuales la literatura de imaginación es algo imprescindible, como una droga que satisface sus necesidades de desenfreno imaginativo y con las que se crean un mundo ilusorio privado, mundo que, aunque saben está desconectado de la realidad, les consuela de las insatisfacciones de ésta» (Alberich, 1966: 103)⁷⁹. Ya de adulto, el tema del mar le servirá para reflexionar literariamente sobre el ideal social que ha de alcanzar el ser humano para liberarse del yugo de la sociedad, y, como escritor, le permitirá encontrar los espacios y los personajes ajenos a un entorno que le incomodaba y en el que no era capaz de encontrar alicientes importantes:

Una de las grandes paradojas que se dan en Baroja es que estando en la avanzada de su época en cuanto a modos de expresión y dispuesto siempre a la ruptura con moldes viejos de contar, de concebir el arte de hacer novelas, se encuentra viviendo un mundo que le irrita o que, por lo menos, no le gusta en general y tiene que *recrear* el del pasado inmediato, para estar más a gusto con personajes y ambientes. Ni la España finisecular ni la de los años de madurez y senectud le agradaron. Partió, pues, de su infancia «para allá», en vez de venir «hacia acá», al buscar muchos temas y dar rienda suelta a su imaginación de solitario. Y he aquí cómo el enemigo teórico de la historia se convirtió

⁷⁸ «Pongamos en segundo lugar el hecho [...] de contar con una rama de parientes marinos por el lado materno. En efecto, a Pío Baroja y Nessi no le venía la inquietud marinera ni por los Baroja, gente dada a la tipografía, a la farmacia y a otras actividades burguesas más o menos sedentarias, ni del costado de los Nessi, italianos de la zona alpina, lombardos artistas y artífices, litógrafos, plateros, joyeros, sino por los Goñi, es decir, por los parientes maternos de su propia madre. Los Goñi, aunque fueran de origen navarro, estaban asentados en San Sebastián allá a comienzos del siglo XIX y hubo varios hermanos de este apellido, capitanes de barcos mercantes, que hicieron la navegación de Cádiz a Filipinas por el cabo de Buena Esperanza. Estos capitanes trabajaron firme allá entre 1840 y 1860» (Caro Baroja, 1999: 14).

⁷⁹ Esta época de su vida, junto a las lecturas que en ella lo acompañaron, es la que configura lo que Baroja llamó el «fondo sentimental que forma el sedimento de la personalidad», y que será la base sobre la que el escritor construya su mundo novelesco: «En ese fondo sentimental del escritor han quedado y han fermentado sus buenos o malos instintos, sus recuerdos, sus éxitos, sus fracasos. De ese fondo el novelista vive» (Baroja, 1987: 91). En su caso concreto, Baroja consideró que su educación sentimental duró poco tiempo, entre la infancia y la primera juventud; poco después, su sensibilidad se apaciguó, comenzando el camino hacia el Baroja desengañado de la madurez: «Respecto a mí, yo he notado que mi fondo sentimental se formó en un periodo relativamente corto de la infancia y de la primera juventud, un tiempo que abarcó un par de lustros, desde los diez o doce hasta los veintidós o veintitrés años. En ese tiempo todo fue para mí trascendental: las personas, las ideas, las cosas, el aburrimiento; todo se me quedó grabado de una manera fuerte, áspera e indeleble. Avanzando luego en la vida, la sensibilidad se me calmó y se me embotó pronto, y mis emociones tomaron el aire de sensaciones pasajeras y amables, de turista» (Baroja, 1987: 92).

a la postre en un conocedor profundo de la del siglo XIX, en una especie de erudito buscador de folletos, estampas y libros sobre aquella época, que para nosotros es ya lejana, muy lejana y en la que vivieron piratas, negreros, marinos de altura que navegaban a vela, «hombres de acción» de todas suertes y que nada tenían que ver con los personajes que Baroja encontraba viviendo y bullendo en el Madrid, en el San Sebastián de sus años mozos o de la madurez: políticos, negociantes, profesores, con mayores pretensiones de sensatez que los españoles anteriores, pero que le daban constante impresión de garrulería, vanidad, incompreensión o rapacidad endomingadas (Caro Baroja, 1999: 28).

En el caso de Ignacio Aldecoa, el interés por el mar literario en la infancia y en la adolescencia, como veíamos antes, es el mismo que sintieron los hermanos Baroja y otros muchos infantes de la época, y el del Enrique del cuento «Lluvia de domingo»⁸⁰. Así lo recordaba el Aldecoa adulto:

Cuando se vuelve, con la nostalgia de los entusiasmos pasados, sobre las viejas novelas de la adolescencia, a veces se llega a concretar la base en la que se asentaron aquellos entusiasmos. Entonces averiguamos por qué releíamos una página o un capítulo y perdíamos el sueño imaginando y soñábamos. La aventura se nos presentaba heroica, mágica y también pandórica, en tanto en cuanto su repercusión en nuestros estudios (Aldecoa, 1961: 9-10).

En su adolescencia, cuando el escritor alavés comenzó su carrera literaria, recreó poéticamente esa visión idealizada y romántica del mar, en el que ya se intuía un filtro de nostalgia que hallaremos en los primeros cuentos que dedicará al medio. Sirva como ejemplo la siguiente estrofa de su segundo y último libro de versos, *Libro de las algas*, de 1949: «Islas de oro soñadas en los días / de biblioteca y de pereza cálida. / Aquel sextante, eterno y olvidado, / que un alto sol guardaba en la penumbra / de la vitrina de las cosas raras; / aquel sextante trajo vuestros nombres / sin mácula, de islas remotas. Dulces / islas nunca nombradas en los mapas. / Islas de oro tan sólo, islas tan sólo / y un abismo de luz abierto al alma» (LDA 78).

⁸⁰ También encontramos, como en el caso de Baroja, un contacto con el medio en la infancia: «Cuando yo era niño, vivía en Vitoria, y de vez en vez me llevaban a los pueblos de la costa vasca y de Santander, donde tenía unos parientes. Me gustaban más los puertos que las playas y me pasaba las horas contemplando los barcos de la bajura, los boniteros y los barcos de altura, que iban a Gran Sol o a los veriles franceses. De todo aquello tengo imágenes muy borrosas, pero gratas sensaciones. Olfateo y casi paladeo los guisos de a bordo, oigo el ululo de las sirenas, veo entrar lenta y majestuosamente los pesqueros en puerto, siento en mis manos las abillantadas y suaves maniguetas de los remos» (García Viñó, 1972: 32-33).

Especialmente a partir del final de la Guerra Civil, y la consiguiente llegada de la dictadura, Aldecoa buscó incesante e incansablemente un espacio en el que poder ejercitar su libertad. Llegado el momento, descubrió que el mar de la infancia y de la adolescencia, el mar de la aventura y el lírico mar de sus versos, era también un espacio físico que permitía una huida; huida de la sociedad, de la ausencia de libertad y de una tierra que se había tornado gris, anodina y asfixiante: «En la tierra no soy más / que una triste alga perdida, / sobre el triste esqueleto de la orilla», dijo el marinero de uno de sus poemas (LDA 75).

Como señaló en una entrevista, «la libertad sería para mí una tremenda experiencia: tener un lugar en el sol» (J. Aldecoa, 1996: 10), y ese lugar lo encontró en las islas, a las que empezó a viajar a finales de la década de los cincuenta. Frecuentes fueron sus viajes a Ibiza y a la Graciosa, espacios que acabaron plasmados en algunas de sus últimas obras narrativas, como el cuento «Ave del Paraíso» o su última novela, *Parte de una historia*.

A diferencia de Baroja, en el caso de Aldecoa el mar, que tendrá una presencia constante durante toda su carrera literaria, mostrará facetas muy distintas: «Siempre el mar. Mar del peligro, mar del trabajo, mar contemplado desde la cubierta de un barco o desde la melancolía de la costa» (J. Aldecoa, 2018b: 16). Sobre cada uno de esos diferentes mares proyectará alguna de sus imperecederas preocupaciones: la dureza del trabajo, la hipocresía del poderoso, la injusticia de la existencia o el propio dolor vital.

3.1.2. Los tres mares de Baroja y la aventura como necesidad

Pese a lo arriba expuesto, al encanto juvenil y romántico de Baroja por la novela marítima, lo que de verdad interesará al escritor adulto será la figura del marino, el hombre, el personaje; el medio, esto es, el mar, será el entorno que propicie el deambular de los personajes, en quienes radica toda la intención o función artística y filosófico-sociológica que Baroja buscará en sus novelas. Sean aventureros o canallas, trabajadores honrados o criminales fugados de la ley, el marino estará siempre en el centro de la trama narrativa y de la reflexión filosófica de Pío Baroja en sus novelas del mar⁸¹.

⁸¹ «El marino no puede estar solo, como el labrador, contemplando la Naturaleza; es locuaz, necesita un interlocutor; no tiene el egoísmo del hombre solitario, ni su inteligencia; no sabe ahorrar ni su dinero ni sus palabras. El marino es como el hombre del desierto, orgulloso y rectilíneo. El marino, más generoso que el hombre de tierra, más pródigo, menos comprensivo, a pesar de su aparente cosmopolitismo es mucho más limitado de pensamiento» (Baroja, 1968: 336).

Como escribió Haydée Rivera, «lo que le interesa al novelista es la personalidad individual del marino, porque sólo así es posible que llegue a ser héroe. Esta individual personalidad del marino es lo que permite convertir cierta parte de la historia del mar en tema literario» (Rivera, 1972: 103). Y, pese a haber habido innumerables representaciones de marinos a lo largo de la historia de la literatura, hay sólo un tipo de marinero, en una época concreta, que es verdaderamente importante para Baroja. Para él, desde la literatura, la historia del mar se puede dividir en tres períodos distintos: «el fabuloso, el antiguo y el moderno» (Baroja, 2010: 159).

El primero de ellos, el fabuloso (al que quizá le correspondería mejor el término *antiguo* que al segundo) es el mar de los mitos, el europeo, el cercano, aunque todavía controlado por divinidades caprichosas y arbitrarias; es «el mar de Jasón y de los argonautas que buscan el Vello de Oro; el de Ulises, el de Eneas, el de los poemas geográficos del tipo de la *Oda Marítima* de Avierno, el de las fantasías de *Las mil y una noches* y el de las *Historias verdaderas* de Luciano» (Baroja, 2010: 159). Un mar que será domesticado gracias a figuras como la de Odiseo/Ulises, quien vencerá al mar, y por lo tanto a la ira de Poseidón, y logrará regresar a su hogar en Ítaca.

Pese a no ubicar ninguna de las novelas de la serie *El mar* en este mar fabuloso, Baroja sí se asoma a él a través del recuerdo nostálgico en la más romántica y lírica de las obras de la trilogía, *El laberinto de las sirenas*, cuando la contemplación del mar Tirreno trae consigo la rememoración de antiguos vestigios:

Este viejo mar Tirreno, que extiende su manto azul recamado de plata entre ruinas, es uno de los mares más admirables de la vieja Europa, un mar con misterios, con tradiciones, con antiguas leyendas. Aquí están las islas de Eolo y de las Sirenas; allá, Escila y Caribdis; cerca, el país de los Cíclopes. Por todas partes, monstruos. Esa costa alta del Apenino es la tierra legendaria de los silvanos, de los faunos, de los sátiros, de los hijos del dios Pan. Esta tierra también es el país clásico de la brujería y de los misterios... ¡Bah! Palabrería, bambalinas demasiado usadas, diría nuestro amigo Recalde y sus discípulos; pero hay que reconocer que aun no teniendo interés ni curiosidad por los viejos mitos, ya muertos, destripados y con las cenizas aventadas; aun así, estas orillas del mar Tirreno dan una impresión de un país encantador, con su vegetación exuberante, sus auroras magníficas, sus puestas de sol espléndidas y sus noches tranquilas y estrelladas... (Baroja, 1968: 328).

El segundo período, el antiguo, ha perdido el elemento fabuloso que tenía el mar anterior. Las fronteras marítimas se han expandido al comenzar las grandes expediciones vikingas; será la etapa de la preponderancia vasca en el mar; la de la llegada a América; la de las grandes aventuras, las grandes hazañas, que serán recreadas artísticamente en la novela de aventuras decimonónica, siglo en el que la etapa llegará a un final del que el propio Baroja será testigo.

Las verdaderas aventuras de las novelas marítimas de Baroja ocurrirán en este mar; mas, no obstante, lo harán en un pasado ya lejano, perdido, que nos llegará a través de la crónica o el recuerdo. Tan sólo habrá algún pequeño vestigio en ciertos pasajes, como en el inicio de *El laberinto de las sirenas*: «Tras del muelle de los vapores venían en fila los barcos de vela. Bergantines gruesos, con la proa levantada y el bauprés medio cubierto por las telas de los focos; goletas blancas, con el velamen recogido y envuelto en hule verde; fragatas de tres y cuatro palos; pailebotes cargados de escobas, sacos de trigo y de maíz» (Baroja, 1968: 280).

El mar antiguo da paso a la tercera y última etapa descrita por Baroja: el mar moderno, «el del mundo sometido a la mecánica y a la economía, en el cual el barco es una máquina casi perfecta, de un funcionamiento matemático, que lleva una ruta fija» (Baroja, 2010: 159). En este nuevo período, la aventura ha entrado en decadencia, y con ella el héroe. Lo que impulsa a hacerse a la mar ya no es el propio viaje, el puro vagabundeo oceánico, la búsqueda de la aventura inesperada o de la hazaña provechosa. Nos encontramos ahora ante un mar controlado por la burguesía, quienes encuentran en el medio una fuente constante de provecho desde tierra. Para ellos, el mar sólo interesará para, por un lado, trasladar bienes de un puerto a otro (y los marinos que los transportan, por consiguiente, no se preocupan por el trayecto en sí sino por el destino al que se dirigen), y, por otro lado, especialmente llegado el siglo XX, para construir grandes transatlánticos para el transporte de pasajeros.

Es el mar que encuentra Shanti Andía durante su estancia en Italia, de nuevo en *El laberinto de las sirenas*, y que hará acrecentar su melancolía por el perdido mar antiguo que ya mostró en la primera novela de la serie, *Las inquietudes de Shanti Andía*:

Sobre el mar gris, los vapores pesados flotan en fila con sus enormes chimeneas; algunas grúas mueven sus brazos negros tristemente; otras, parecen pájaros acurrucados y cansados; el humo de los vapores sube en el aire, y se oyen, a lo lejos, martillazos y

gritos roncós de las sirenas. Estos ruidos, los silbidos del tren, el rumor del viento de la lluvia, el color del cielo, me hacen correr un escalofrío por la espalda (Baroja, 1968: 295).

En su serie *El mar*, Baroja se ocupará únicamente del mar antiguo y del mar moderno, estableciendo entre ellos una clara dicotomía que entronca con el resto de sus novelas, pese a tratar éstas temas radicalmente diferentes. Lo que queda en común, lo que subyace a cualquiera de sus obras, es el escritor, y, por debajo de él, la persona, el hombre: Pío Baroja. Como veníamos apuntando, cualquier tema, cada uno desde una estética y un enfoque concretos (y únicos en algunos casos, como la novela marítima de la que nos ocupamos o la novela histórica de las *Memorias de un hombre de acción*), servirán al escritor para proyectar sobre el papel no solamente sus preocupaciones y reflexiones filosóficas, morales y sociales, sino también su propia personalidad.

Personalidad esta que tradicionalmente ha sido reconocida como la de un hombre profundamente pesimista —casi nihilista—, huraño y solitario hasta acercarse a la misantropía. Una concepción que fue fuertemente matizada por Julio Caro en el homenaje que se le rindió en el centenario del nacimiento a su tío en 1972, donde señaló que Baroja «no era tan pesimista como se ha dicho y requerido. Tampoco era el hombre malhumorado, hosco y hasta grosero que han pintado algunos aficionados al chafarrinón» (Caro Baroja, 1972: 18). No obstante, reconoce Caro Baroja que algo de esa fama era real, especialmente en la juventud del autor, cuando «sí había sido muy huraño, áspero e insociable» (Caro Baroja, 1972: 18) y una serie de luchas personales provocaron el enfrentamiento beligerante con el entorno del escritor, lo que marcó para la posteridad la concepción que el mundo cultural y la historia de la literatura española tuvieron de él:

Era la época, sin duda, en que su personalidad como literato tenía que descubrirse y en que todo son luchas internas y externas. Lucha con la gente de alrededor, obsequiosa y servil con las personalidades consagradas y cruel con el joven orgulloso; lucha con las propias inexperiencias, ignorancias, lagunas, con los descorazonamientos prematuros, con las ilusiones excesivas, con los rivales. Mi tío no estaba contento con nada: ni la política, ni la literatura, ni el arte, ni las costumbres de la gente que había cuando él era joven le producían agrado. Pensaba en el pasado o en el porvenir (Caro Baroja, 1972: 18).

El rasgo personal de Pío Baroja que sí podemos aceptar como real y pleno fue su pesimismo, que lo acompañó con matices a lo largo de su vida. Con el paso de las décadas,

sobre todo al llegar el escritor a la vejez, y muy acentuado por los acontecimientos históricos ocurridos a partir de la proclamación de la Segunda República en 1931, Baroja «se hizo mucho más sociable» (Caro Baroja, 1972: 25) pero también se volvió mucho más solitario⁸²; conocidas son las tertulias y encuentros que el escritor tuvo en el Madrid de sus últimos años de vida con las nuevas generaciones de escritores que comenzaban sus carreras en la capital de España⁸³, pero, más allá de esto y de algunas pocas relaciones más, llevó una vida parecida a la del ermitaño.

En su soledad, Baroja volvía la vista al pasado; el presente no parecía tener solución y el porvenir, que el paso del tiempo acertaba irremediabilmente, no ofrecía consuelo. De esta manera, pese a conservar «alguna fe en algo» (Caro Baroja, 1972: 27), Baroja «pensó que la Humanidad que en el siglo XIX le parecía un poco mejor guiada, en el XX perdía el timón, que la ruta se torcía irremisiblemente, y se refugió en el recuerdo, en la lectura» (Caro Baroja, 1972: 27). Llegado el franquismo, casi condenado el novelista al ostracismo por el poder gobernante, su pesimismo se exacerbó hasta el punto de que, ya en sus últimos años,

tuvo una sensación mayor que nunca de que la vida no tiene objeto, ni fin concreto, que el hombre es como un barco mal gobernado en un mar tempestuoso y que nada valía la pena de tantas luchas y maldades como aquéllas de que había sido testigo del año 30 en adelante. Pero no por esto se le agrió más el carácter. Vivió mal muchos años. Vio hundirse casi todo lo que estaba en su derredor y tuvo serenidad. La serenidad del que ha perdido todo y piensa que al final no hay más que una misma meta, morir (Caro Baroja, 1972: 29).

⁸² La contradicción queda explicada en esta frase: «Mi tío no se aburría en la soledad, pero temía aburrirse en compañía» (Caro Baroja, 1972: 25).

⁸³ Así recordaba Juan Benet el «magisterio» de Baroja, a quien visitó frecuentemente en las tertulias que el novelista donostiarra celebraba en su casa: «Era todo lo contrario a un viejo maestro. Le horrorizaba la solemnidad y nada le parecía más ridículo que el hombre revestido de una cierta púrpura. Cuando se hablaba de cambios decía, con palmaria pero no amarga melancolía, “yo ya no veré más que esto”, para añadir a seguido, con una de aquellas contradicciones que revelan la complejidad de una sabiduría sin acrimonia, que tampoco le importaba mucho, porque lo único que le podía divertir del cambio sería la posibilidad de dar una patada en el trasero a uno de aquellos señores, en plena calle. A veces se refería a algunos señores académicos —que tan cerca tenían su sede— por los que sentía ese regocijado desprecio hacia su presunción. Era todo lo contrario a un maestro, y aquel que acudiera a su casa para oír de sus labios lecciones magistrales, opiniones muy agudas, conocimientos un tanto esotéricos o anécdotas sabrosas e inéditas... podía salir muy defraudado. Allí no se hablaba de cosas del otro mundo ni se hacía gala de gran sabiduría, y la mejor lección que se podía obtener de la tertulia era la falta de respeto hacia muchas cosas. La falta de respeto se extendía a casi todo lo vigente y el respeto se limitaba a unas pocas figuras y hechos del pasado, seleccionados con un criterio muy particular, en el que poco o nada tenía que ver su influencia o significación y mucho la simpatía que a él le inspiraba» (Benet, 2020: 27-28).

Con todo, antes de este último pesimismo de la vejez, en su juventud y sus primeros años de madurez, Baroja tenía una idea muy distinta de la lucha y del sentido de la vida. De la primera nos ocuparemos más adelante; de la segunda, cabe señalar que, aunque el autor pensó que la vida, en efecto, carece de sentido, también opinó que nosotros, los seres humanos, tenemos la responsabilidad de hallar nuestro sentido; y, pese a que el destino o la meta final de la existencia es la muerte, que es inevitable, hay, por consiguiente, algo tan inevitable como ella: la vida.

Así, para Baroja «una cosa hay evidente, incontestable: la fuerza, la energía, la vida» (Martínez Ruiz, 2012: 140), y quienes representen esos valores serán quienes interesen al escritor, porque ellos encarnarán —o habrán encontrado— el sentido de la vida: «Todo lo fuerte, lo que viva, lo que actúe y se desenvuelva en formas espléndidas y delicadas será para Baroja digno de admiración, será [...] *justo y verdadero*, será la verdad y la justicia. Nuestro novelista buscará siempre, como lo más primario y esencial, la vida en su forma directa y espontánea» (Martínez Ruiz, 2012: 140).

De este mismo parecer fue su sobrino, quien escribió: «para mi tío, lo principal no eran ya ni los libros, ni los pueblos, ni las regiones, ni las naciones, ni las ideas: lo principal eran las personas, los individuos, hombres o mujeres, como tales. Lo mismo le daba que fueran ricos o pobres, cultos que incultos. La cuestión era que tuvieran algún rasgo enérgico o característico» (Caro Baroja, 1972: 22), lo que también explica por qué en sus novelas marítimas lo que más le preocupó fue la figura del marinero *en se*.

Esto, a su vez, nos lleva a la idea de *lucha* a la que nos referimos antes, y sobre la que volveremos en mayor extensión cuando nos ocupemos de su trilogía *La lucha por la vida*. Si la vida es energía, y la vida necesita que le encontremos un sentido, la vida requiere por lo tanto un motor que la mueva. En palabras de César Barja, «[s]i no el fin, conocemos el medio o mecanismo que empuja la vida. Ese medio o mecanismo es la acción; es decir, el juego de la voluntad sobre la vida; es decir, la lucha» (Barja, 1962: 192).

Para Pío Baroja, quien no se define «como aristócrata ni como demócrata, sino como un escritor que busca afanosamente lo que tenga carácter humano, y éste donde mejor se aprecia es en el pueblo» (Bello Vázquez, 1990: 97), esa lucha será la del individuo frente al medio, partiendo de postulados biológicos (Darwin mediante) llevados a la situación política de finales del siglo XIX y principios del XX, marcados por el auge de los

movimientos obreros, por la toma de conciencia de las mayorías humildes y por los enfrentamientos de clases.

En este nuevo mundo, nuestro escritor sentirá, como ya hemos señalado en varias ocasiones, que la modernidad será perniciosa para el individuo, especialmente para el individuo débil; desde su darwiniano y nietzscheano punto de vista, «en la encarnizada lucha por la vida el fuerte seguirá comiéndose al débil» (Bello Vázquez, 1990: 30), lo que para él supone —y en este caso se opone al pensamiento de Nietzsche— «una injusticia de la Naturaleza» (Bello Vázquez, 1990: 30). El mayor problema de la modernidad es que, al final del día, será otro tipo de persona el que se alce con la victoria, como expresó en *El gran torbellino del mundo*: «En la lucha por la vida no triunfa ni el bueno, ni el fuerte, sino el cuco, que es el más apto en la sociedad, naturalmente arreglada y preparada por los cucos y para los cucos» (Bello Vázquez, 1990: 36).

El gran problema de la civilización española para Baroja es que quienes llevan las riendas del país no son los más inteligentes, sino los que mejor saben adaptarse a las situaciones, aunque sean los más vulgares, los más ineptos y los más aprovechados, convirtiendo todo el tejido social en una gran mentira para poder someter a los débiles y ejercitar su egoísmo; la injusticia es la «de una sociedad que trata pródigamente a los que él llama “gente inútil” (burócratas, abogados, políticos), pero no reconoce ni recompensa a aquéllos que son valores intelectuales o literarios» (Bello Vázquez, 1990: 33), y es por lo que, alejándose de doctrinas socialistas y comunistas, defiende un sistema político parecido al despotismo ilustrado, con la salvedad de que quien gobierne ha de hacerlo por propios méritos, esto es, por su inteligencia y sus capacidades intelectuales y «por su valor, por su voluntad y por su integridad moral» (Bello Vázquez, 1990: 69).

Con todo, el paradigma social defendido por Baroja propugna el individualismo frente a la masa, puesto que concibe como única libertad la de poder desarrollar las propias capacidades, la propia voluntad y las propias fuerzas de manera individual, ajeno a grupos o a clases sociales. Desde este punto de vista, las ideas de sociedad y de civilización niegan la libertad a los individuos, lo que lleva al escritor a «la defensa de lo natural, de las tendencias primitivas, frente a la corrupción proveniente de la civilización» (Bello Vázquez, 1990: 56). Es ahí, en lo natural, donde se puede «conseguir un perfeccionamiento social y moral entre los hombres» (Bello Vázquez, 1990: 56), con lo que se posiciona no solamente contra políticas tradicionalistas basadas en el poder absoluto de los menos inteligentes, sino también de ciertos movimientos políticos obreros

o revolucionarios que buscaban «la aplicación de una misma medida para todos los individuos», puesto que son culpables de constreñir «la falta de libertad individual» (Bello Vázquez, 1990: 60). Cualquier movimiento político, de izquierdas o de derechas, que promueva insertar al individuo en la masa era detestado por Baroja; desde un punto de vista natural y humano, las personas son iguales aunque individuales, pero desde el punto de vista social sí existen las jerarquías, aunque estas, en la sociología defendida por Baroja, no deberían provenir del absolutismo, el totalitarismo y el dinero, «que llevan a la anulación del individuo» (Bello Vázquez, 1990: 70) y van en contra de lo natural: las únicas diferencias sociales concebidas por Baroja deberían ser «las que vienen dadas por los méritos de la inteligencia y por el trabajo honesto» (Bello Vázquez, 1990: 73).

Esta teoría sociopolítica barojiana es traspasada a su obra narrativa, incluida la serie *El mar*. Sus personajes encajarán dentro de diferentes moldes sociales, pero siempre según sus ideas sociológicas y su propia concepción de la realidad. Dentro de su mundo novelesco, y teniendo presente lo perniciosas que para él eran las ideas de democracia, masa, civilización y totalitarismo, defiende a un héroe nietzscheano, un reformador que —como escribió en *El aprendiz de conjurador*— «en medio de las tempestades, de los odios, de los recursos de la mediocridad, de la envidia de los hombres cetrinos con las vejigas calculosas, impone una norma difícil a los demás» (Bello Vázquez, 1990: 110), a la manera del *übermensch* de Friedrich Nietzsche: «La idea de que el individuo fuerte tiene siempre razón frente a la masa, la defensa del impulso natural, la sublimación del superhombre como salvador de los pueblos» (Bello Vázquez, 1990: 115).

De la misma opinión es Haydée Rivera, quien señaló la influencia de Nietzsche sobre el novelista vasco de la siguiente manera: «En Baroja descubrimos el culto del yo, que en él es en parte innato y en parte el producto de influencias provenientes de lecturas muy en boga a comienzos del siglo XX. Es fuerte la influencia de Nietzsche en la adhesión explícita de Baroja al culto del yo [...]. En síntesis, este culto es como un ideario, y a su vez eco sobre todo de las ideas de Nietzsche en *La voluntad de poder*, y en especial con respecto a la doctrina del superhombre» (Rivera, 1972: 55).

Dicha doctrina, la del *übermensch* o superhombre, la resume Rivera en cinco puntos, que también podemos rastrear en las novelas del mar de Baroja: «a) defensa de la fuerza y de la inmoralidad; b) primacía de la vida sobre la ley; c) superioridad de la naturaleza con respecto a la sociedad; d) el fin justifica los medios; e) glorificación del fuerte y anatema del débil» (Rivera, 1972: 55-56).

El verdadero héroe de la serie *El mar* será quien encarne esta doctrina; será quien rompa las cadenas de la sociedad en pos de una libertad que llegará a extremos como incumplir la ley como máxima muestra de rebeldía; es el héroe que rinde culto a la acción, aunque sea una acción sin finalidad, por el simple motivo de moverse para evitar que la sociedad lo atrape.

Aquí radica la importancia que para Baroja, tanto como persona como en calidad de escritor, tuvieron los desarraigados de la sociedad: «el “desarraigado” no sólo es el testimonio de lo indeseable de la sociedad, según Baroja, sino que hasta cierto punto es la mejor parte de la sociedad, ya que conscientemente o no, el desarraigado es un rebelde en el medio social» (Rivera, 1972: 59). De esta manera, los desarraigados, sean vagabundos, aventureros o criminales, a través de la acción, de *sus* acciones, supondrán un desafío a la civilización y serán muestra de cualquier tipo de desajuste social.

Todos ellos van a convertir sus acciones, el culto rendido al yo y el ímpetu del movimiento en la única y total finalidad de la vida. Según decíamos, es la veneración de la acción por la acción, es decir, el movimiento por el propio movimiento, sin destino concreto. La sociedad es una trampa, y quien decida incorporarse a ella perderá irremediabilmente su libertad. El héroe barojiano, por su parte, frente a la inacción del que se ve arrastrado por la marea social, huirá constantemente, y esa huida, ese movimiento inacabable, será su rebeldía:

Y como la sociedad es, en términos generales estrictos, vida sedentaria, rutina, proyecto, acuerdo, etc., el desarraigado ha de ser, por fuerza, de algún modo, un ser en perpetuo movimiento. El vagabundaje es, pues, la característica primordial del desarraigado; y, por lo mismo, este desarraigado, a la vez vagabundo, ha de ser forzosamente *aventurero*. Porque esto último significa que no vive sometido a un plan fijo y que su vida carece de estabilidad y regularidad. En otras palabras, vive «a la ventura», librado a lo que el azar, la casualidad, lo imprevisto, le deparen en cada momento (Rivera, 1972: 70).

El gran problema para Baroja, y el motivo de la derrota de la aventura —no así del vagabundaje, que seguirá existiendo mientras haya seres que anhelan la libertad⁸⁴—, es

⁸⁴ «Los vagabundos no son aventureros. No les gusta mezclarse en asuntos complicados. Son demasiado filosóficos y quieren la vida sencilla. Para ellos el estado errático es el normal, y si se les sujeta por algo, sienten la nostalgia del vivir libre» (Baroja, 2010: 34). Tampoco los ve el autor como mendigos: «No cabe duda que para el que está sano y fuerte, y resiste las inclemencias del tiempo, el frío, el calor y la lluvia con facilidad, la vida del vagabundo debe de ser agradable. Cambiar siempre de paisaje, echar la siesta a la sombra de un bosquecillo y ponerse a dormir contemplando las estrellas sin coger un catarro es magnífico. / Hay un fondo instintivo en el vagabundo que le hace lanzarse al campo. El hombre de tendencia nómada

que el mundo moderno, social y civilizado, no permite la libertad individual que tanto anhelaba, y empuja al hombre a la aceptación de las leyes sociales. La acción por la acción, cuando no desaparece del todo, puede pertenecer únicamente a los golfos de la sociedad (que no siempre serán vagabundos), y en muchos casos dejará de ser un desafío rebelde frente a lo establecido.

En el mundo moderno, Baroja aboga por otro tipo de acción: la de su mundo interior. Así, frente al hombre de acción decimonónico, el escritor coloca al hombre contemplativo. En lugar de recorrer el mundo sin finalidad, de recurrir incluso a los actos más inmorales para rebelarse contra las leyes de la sociedad, el hombre contemplativo observará su entorno y reflexionará. Para el primer tipo de hombre, la vida será movimiento, vagabundaje; para el segundo, será el pensamiento. El primero, a través de la acción, se evadirá del pensamiento; el segundo, gracias al pensamiento, lo hará de la acción. En este clima de agitación y de urbanidad, el hombre contemplador se rebelará contra el medio ejerciendo el pensamiento, la reflexión y la imaginación aunque su entorno le obstaculice el acceso al interior de la mente: «Hay que tener también en cuenta que los que escribimos y los que leemos vivimos en una época rápida, vertiginosa, atareada, que no deja más que cortas escapadas a la meditación y al sueño» (Baroja, 1987: 85).

En esta dicotomía, en el choque entre vida activa y vida contemplativa, radica la base del conjunto de la obra de Pío Baroja, como también lo hace en la vida y el pensamiento del escritor, quien, «ante todo y sobre todo, es hombre de pensamiento, no de acción» (Barja, 1962: 188). Por ende, en su obra hallaremos novelas protagonizadas por hombres contemplativos y obras protagonizadas por hombres de acción; en algunos casos, como en las novelas que analizaremos, podemos encontrar a hombres de acción que, por un motivo o por otro, se convierten en hombres contemplativos, y que representan, de este modo, la insatisfacción del propio Baroja, quien no solamente era un hombre

comprende oscuramente que el dedicarse a andar por los caminos le puede curar de su debilidad o de su irritación nerviosa. El vagabundaje para algunos constituye una terapéutica» (Baroja, 2010: 31). Este es el motivo por el que en el mundo moderno que Baroja vivió, el escritor sintió simpatía por los vagabundos pero antipatía por los pícaros —«La picardía me parece un lugar común literario, y no me es nada simpática; no así la vagabundez, que, después de todo, no hace daño a nadie y es lícita» (Baroja, 2010: 35)—; el propio Baroja tenía, en definitiva, algo de vagabundo y *flâneur* en el mundo urbano contemporáneo: «[...] yo soy un paseante en corte. Salgo de casa con doce o catorce horas a mi disposición, sin plan alguno, rico, millonario de tiempo. Miraré el escaparate de una tienda de antigüedades; después, el de una librería; luego, observaré la ceremonia, a la puerta de una iglesia, sea un entierro o una boda; contemplaré si el río viene claro o turbio; y la gabarra que pasa; si hay dos personas que riñen, me acercaré a ver qué se dicen; si un pintor está delante de un lienzo dedicándose al paisaje, contemplaré lo que hace, y si un borracho perora, le escucharé» (Baroja, 2010: 17-18).

contemplativo sino que *se sabía* hombre contemplativo: «La filosofía de Baroja [...] exalta al hombre de acción, y en gran parte a expensas de su antípoda, el contemplador. El mismo Baroja es, naturalmente, un contemplador, y por eso los contempladores de sus novelas están tratados con egocéntrica indulgencia y simpatía, como que expresan en realidad la mezcla de autocompasión y orgullo con que se ve a sí mismo el autor» (Alberich, 1966: 107-108). No obstante, «el ideal, el tipo soñado (casi diríamos envidiado) de muchas de sus novelas, es sin duda el aventurero» (Alberich, 1966: 108). Como expresó el propio Baroja, existe en el hombre la tendencia a la aventura, aunque se busque igualmente el contacto con la realidad: «A los hombres nos gusta la aventura, nos parece bien ir en el barco a lo desconocido; pero nos gusta también comprobar de cuando en cuando con la sonda que hay debajo de las aguas oscuras un fondo de roca, es decir, de realidad» (Baroja, 1987: 84).

De esta manera, frente a todo lo expuesto hasta ahora sobre las diferencias entre el hombre de acción y el hombre contemplativo, y todo lo referido al culto por la acción, no es difícil entender la fascinación que las novelas de aventuras ejercían sobre Pío Baroja. En ellas encontró, y de ellas aprehendió, el héroe por antonomasia, el aventurero decimonónico que medía sus fuerzas contra la realidad, la sociedad y la naturaleza, en contraposición al protagonista de la novela realista y naturalista de la misma época, que acababa absorbido por el entorno.

El mar, con el halo romántico de libertad que ya vimos, se le presenta como el espacio que propicia la huida de la sociedad, y en su serie *El mar* abandona los espacios habituales del resto de sus novelas y adentra a sus personajes en el mar —cuando son hombres de acción— o les hace contemplarlo o recordarlo, melancólicamente, desde tierra —si son hombres contemplativos—. Enfrentado a la «inconformidad con la vida convencional que impone la sociedad» (Rivera, 1972: 106), Baroja encuentra en el aventurero al «hombre que se basta a sí mismo, y por eso puede prescindir de la sujeción a la vida social» (Rivera, 1972: 106), lo que le lleva a convertirse en continuador de la tradición de novela de aventuras, de novela marítima, que se cultivaba desde hacía mucho tiempo en Europa y en Estados Unidos.

En esta novela, el mar que recorren los personajes es todavía el segundo mar de la clasificación de Baroja, el antiguo, que es el único que puede ofrecerle al escritor el medio verdaderamente azaroso para lograr las aventuras que valgan la pena, y que realmente permitan al aventurero ejercer su rebeldía y hallar su libertad. Sin embargo, Baroja, siendo

consciente de que el mar antiguo ya ha sucumbido al avance de la civilización, escribe las novelas desde la realidad del mar moderno; no solamente eso: todas sus novelas nos llegan a través de un narrador que escribe desde un presente en el que se recuerda, rememora o descubre un pasado que ya no puede volver. Por este motivo, en todas ellas utiliza el clásico recurso del manuscrito encontrado, cuando no incorpora a la trama a algún personaje que conoció al aventurero de quien se cuenta la historia y que narra sus recuerdos.

Todo ello refuerza el velo de idealización con el que moldea a sus aventureros, por imperfectos e inmorales que sean, y carga el presente narrativo con una pátina de nostalgia, de conciencia de pérdida de un pasado, de un estilo de vida y de una verdad. El aventurero marcará con sus acciones los dos tiempos, el pasado y el presente: en el primero, lo hará por su presencia, que pondrá en movimiento a quienes le rodean; en el segundo, por su ausencia, que es asimismo ausencia de acción, y que dará como resultado un nuevo estilo de vida sedentario, rutinario y vulgar. Al compararse ambos tiempos, nace la nostalgia en el hombre presente, el que pertenece al mar moderno, y, por ende, en el propio Pío Baroja; la nostalgia, en definitiva, del hombre contemplador:

El protagonista de este mar [el mar antiguo] es el hombre que está obligado constantemente a fabricar su propio destino. Si comparamos esto con la vida del hombre de tierra adentro, vida sedentaria y más o menos estable, veremos que éste apenas está obligado a tomar decisiones, ya que casi todo cuanto hace se encuentre más o menos predeterminado; el hombre de mar, en cambio, jamás sabe a qué atenerse, y por lo mismo ha de inventar una solución congruente con el problema que se presenta. Por eso dice Baroja que el marino de aquella época es un “ser extrasocial, casi extrahumano; un marino era un ser para quien la moral ofrecía otros aspectos que para los demás mortales” (Rivera, 1972: 108).

Aunque todos comienzan siendo hombres de acción, los protagonistas de las cuatro novelas que componen la serie *El mar*⁸⁵ pueden clasificarse según los dos tipos de hombre que acabamos de analizar⁸⁶. Pese a sus diferencias, hay dos rasgos en común clave en

⁸⁵ *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del capitán Chimista* (1930).

⁸⁶ Shanti Andía (en *Las inquietudes de Shanti Andía* y *El laberinto de las sirenas*) y el vasco Galardi (en *El laberinto de las sirenas*) comienzan siendo hombres de acción pero sienten mayor atracción por la calma de la tierra y se convierten muy pronto en hombres contemplativos. A su vez, Juan de Aguirre (*Las inquietudes de Shanti Andía*) y los capitanes Embil y Chimista (*Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*) son hombres de acción desde el principio hasta que la vejez los obliga a abandonar la vida marinera, si bien es cierto que el caso de Embil es uno particular, puesto que no se considera a sí

todas las obras: por un lado, los hombres contemplativos que aparecen en *El mar* han sido previamente hombres de acción, pero su impulso natural les ha hecho abandonar la vida desarraigada; por otro lado, la narración de las aventuras en todas las novelas llegan al presente a través de un hombre contemplador que está rememorando o descubriendo gracias a terceras personas ese pasado marcado por la acción.

Las inquietudes de Shanti Andía es la que mejor representa el choque entre la acción y la contemplación, y cómo el hombre contemplativo que vive en el presente narrativo del mar moderno siente la nostalgia por el pasado del mar antiguo. Su protagonista, Shanti Andía, como muchos otros personajes barojianos, comparte rasgos psicológicos y autobiográficos con su creador. En la novela nos presenta unas *Memorias*, en las que relata los acontecimientos más importantes de su vida, desde la infancia en Lúzaro, ávida de acción, de imaginación y de aventuras, hasta el final de su corta vida como marino y el establecimiento definitivo en la tierra.

Desde su nacimiento, todo cuanto le rodea, a orillas del mar Cantábrico, lo empuja a la vida marinera: su padre, también marino, falleció cruzando el Canal de la Mancha; el linaje familiar de la rama de los Aguirre, especialmente la figura de su tío, Juan (de quien reciben noticias de un fallecimiento cuando Shanti todavía es un muchacho), lo fascinan y avivan en él las ganas de convertirse en un gran aventurero; el caserío familiar en el que es educado, lleno de recuerdos y de decoraciones con el mar como protagonista, imprimen en su mente la idealización del medio.

En los primeros años, antes de hacerse a la mar con una barca robada, la aventura consistía en hacer novillos para acercarse al muelle, desoyendo la prohibición de la madre: «Otros chicos, en general los de familias terrestres o terráqueas, como dicen algunos en Lúzaro, tenían más afición a ir al juego de pelota; nosotros, los de familia marinera, entre los que nos contábamos Recalde, Zelayeta y yo, nos acercábamos al mar» (Baroja, 1968: 35). En ese momento, los muchachos han de contentarse con ser simples observadores: «Veíamos salir y entrar las barcas; veíamos a los chicos que se chapuzaban, desnudos, en la punta de Cayluce, y a los pescadores de caña haciendo ejercicios de paciencia. Los pescadores

mismo aventurero: «Un marino como Embil, que recorrió el mundo de negrero, de bohemio del mar, metido con frecuencia en empresas difíciles y arriesgadas, no se consideraba aventurero; era un hombre con un oficio, un técnico, casi un burócrata» (Baroja, 1968: 535), lo que no elimina, sin embargo, su carácter de hombre de acción y desarraigado. Así, aunque sea más cercano a Aguirre y a Chimista, viene a funcionar como un primer paso en la evolución del marinero activo al marinero contemplador, atraído por la tierra, que encarnan Shanti Andía y Galardi.

nos conocían» (Baroja, 1968: 35); el acto, sin embargo, en la mirada todavía infantil de Shanti está cargado de fascinación y de sorpresa:

¡Qué sorpresa cuando aparecía, al final de un aparejo, un pulpo, con sus ojos miopes, redondos y estúpidos, su pico de lechuza y sus horribles brazos llenos de ventosas! Tampoco era pequeña la emoción cuando salía enroscada una de esas anguilas grandes, que luchaban valientemente por la vida, o uno de esos sapos de mar, inflados, negros, verdaderamente repugnantes (Baroja, 1968: 35).

Las narraciones sobre el mar, como ocurrió al Baroja niño, también son una parte muy importante de la educación aventurera del joven. Por ejemplo, cuando aprende a escribir, su tía Úrsula le dicta pasajes del libro de la familia; la fascinación sentida por las correrías y el destino de sus antepasados lo lleva a hacerle a su tía «varias preguntas acerca de la vida y de las costumbres de los piratas, y, a pesar de que ella trataba de exagerar la odiosidad de los caballeros de la fortuna, a mí me parecía que aquello de ser pirata y de abordar a los barcos y quitarles sus tesoros y guardarlos en una isla desierta debía tener grandes encantos» (Baroja, 1968: 26).

También los viejos marineros de Lúzaro cuentan sus historias, cargadas de supersticiones y de folclore marino, a Shanti Andía y a sus amigos, animándolos así a buscar sus propias aventuras y alimentando sus imaginaciones exaltadas con leyendas marineras: «Nuestra inclinación aventurera, en la cual latía ya la inquietud atávica del vasco, pudo aumentarse más oyendo las narraciones de Yurumendi el piloto, el viejo y fantástico Yurumendi [...]» (Baroja, 1968: 40). Este viejo marino, perteneciente al mar antiguo que empieza a entrar en decadencia cuando Shanti Andía comienza su formación como marinero, era un verdadero hombre de acción, un hombre aventurero:

Yurumendi había formado parte de la tripulación de un barco negrero, navegado en buques franceses, armados en corso; vivido en prisión por sospechoso de piratería. Yurumendi era un lobo de mar. El Atlántico lo conocía desde Islandia y las islas de Lofoden, hasta el cabo de Buena Esperanza y el de Hornos. Sabía lo que son las tempestades del Pacífico y los tifones del mar de las Indias (Baroja, 1968: 41).

El Shanti niño, por mucha fascinación que sintiera por las historias de Yurumendi, era consciente de que estas estaban plagadas de invenciones fantasiosas y quijotescas que servían, como al juvenil lector de novela de aventuras, para evadirse de la realidad, punto

en el que coincidirá Ignacio Aldecoa⁸⁷: «Eustasio Yurumendi había viajado mucho; pero era un hombre quimérico a quien sus fantasías turbaban la cabeza. Todos tenemos un conjunto de mentiras que nos sirven para abrigarnos de la frialdad y de la tristeza de la vida; pero Yurumendi exageraba un poco el abrigo» (Baroja, 1968: 40). En sus exageraciones recogía muchas de las leyendas de los mares que forman parte de las supercherías marineras, mezclándolas con los viajes que sí realizó:

Nos hablaba también Yurumendi de esos pulpos gigantes con sus inmensos tentáculos, que pueden hacer naufragar una fragata; del mar de los Sargazos, en donde se navega por tierra, por verdadera tierra, que se abre para dejar pasar un buque; de los países donde nievan plumas; de los delfines, que tienen esa extraña simpatía mal explicada por los hombres; de las sentimentales ballenas, cuya desgracia es pensar que la Humanidad estima más su aceite que su melancólico corazón; de los mil enanos jorobados y extravagantes de las costas de Noruega; de las serpientes de mar, que persiguen, aullando, a los barcos; de la araña del Kraken, en el pino de Portland, en Inglaterra, y de ese monstruo terrible del Maëlstrom, cuyas fauces sorben el mar y tragan las imprudentes naves haciéndolas desaparecer en sus gigantescas entrañas. También le daba mucha importancia a la *Curcushada* (los cuernos de la luna), que creía que tenía una gran relación con la vida de los hombres (Baroja, 1968: 42-43).

Sea como fuere, lo cierto es que las narraciones y las canciones del viejo Yurumendi potencian la imaginación juvenil de Shanti: «al oírla, yo me figuraba una tripulación de piratas al abordaje, trepando por las escalas de un barco, con el cuchillo entre los dientes» (Baroja, 1968: 44). Hasta que llega el momento en el que, junto a sus amigos Recalde y Zumbaya, prepara su primera aventura: «Yo me acordaba de las fantasías de Yurumendi acerca de la sima que hay en aquel sitio en el mar, y me veía bajando al insondable abismo con una velocidad de veinticinco millas por minuto» (Baroja, 1968: 51). Previamente, la única experiencia que habían tenido los niños, además de sus constantes visitas al puerto y de las narraciones que escuchaban, había sido jugar a robinsones; ahora, la aventura que están a punto de acometer (explorar un barco naufragado cerca de la costa), está planeada más desde la fantasía imaginativa de los muchachos que desde la pragmática realidad.

⁸⁷ Sobre las criaturas legendarias inventadas por los aventureros, Ignacio Aldecoa declaró lo siguiente: «Es curioso que la razón del aventurero lo primero que crea frente a lo desconocido son monstruos. El hombre rellena de peligros imaginarios los grandes espacios vacíos. Una ojeada a la ciencia-ficción confirmaría lo dicho. El dragón, el leviatán, el Kraken o pulpo gigante del folklore noruego, que tenía más de milla y media de envergadura, y del que un señor obispo dijo que oscurecía el agua a su alrededor como si llegara la noche, son los hermanos menores de las terroríficas faunas que pueblan las galaxias» (Aldecoa, 1961: 9).

Llegado el momento de la verdad, de hacerse a la mar para vivir una aventura real, Shanti y Zelayeta se acobardan; será Recalde, futuro hombre de acción, quien arrastre a sus amigos, lo que anticipa la brevedad de la vida de marinero, y por consiguiente de hombre de acción, de nuestro protagonista: «Estábamos emocionados; Zelayeta y yo, creo que hubiéramos vuelto a Lúzaro con mucho gusto, pero nada dijimos. Recalde no era de los que retroceden. Las dificultades y el peligro le excitaban. Proponiéndole volver no le hubiéramos convencido, y, tácitamente, los dos más reacios nos decidimos a obedecerle. Terco, pero sin arrebatos, Joshe Mari era hábil y marino de instinto» (Baroja, 1968: 52).

Años después, siendo ya adulto y habiéndose formado en la escuela de marinos, Shanti Andía comienza a trabajar en la ruta Cádiz-Filipinas. En estos primeros tiempos como marino, el joven siente en sí «una exuberancia de vida, un deseo de acción; [...] yo necesitaba hacer algo, gastar la energía, vivir» (Baroja, 1968: 75), si bien es cierto que algo ha cambiado en él, puesto que «[y]a no pensaba en islas desiertas ni en hacer de Robinsón; mis ideales eran otros» (Baroja, 1968: 74); comienza a atraerle la quietud de la tierra.

Con el paso de los años, habiendo vuelto a su hogar, el cambio en Shanti Andía se ha completado: el deseo de acción lo ha abandonado totalmente. En Lúzaro, en su casa, todo sigue igual; «yo solo soy diferente; yo solo he variado; era un niño, soy un hombre; era un ingenuo, soy un desengañado y un melancólico. He vivido en medio de los acontecimientos, y los acontecimientos me han escamoteado la vida» (Baroja, 1968: 92). La acción no ha tenido en él el efecto que tuvo en los hombres activos que le precedieron: Juan de Aguirre, Ignacio Embil y José Chimista se rebelaron contra el medio, actuaron sin estabilidad y sin arraigo; fueron hombres que crearon su propia moral, sus propias reglas, en los barcos que capitanearon, que eran una microsociedad cerrada con leyes distintas a la de la sociedad que habían dejado en la civilización. De ahí que esos viejos marinos del pasado, del mar antiguo, lleguen, en las novelas de Baroja, a tener ocupaciones tan inmorales como la piratería o el comercio de seres humanos.

El capitán José Chimista es el mayor ejemplo de hombre de acción en las novelas marineras de Baroja. Chimista, «gran coleccionista de aventuras», era un hombre para quien el «movimiento constituía [...] su estado natural» (Baroja, 1968: 713). De sus empresas como negrero, no le interesaba el dinero, sino la aventura. Sabía que se dedicaba a algo inmoral, a algo inhumano, pero lo hacía a sabiendas de que al hacerlo estaba lanzando un desafío al orden social que despreciaba. Pero incluso aquellos marineros

como Embil, que sí buscaban la riqueza y la esperanza de poder acabar sus días en tierra, cuando ya no pudiesen seguir viviendo a la ventura, eran verdaderos hombres aventureros:

Todavía el marino de este tiempo, hijo predilecto de la aventura, era un hombre atrevido, violento e inconsciente. Impulsado por una esperanza de riqueza y de placeres, pensaba encontrar países fabulosos como El Dorado, y tenía para el final de su vida el sueño de volver a su tierra, a su aldea, tranquila y plácida. Aquellos hombres, niños grandes la mayoría, sin rencor, consideraban alcanzado el fin de su vida por haber pasado algunos días en la taberna de un puerto, al lado de una mujer, bebiendo y derrochando el dinero (Baroja, 1968: 568-569).

Pero Shanti Andía ha vivido una etapa del mar distinta; cuando dijo que solo él había cambiado, se equivocaba: el mar mismo había cambiado, modificado por la sociedad, domesticado, motorizado y civilizado. En la época de Shanti, la aventura ya no es posible; el desarraigo inestable de Chimista no puede seguir existiendo. El barco de vela se ve sustituido por el barco de vapor; la embarcación de madera, por la de metal. Y Shanti Andía se siente desesperar en este nuevo tipo de vida marinera: «¡Qué largos me parecían estos días de navegación! ¡Qué horrible este cielo azul de los trópicos!» (Baroja, 1968: 125). Su único consuelo, llegado a este extremo de abulia y de hastío, es la esperanza de poder asentarse de nuevo en su hogar: «Yo tenía que vivir desesperado en el vapor. Cumplía los deberes de mi cargo como un autómatas. Mis pensamientos estaban en Lúzaro» (Baroja, 1968: 125). El hombre de acción es vencido por el hombre contemplador:

Hace un mes no quería pensar en quedarme en Lúzaro; me parecía una locura cambiar esas horas de indolencia y ensueño de los días de navegación por la vida de un pueblecillo triste, aburrido, lleno de preocupaciones y de mezquindades. Ahora me espanta la idea de volver a mi barco, el hundirme en el ajetreo continuo del acontecimiento. Toda la vida de a bordo se va alejando de mí; me parece una cosa vaga y sin realidad (Baroja, 1968: 93).

Ignacio Aldecoa, en su reseña a *Las inquietudes de Shanti Andía*, dijo de la novela que «ha sido compuesta con nostalgias y lecturas, recuerdos y entusiasmos literarios de adolescencia y primerísima juventud, y es aquí donde radica principalmente su melancólico encanto: el tiempo pasado, vivido y leído» (Aldecoa, 1962: 157); y esa melancolía, como señalábamos, nace del tránsito de un mar activo, antiguo, que va

desapareciendo, a un mar nuevo, mecanizado y domado, que engulle toda posibilidad de aventura:

Es *Las inquietudes de Shanti Andía* una novela de marinos dislocados de la tierra, viviendo un mar de aventuras y andanzas piratescas, exaltados en sus pasiones, creando el romanticismo de aquello que era «el más grande escenario de los crímenes y violencias de los hombres», y es, también, esta novela la denigración del mar y el canto a la tierra natal. Shanti sueña con su tierra, se siente apesado por su tierra [...] (Aldecoa, 1962: 159-160).

Las novelas del mar de Baroja quedan como una muestra del acabamiento final de una época en la que los «héroes fueron vencidos por los antihéroes» (Aldecoa, 1961: 9). Baroja lega un testimonio a través de sus personajes, especialmente del melancólico y preñado de nostalgias Shanti Andía, de un mar que fue y de un marinero que ya no tiene cabida en un mundo que lo abandona. Así lo resumió Ignacio Aldecoa:

Cuando las naves hacían juego con las gaviotas es cuando don Pío Baroja escoge el momento de su navegar novelesco. El mar todavía no tiene manchas de aceite escapadas de los grandes trasatlánticos; el aceite es sólo un truco para calmar un instante la tempestad o para que las olas no rompan sobre cubierta. El mar es todavía un misterio de albatros, escorbutos y naves fantasmas. El mar es la voz gigante de la aventura, de los naufragos en las balsas, de los matrimonios con las doncellas de las islas, de los ahorcados en las vergas de la Armada inglesa, de la rebelión. Baroja se enamora de estos filibusteros desplazados por el tiempo, de esta gente hermosamente salvaje, que en una época tristemente ridícula en tierra —las tragedias grotescas— quema su cuerpo por los caminos de la única gloria que en esos años no es farandulera. El mar, en Baroja, es la esperanza de los hombres, truncada por las miserias, los climas, los tratos. Baroja nos ha dado un mar engrandecido. Baroja nos ha dado un mar de aventureros verdaderos [...] (Aldecoa, 1961: 17-18).

Expresado en términos de mayor lirismo, «*Las inquietudes de Shanti Andía* [...] es libro que recoge la *última hoja* de una *rosa romántica* especialísima: la de la *aventura marítima*» (Caro Baroja, 1999: 19) en la que se da «un saludo nostálgico de despedida al mar antiguo, a las viejas naves a punto de desaparecer» (Caro Baroja, 1999: 26). Puesto que para Baroja el hombre vulgar no puede encarnar al aventurero, y la civilización empuja al individuo a la vulgaridad, «a medida que la sociedad ha ido dominando al individuo, en la misma medida tienden a desaparecer tanto el héroe como el aventurero» (Rivera, 1972: 81).

El avance de la sociedad y de la civilización han transformado al mar y al marinero, cuya ocupación pasa a ocupar un lugar como una actividad laboral más en el entramado social: «el oficio de marinero ha pasado a ser una de tantas actividades de las que componen la rutinaria vida en sociedad. El progreso, al mecanizarlo todo, hace también del oficio del marino un simple quehacer donde nada deja de estar previsto y en el que apenas queda espacio para la decisión personal» (Rivera, 1972: 105).

Desde el punto de vista de Pío Baroja, la sociedad moderna, desde su vulgaridad y su ordenación, no puede seguir generando héroes o aventureros, y por lo tanto la literatura que protagonizan también debe desaparecer. «Todo tiende hoy a quedar reglamentado, estable y clasificado», escribirá en una ocasión (Baroja, 2010: 146); la modernidad ha imposibilitado la existencia de los aventureros: «Fotografiados, fichados, con sus impresiones digitales registradas, no hay libertad de movimientos para el aventurero» (Baroja, 2010: 149). Además, el mundo ha dejado de ofrecer el premio a quien desea vivir a la ventura, y, para mayor inri, las acciones del aventurero han dejado de estar permitidas o bien vistas: «La lotería de la vida actual tiene, indudablemente, premios muy chicos hasta para los más favorecidos por ellos. La fortuna en nuestra época es una fortuna con seso, con libro de cuentas y con un cuerno de la abundancia muy pequeño. A esto se une la dificultad o casi imposibilidad de la aventura. Las artes del aventurero están perseguidas» (Baroja, 2010: 149). El novelista de aventuras, por su parte, puesto que aunque navegue sobre los mares siempre busca aquel fondo de roca que citamos más arriba, no puede seguir contando las historias de los aventureros si la sociedad no permite que estos existan:

Hay mucha gente que supone que la vida no tiene gran cosa que ver con la literatura. La literatura siempre ha sido un espejo de la vida ahora y antes, y probablemente lo seguirá siendo. La vida actual no tiene misterio, no da la aventura ni el aventurero, no da la posibilidad del héroe, y por eso la novela no puede reflejarlo. El intentarlo a la moda antigua, más que creación, sería hoy un caso de arqueología literaria (Baroja, 2010: 149).

Y es aquí donde radica la importancia —y la grandeza— de Shanti Andía. Aunque nos queda como el representante de ese mar moderno y burgués, no llega a abrazar esa modernidad, ese progreso, y prefiere antes abandonar la profesión. Sea consciente o no de que la aventura ya no es posible, lo único importante es que pierde totalmente las ganas de intentarlo que había tenido en la infancia. Como marinero, descubre lo inane del nuevo

mundo que se abre ante él: «El mundo entero me parecía inútil. El disgusto de uno mismo, la hostilidad del ambiente, la imposibilidad de formarse otro a gusto de uno, todo caía sobre mí con una pesadumbre de plomo» (Baroja, 1968: 73).

Cada vez más parecido al Baroja adulto, el sempiterno hombre contemplador anhelante de la antigua acción, «el mundo de Shanti es poco propicio al heroísmo auténtico. En una sociedad aburguesada, esa valentía, señal de un vitalismo sano, se vuelve externa y superficial. Tan sólo queda el gesto jactancioso, pálido reflejo del brío de antaño» (Bretz, 1979: 373). Sí intentará adaptarse al medio, en un principio, pero el hastío y la repugnancia que siente por su entorno, falta el personaje del activismo rebelde de sus antepasados, lo llevarán al mutismo y al aislamiento en la tranquilidad de su hogar paterno en Lúzaro.

Ya establecido en su aldea, el primer pensamiento que tiene sobre su vida como marino es el de haber sido una pérdida de tiempo, un acto sin finalidad: «Han pasado muchos años desde que salí de mi pueblo, ¿y qué he hecho? Ir, andar, moverme de aquí para allá, llevado por un turbión de acontecimientos que me han dejado el alma vacía» (Baroja, 1968: 92). Desde este presente, el recuerdo es como una herida abierta en la que únicamente quedan el pesar por los años malgastados y la melancolía contemplativa y anhelante de una vida frustrada y de una posibilidad aventura que nunca pudo ser.

Llegado a este punto, la aventura solamente puede ser una crónica; en el presente, el único lugar donde le es dado existir es en el recuerdo. «En una época», reflexiona Shanti, «todos son acontecimientos; en otra, todos son comentarios a los hechos pasados» (Baroja, 1968: 92). El mayor problema del recuerdo está en que, aunque el pasado haya sido negativo, en el sentir de Shanti (y, por ende, de Baroja) simplemente por ser pasado parece haber sido mejor que el abúlico e insustancial presente:

No sé por qué parecen llenas de magia melancólica las cosas pasadas; no se lo explica uno bien; se recuerda claramente que en aquellos días no era uno feliz, que tenía uno sus inquietudes y sus penas, y, sin embargo, parece que el sol de entonces debía brillar más, y el cielo tener un azul más puro y más espléndido (Baroja, 1968: 94).

Toda aventura es una narración, lo que significa que toda aventura pertenece al pasado. La fascinación por la novela de aventuras tiene su equivalente en la nostalgia por un pasado que ha dejado de existir y por la posibilidad de una vida distinta, de un activismo rebelde, que Shanti anhela desde su madurez y su vejez. Lo que en su infancia empujaba

al personaje a abandonar sus obligaciones (recordemos cómo el Shanti muchacho hacía novillos para escaparse al puerto), en la vejez es una visión casi deleznable para él, como nos explica en *El laberinto de las sirenas*: «Ya no me gustan tanto como antes los espectáculos de un gran puerto» (Baroja, 1968: 278), que llegan a parecerle «ahora algo triste y desgarrador» (Baroja, 1968: 279).

En *Las inquietudes de Shanti Andía*, el personaje, ya convertido exclusivamente en narrador, sufre y a la vez goza de la melancolía y la tristeza por el tiempo perdido. Aunque convertido totalmente en hombre contemplador, todavía siente la necesidad de vagabundear; el acto sirve como revulsivo a Shanti, y lo lleva a recordar y, con ello, a sentir la nostalgia del mar:

Cuando cambia el tiempo experimento la nostalgia de sentir la paz profunda del mar, de su abandono y soledad. Entonces voy a pasearme por la playa de las Ánimas, y contemplo, como si fuera por primera vez en mi vida, las tres rayas de espuma de las olas que rompen en la arena (Baroja, 1968: 245).

Esa es la única relación con el mar que le queda a Shanti Andía: la contemplación. En su presente, en su vejez, considera, como el propio Pío Baroja, que la vida no tiene finalidad alguna; para él, el mar y la aventura no han podido convertirse —como sí lo hicieron en la vida de su tío— en un fin: «¡El fin! ¡Qué ilusión! No hay fin en la vida. El fin es un punto en el espacio y en el tiempo, no más trascendental que el punto precedente o el siguiente» (Baroja, 1968: 9), y desde este pesimismo «el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa, nos arrastran a la contemplación» (Baroja, 1968: 10).

Shanti, desde el recuerdo, divide su vida en dos períodos: «uno, el pasado en Lúzaro, en el cual me han ocurrido los hechos más trascendentales y más agradables de mi existencia; otro, el del mar, en que no me ha sucedido nada, por lo menos nada bueno, y en que he vivido con el corazón frío y la retina impresionada» (Baroja, 1968: 15). Y esa contemplación a la que lo arrastra el mar —como a los verdaderos aventureros los arrastró a la acción— es la que lo empuja al vagabundaje: «me gusta pasear por la playa y saturarme de la enorme melancolía del mar y empaparme en su gran tristeza» (Baroja, 1968: 246), hasta que se siente saturado y regresa al cobijo de la aldea, donde vuelve a recordar el pasado contando aventuras como lo había hecho el viejo marino

Yurumendi: «Allí cuento yo mis aventuras, y las adorno con detalles sacados de mi imaginación» (Baroja, 1968: 246).

El personaje se halla atrapado entre la realidad y la evasión: la realidad es la insatisfacción de una vida malgastada, de una aventura que no pudo ser; la evasión es la nostalgia del pasado por el hecho de ser pasado. La contradicción llega al punto de abrazar en lo más profundo de su ser la posibilidad de que sus hijos decidan seguir el ejemplo de su padre y convertirse también en marineros: «A veces me preocupa la idea de si alguno de mis hijos tendrá inclinación por ser marino o aventurero. / Pero no, no la tienen, y yo me alegro..., y, sin embargo...» (Baroja, 1968: 246).

Sin embargo, como expresa Shanti Andía, la realidad es que el mar moderno está erradicando el encanto que tenía el mar antiguo, y «para el que todavía conserva en la retina el recuerdo del mar antiguo, para ése, la confusión moderna es un espectáculo lamentable» (Baroja, 1968: 13); sin embargo, Shanti Andía, desde su posición de hombre contemplador, observa la muerte de un mundo viejo que ya nunca podrá volver: «Ya en Lúzaro nadie quiere ser marino; los muchachos de familias acomodadas se hacen ingenieros o médicos. Los vascos se retiran del mar» (Baroja, 1968: 246). Al viejo marino retirado solamente le quedan el recuerdo, la nostalgia y el lamento fúnebre a la gran última etapa de la mar:

¡Oh gallardas arboladuras, velas blancas, fragatas airosas con su proa levantada y su mascarón en el tajamar! ¡Redondas urcas, veleros bergantines! ¡Qué pena me da el pensar que vais a desaparecer! ¡Amable sirena que te levantas sobre las olas azules para mirarnos con tus ojos verdes, ya no te verán más! (Baroja, 1968: 13).

3.1.3. Ignacio Aldecoa ante el final de una época

Cuando Ignacio Aldecoa comienza su carrera literaria en los años cuarenta, los dos mares sobre los que escribió Baroja han desaparecido hace mucho tiempo. El mar en la juventud de Aldecoa ya ni siquiera es el moderno que describió el novelista de *Las inquietudes de Shanti Andía*; el barco de vapor ha sido sustituido por las embarcaciones de aceite y gasoil, y la vida y quehaceres de los marineros, especialmente de los pescadores sobre los que se ocupará Aldecoa, han cambiado con el signo de los tiempos.

La primera vez que el Aldecoa escritor se ocupó del tema del mar fue en su poesía. De manera simbólica, el medio tuvo alguna aparición en *Todavía la vida* (1947) —la primera obra publicada por el autor alavés—, como en el tercero de sus «Versos sedientos», dedicado a «vosotros, amigos, ya perdidos» (TLV 21), en el que, como ya hizo Manrique en la Edad Media, el mar sirve para simbolizar a la muerte: «¡Los de mi voz, amigos, los mejores!, / escuchad la marea que me llama / como a vosotros hacia el infinito» (TLV 21).

En el mismo libro, en la sección «Sonetos de la marcha presentida del amigo», dedicada al poeta guatemalteco Carlos Martínez Rivas, el mar aparece como símbolo de la nostalgia por la marcha del amigo al otro lado del océano, significando la distancia que los separa y la improbabilidad de volver a encontrarse, en estrofas como «¡Qué triste amigo!, y yo tan triste y mudo, / y yo, acaso, tan viejo porque dudo / que vuelvas con las nubes y las velas» (TLV 25), «Ancla tu corazón en esta jarra, / tiende tus brazos a ella en dura amarra / y principia una marcha sin estelas» (TLV 25) o «Pasaré el ancho mar, quedarán rotas / como algas por la arena nuestras manos; / de tus palabras quedarán vilanos / heridos por los vientos sin derrotas» (TLV 27).

En 1949, con su segundo poemario, *Libro de las algas*, el mar se convertirá —ya desde el título— en el protagonista de sus versos. De su presencia, cabe destacar especialmente dos elementos importantes: por una parte, nos encontramos ante la primera ocasión en la que Aldecoa dedica sus textos a la labor de los pescadores, que tan importantes serán en su posterior obra narrativa, culminante en su tercera novela, *Gran Sol*.

Aquí, sin embargo, nos hallamos aún lejos del enfoque realista y social que utilizará en sus relatos y su novela. En los cuatro poemas pertenecientes a «Poemas de los remeros», Aldecoa traza sendas estampas de un día en la vida de unos marineros vascos. El primero de los poemas se abre con los sonidos de la costa en los instantes iniciales del amanecer: «Los gallos arden en los crudos / amaneceres frente al mar / y las campanas dan sus puros / sones remeros a la mar» (LDA 63). Centra entonces la atención en los marinos: «Por una calle hecha de nudos / bajan los hombres hacia el mar» (LDA 63), bajo la lluvia y cubiertos aún por la oscuridad de la noche que empieza a desaparecer. Antes de embarcarse, se detienen ominosamente frente al cementerio del puerto: «Dormidos, rezan, y confusos / cara a los muertos de la mar / y una palabra por sus grupos / extiende el alma de la mar» (LDA 63).

El segundo poema, al ritmo de una canción popular, muestra a los marinos ya embarcados, remando mientras las primeras luces del amanecer iluminan el mar: «Trakán, trakán, cantan los remos / por el mar blanco de la aurora. / Trakán, trakán, los marineros / abren las venas de las olas» (LDA 63). En el tercer poema, ya a pleno sol, dedica cada estrofa a uno de los elementos de la faena de los pescadores. En la primera focaliza la red que utilizan los marinos: «La red al viento, sorprendido / como los pájaros sin nido, / tiende su hazaña y brujería; / la red al viento en la crujía» (LDA 64); la segunda la dedica al premio que los pescadores obtienen del mar: «Un pez de sol en alta espuma / larga la plata de su bruma / hinchando el iris, arco tenso; / un pez de sol, un sol inmenso» (LDA 64); y en la tercera, Aldecoa se centra en los propios pescadores, señalando que, en ellos, la aventura es la faena: «Por las mañanas la aventura / quiebra, las manos en la dura, / solar, faena, y marinera; / por las mañanas y en la espera» (LDA 64).

Finalmente, al anochecer, los pescadores regresan a puerto cantando alegremente: «El ritmo vuelve con la tarde / rumbo a la noche de los puertos; / el ritmo alegre de los remos / en las canciones de las naves» (LDA 64). Como ocurrió al amanecer, cuando las palabras de los marinos eran el alma del mar, ahora vuelve Aldecoa a equiparar a los pescadores con el mismo medio: «Vuelve la voz del mar: “Avante”» (LDA 64). La noche cubre el entorno como si de un escenario se tratase, y una sinestesia final (equiparando los reflejos de luz sobre la superficie del agua con el canto de los pescadores) remata la composición, hermanando de nuevo en una simbiosis poética a los marinos con su medio: «Inclina el mar todo el paisaje / de la ancha noche de los puertos. / Luces heridas por los remos / son las canciones de las naves» (LDA 64).

Por otra parte, retomando la cuestión de los dos elementos importantes que cabía destacar, Ignacio Aldecoa rescata en este libro la nostalgia del mar (y el tiempo) perdido que ya habíamos visto en la obra de Baroja, especialmente en *Las inquietudes de Shanti Andía*. En el tercero de los «Poemas del tiempo pasado», el autor muestra a un viejo marino que recuerda forzosamente al ya retirado Shanti Andía, viviendo y sufriendo melancolías en su Lúzaro natal. Para mostrar dicha nostalgia, el poeta da voz a «aquel marino / que por el puerto se moría» (LDA 75) y le hace lamentarse de esta manera: «Yo estoy quemado de distancias / y de melancolías. / Con las sirenas de los barcos / tiemblo todos los días. / Por las mareas bajas, los recuerdos, / y por las altas, citas. / A los ojos se me abren, en la noche, / todo un cielo de heridas; / ya las estrellas no me sirven / y mis miradas se marchitan» (LDA 75). La melancolía, el temblor producido por las sirenas de los barcos,

el recuerdo, las heridas y las estrellas que no tienen utilidad alguna en tierra, puesto que ya no se utilizan para encontrar el camino como se hacía en la mar, nos muestran la nostalgia y el sufrimiento de quien hubo de abandonar una ocupación que era la única finalidad en la vida.

En la misma sección, en el poema «Retratos», muestra los efectos del paso del tiempo, cuando lo que fueron acontecimientos reales se han convertido en ecos de algo que fue y de lo que no queda casi nada: «La angustia de los ácidos retratos, / membrillos en el polvo de los años, / vierte por la consola un débil rayo / de momentos robados» (LDA 80). En ellos, lo que fue un mar vivo, completo, repleto de amor, es ahora un estanque muerto; la vida se ha escapado, el tiempo lo ha destruido todo: «El mar de los retratos, el mar pleno, / amor de los marinos en el viento, / un estanque podrido por el tiempo, / un estanque, parece, fijo y muerto» (LDA 80).

El último de los poemas de esta serie retoma el tema del tiempo perdido y del dolor que provoca la contemplación del mar en el presente. La nostalgia sentida es tan grande que el corazón se ve sobrepasado por la emoción: «Todo el corazón es poco / para abarcar la nostalgia del tiempo pasado» (LDA 82). Para ese corazón, ya cansado, la contemplación del mar y la estancia en el puerto ya no guardan ninguna alegría: «Escuela de tristeza todo el puerto: / pasar y ver pasar, cantan los vientos» (LDA 82). Y en ese pasar y ver pasar se marcha la vida, se marchita la vida, y «un viento moribundo» (LDA 82) es lo que llega a través de la mar. Al final, este contemplar hastiado deviene momento eterno del que parece no haber huida: «El corazón, amigo, es ya pequeño / para este juego eterno de los puertos: / pasar y ver pasar» (LDA 82).

El cierre del libro ocurre en la sección «Un solo y último poema», en el albertiniano poema «Los ángeles del mar». Aldecoa coloca la mirada en la distancia, reforzada en la anáfora con la que repite en cuatro de las cinco estrofas la palabra «allá». Ya no se observa el mar cercano, ni el puerto, ni la orilla, sino el horizonte, donde el cielo y el mar se unen y las sombras cubren la superficie: «Allá, en el horizonte, / donde reposa el cielo su talón / y el mar se extiende / como una inmensa sombra» (LDA 91). En ese lugar, donde el tiempo parece detenerse, aparecen los ángeles que custodian los barcos: «Allá, donde las aves / se petrifican en el aire, / bajan alborotados en las nieblas / los ángeles custodios de las naves» (LDA 91). Esos ángeles, que parecen bajar al mar para buscar a los marinos, encarnan a la vez el cielo y el mar: «Ángeles viejos, ángeles / que tienen amistad con las estrellas; / ángeles timoneles, de manos blancas / y alas de nubes blancas; / con los rostros

azules como el mar / y como el cielo de los días serenos» (LDA 91). La última visión resume todas las estampas del poema, en lo que parece ser la definitiva despedida de la mar: «Allá, en el horizonte / bajan los ángeles, / los viejos ángeles del mar» (LDA 91).

Ya como narrador, la primera vez que Aldecoa trató el tema del mar fue en uno de sus cuentos, fechado en 1951, que tituló «La sombra del marinero que estuvo en Singapur⁸⁸». El subtítulo del cuento, muy significativo, no solamente recoge el tema del tiempo perdido recogido en el *Libro de las algas* sino que incluso repite uno de sus versos: «Cuento del que fue mozo viajero y que, de viejo, se moría por el puerto». Su protagonista, Iñaqui, un viejo marinero vasco retirado hace tiempo, encarna la nostalgia y la rememoración de los viejos marinos barojianos, con Shanti Andía y Yurumendi a la cabeza, pero también le sirve a Aldecoa para ocuparse de una de sus grandes preocupaciones como hombre y como escritor: la desubicación y el abandono del anciano humilde y marginado quien, habiendo dejado atrás su ocupación, se siente aislado en un medio que ya no le comprende ni le presta ayuda.

Iñaqui es un marinero antiguo; su mar, ya extinguido, no es el mar que tiene delante. Lo que contempla, no lo reconoce como propio. Aventuras, hazañas y viejas expediciones han desaparecido, y el puerto es ahora un lugar de oficios, un mar del trabajo: «La dársena de los pesqueros asombraba de movilidad. Los pescadores de altura embarcaban para el Gran Sol⁸⁹. Los pescadores de la costera se dormían en las tabernas, honradas e ingenuas del vino de la tierra, o jugaban un mus con clase, un mus de pocas y precisas palabras que no fatigaba la penumbra» (CC 98).

El viejo marinero que estuvo en Singapur no se parece a los nuevos marinos que juegan al mus; él es una estampa, un recuerdo visual, de la antigua marinería: «Solo, envejecido y distante, el marinero que estuvo en Singapur se sentaba frente a una copa de ron⁹⁰. Tenía, y resumía en él, los tópicos de la vieja marina: el ron, la cicatriz partiéndole una mejilla, los ojos lejanos, la boca amarga y el respirar prieto y corto de las ventiscas»

⁸⁸ Originalmente publicado en *Bengala*, en febrero de 1951.

⁸⁹ Nótese cómo en fecha tan temprana como, al menos, 1951 (el cuento pudo haberse escrito previamente), a Aldecoa ya le llamó la atención la pesca de altura en Gran Sol.

⁹⁰ Esta bebida, el ron, está estrechamente ligada con el mundo del mar. El propio Aldecoa le dedicó unas breves palabras en *Cuaderno de godo*: «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 ensoñación, los pájaros, las arenas y las olas, las copas de ron, las coplas al ron, las gentes del ron, la luna de ron, y todo aquello que no le distraiga más de un punto de su dejarse vivir» (CDG 124).

(CC 98). Igual que el Yurumendi barojiano, se pasa las horas relatando sus historias, cargadas de fantasía, a los parroquianos de la taberna:

Aburría con su hablar de hombre que ha cortado todos los paralelos de la Tierra, en un verano que en una palabra chapoteaba en el pantano a la sombra a poco que sonara alta. A él le gustaba hablar, hablar de sus cosas, de sus falsas aventuras —monedas perfectas pero sin cambio real—, de los navíos eufónicos que le habían llevado por los cinco océanos, de un tiburón negro como el humo de las chimeneas que les siguió desde dos mil quinientas millas hasta que el cocinero —indefectiblemente chino— se lanzó al agua para servirle, paradójico y sabroso, de banquete (CC 98).

No obstante, «[l]a marinería sólo le escuchaba en el invierno; en el verano imaginaba frente a su copa de ron, para los días de lluvia, de niebla y hasta de desgracias» (CC 98). Este ya no es espacio para sus historias antiguas, cuyo tiempo ha quedado atrás. Ahora, el puerto se ha visto teñido de vulgaridades, como ocurre cuando la mujer de a bordo del *Virgen de Aránzazu* entra a la taberna y provoca una riada de comentarios chocarreros: «entró, deslumbrada y riante, con un cestón de vituallas en la cadera a remojarse la arrugada garganta. La broma tosca y brumosa de un pescador le mentó el calor con rijo. Ella le contestó rápida y literaria. Se salpicó el diálogo de bellas crudezas» (CC 98). Cuando la sirena avisa de la vuelta al trabajo, el viejo marinero sale de la taberna y se lanza a pasear por el puerto.

En la escena que sigue, y ya hasta que al final del relato regresa a la taberna para seguir bebiendo, la contemplación del entorno avivará el recuerdo y la fantasía de Iñaqui. Su rememoración, sin embargo, será tan vívida que pugnará con lo físico del espacio, con el presente que está ocurriendo delante de él. En un principio, el recuerdo es todavía sutil, y el viejo marinero está aún en pleno contacto con la realidad:

En el camino del espigón se encontraba de vez en vez las pequeñas cosas que alborotan la fantasía infantil: un trozo de red podrida, el cascarón de un cangrejo, el pececillo seco y polvoriento. Se agachó de pronto para recoger un anzuelo enroñecido, lo miró entre sus dedos y acabó echándolo al agua; se asomó para ver cómo caía y hasta que lo perdió de vista; parecía su descenso el de una perla en busca de su ostra, el de una escama en busca de su lugar en el pez que la perdió. Ese aire que tienen las escamas de tejas diminutas de las que se piensa que si una le falta a un pez se le hará una gotera (CC 99).

La antigua fantasía infantil desaparece cuando se sienta en el muro del puerto, con los pies colgando, encarando el mar. La memoria cobra entonces fuerza, y compara la manera

en la que está sentado ahora con cómo se sentaba en el barco cuando viajó hasta Singapur: «Así estaba sentado en la proa del viejo barco del capitán Altolaquirre, cuando dieron vista a Singapur» (CC 99). Este recuerdo se va solidificando, haciéndose cada vez más físico, más presente: «Con las piernas colgantes, mirando la lontananza de lucecillas y aspirando hondo un viento herbal, con la camisa abierta y los brazos tensos, vio Singapur, así lo veía, ya viejo, en aquella proa petrificada del espigón» (CC 99).

Desde este punto, Aldecoa irá alternando el pasado y el presente en la mente del viejo marinero, saltando de uno a otro en una conciencia cada vez más caótica, hasta que la realidad luche por hacerse presente en la percepción de Iñaqui. La lucha la inicia el propio marino cuando compara el pasado, su momento de gloria, con el presente, su momento de olvido y anulación, cuando «ya nadie le escuchaba» (CC 99): «Entonces, cuando él fue, era algo importante el navegar el Índico y el Pacífico. Ahora lo podía hacer cualquiera y en cualquiera de los barcos numerosísimos que hacían esa ruta» (CC 99). El mecanismo ha facilitado la navegación, y con ello ha domesticado el mar, restándole importancia a las antiguas hazañas y, con ello, al propio marinero que estuvo en Singapur.

«¡Qué antiguo se le hacía aquel mundo!» (CC 99), pensará el viejo Iñaqui. Recordar el pasado es lo único que tiene cierto alivio para el marino retirado:

¡Qué barco! ¡Dios! Los de su tiempo, desde el diminuto *Urala* hasta el gigante *Bahía de la Concepción* —cuatro mil quinientas toneladas y un capitán elegante y apenas visible—. ¡Qué barcos! Sucios y ya legendarios, en los que ser marinero era una gala de hombre y la gente de a bordo rezumaba sangre de la que le sobraba. Allí se iba a la ventura del cabotaje, por el Mediterráneo, por el Índico, casi dando la vuelta al mundo o dándola, haciendo una línea y rehaciéndola, yendo y viniendo, avanzando un día y retrocediendo veinte. Entonces se aprendía a ser marino de todas las rutas, se lograba afinar el olfato de todos los aromas y todos los hedores, se venteaban las ciudades antes de ser avistadas (CC 101).

El recuerdo se convierte en una visión presente, casi en una alucinación, reflejada por Aldecoa con expresiones como «Singapur se le ofrecía verdinegro» (CC 100), «Recordaba, mejor veía» (CC 100) o «El puzpurri de canciones, de paisajes, de aromas, le llegaba a Iñaqui» (CC 101). No obstante, la realidad, ya convertida en un escenario de fondo, compite con el recuerdo para hacerse presente al viejo marinero:

¡Cómo recordaba Singapur! —puch, saltó un pececillo, arco y flecha, combado y veloz—, ¡cómo le pasaba el florecer portuario de luces, razas y lenguajes por la nariz y

todo lo curvada que puede ser una vascongada sin caer en el semitismo —puch, brincó de nuevo el pez u otro pez, ¿quién sabe?—. Aquello era el paraíso de la marinería, el romanticismo de tarjeta postal más cierto. [...] En Singapur se bebió la primera copa de ron —hasta entonces sólo el vino ocupaba su sentina— y llegó al barco, gatón, procurando no ser visto por el capitán, aunque todo fuera inútil porque el primer oficial lo corrió a puntapiés hasta el rancho. (Una gaviota, la primera de la tarde, se revolvió casi debajo de sus piernas comiéndose el pececillo saltimbanqui.) (CC 100-101).

Como hicieron Yurumendi y, hasta cierto punto, Shanti Andía en la novela de Baroja, el recuerdo de Iñaqui se ve arrebuñado por la fantasía⁹¹, engañándose a sí mismo tras convencerse de haber realizado hazañas o actos que nunca ocurrieron, o sí lo hicieron pero en la ficción o en las vidas de otros:

Ya, se engañaba a sí mismo, inventaba puertos fantasmales, donde no había estado; se vanagloriaba de situaciones en las que nunca tuvo arte ni parte, se enmadejaba de hazañas oídas, de cuentos escuchados de quien, a su vez, los había sacado de conversaciones con desconocidos personajes que, en cadena infinita, formaban en torno de la Tierra el ecuador de las aventuras marineras (CC 102).

Es el último vestigio del mundo aventurero, muerto para siempre. A diferencia de lo que ocurrió con Shanti Andía, quien rechazó la existencia desarraigada de la aventura, pese a sentir en su vejez la añoranza del tiempo pasado, y vivió la tranquilidad y la quietud de Lúzaró, el viejo marinero que estuvo en Singapur no encuentra ningún tipo de acomodo; el mar del trabajo en el que vive no lo permite, como sí se lo permitió a Shanti el mar moderno del barco de vapor y del comercio burgués. Iñaqui no puede reconocer nada como suyo, lo que equivale a perder su identidad y, por consiguiente, perderse a sí mismo. Ahora, en este nuevo mar, el espacio es incluso invadido por seres extraños y ajenos al medio: «Dos veraneantes curiosos se acercaban para ver partir los barcos de pesca» (CC 99); «Pitando venían los pesqueros hacia el muelle, pleno de veraneantes curiosos, ávidos de contemplar la fresca plata sardinera» (CC 102); «Los veraneantes, preguntones y ridículos, se apartaban a saltitos de la potencia machorra de las pescadoras arrastrando los cajones hasta los carrillos» (CC 102).

⁹¹ Recordemos cómo Baroja describía a Yurumendi en *Las inquietudes de Shanti Andía*: «Cuando nuestro amigo, el viejo lobo de mar, estaba más alegre que de ordinario, contaba cuentos. Sus cuentos no se diferenciaban gran cosa de las historias que él tenía por verdaderas» (Baroja, 1968: 45).

En Iñaqui, el marinero que estuvo en Singapur, el recuerdo no trae la romántica nostalgia de la añoranza, como le ocurría a Shanti Andía, sino algo mucho peor: le trae locura, una razón que se escapa, y el deseo de la disolución existencial absoluta: «Pero pasó la luz y el peligro y se volvió a quedar angustiado de la obsesión de su fantasía, del sol, que se le había colado en bolas por los agujeros de su boina; Iñaqui esperaba haber caído al agua, desaparecer para siempre, o mejor aún aparecer en la arena de la playa con un cangrejo en el ojal de la americana, pálido y casi verde, del color del mar en la madrugada, y todo entero» (CC 102). Ya saturado de recuerdos, la única opción que le queda es regresar a la taberna y hallar el olvido en la copa de ron:

El marinero que estuvo en Singapur se levantó trabajosamente y se fue pasito a paso por el espigón, loco de visiones, hacia el tabernón de costumbre. Se fue con un vago balanceo que crecería con la marea de ron, frunciendo el entrecejo, las manos en los bolsillos, dando a los brazos la forma de asas desconocidas de alguna ánfora enterrada y extraña, recuperada en algún tenducho mercenario del puerto de Singapur. Iñaqui, el viejo, el marinero que estuvo en Singapur, se iba a rejuvenecer clínicamente porque la fantasía no le daba para tanto y el mar le pedía más por sólo el estipendio faunal de un cangrejo en la solapa (CC 102-103).

El segundo relato en el que Ignacio Aldecoa se ocupó del tema del mar fue la «Biografía de un mascarón de proa⁹²», subtítulo «Cuento de cuando el mar era un raro carnaval». El cuento supone una excepción en el conjunto de la obra de Aldecoa, puesto que nos hallamos ante el único texto protagonizado por un objeto inanimado al que se dota de carácter humano, y no por una persona, como el resto de sus cuentos, sus cuatro novelas y las estampas poéticas de *Neutral Corner*. Junto a ello, nos encontramos ante una rareza por la época en la que ocurre el relato, que empieza en el año 1800 y termina en 1905, centrándose Aldecoa en el resto de su obra en los acontecimientos ocurridos en su propio tiempo, como mucho pocos años antes del momento de la redacción.

El protagonista del cuento, como señala el título, es un mascarón de proa que comienza sus viajes en un velero a principios del siglo XIX. Su vida, y con ella los acontecimientos literarios que Aldecoa decide narrar, están tomados de las historias de las novelas de aventuras que el escritor leyó en su infancia y en su adolescencia. Con esta configuración, más el enfoque que Aldecoa decidió utilizar, el cuentista nos lega a un personaje que en muchos aspectos recuerda al Shanti Andía barojiano, encarnando también él la nostalgia

⁹² De 1951, enviado para ser publicado en la *Revista de Pedagogía*, fue devuelto por la censura.

del mar y del tiempo perdido pese a no haberse considerado nunca un verdadero aventurero⁹³.

El mascarón de proa, cuando comienza su carrera marítima, vive las aventuras propias del mar antiguo según la clasificación de Baroja, y es testigo de las hazañas y delincuencias de los aventureros rebeldes del mismo autor. Aunque ya es viejo, «tan viejo que contaba trescientos años en un bosque de Francia» y al comenzar el relato «llevaba ya sesenta [años] de deambular por los cinco océanos», el mascarón sigue siendo «el alma del barco» (CC 129). Después de tanto tiempo, son muchas las aventuras que pueblan su recuerdo:

El agua, las ventiscas y hasta un abordaje en la niebla le habían abierto brechas, arrugas indisimulables con los afeites, ya que la masilla se le secaba en los trópicos y se le caía a los peces. El mascarón había conocido cuatro capitanes, muchos marineros y la travesura circense de multitud de grumetes irrespetuosos que le hacían monerías desde el bauprés, colgándose como trapos y hurgándole la nariz, con los pies, los más valientes. Andaba algo harto de navegar y de meterse en negocios sucios. ¡Había visto tantas cosas! Había visto, con sus propios ojos huevones, contrabandear a todos: a los capitanes, a los marineros y a los grumetes. Había visto asesinar a un pobre hombre; llegar borrachos a los tripulantes; embarcar negros. Y ahora para colmo le había tocado en suerte un capitán sin freno, capaz de ahorcar de una verga, por un quítame allá esas pajas, a cualquiera de sus subordinados. Todo lo contemplaba y lo seguiría contemplando con sus propios ojos, asustados y asustadores (CC 129).

Sin embargo, tal y como señalábamos, el mascarón de proa es más contemplador que aventurero: «Él hubiera preferido estar integrando una viga en una buena taberna del norte de Francia y oír las aventuras de las gentes, que andar metido en aquellos trotes. No tenía alma aventurera» (CC 129). Como Shanti Andía, el mascarón prefiere la quietud de la

⁹³ También Baroja dedicó algunas líneas al mascarón de proa: en el capítulo segundo de la primera parte del libro segundo de *El laberinto de las sirenas*, el narrador recoge una de las canciones, dedicadas al mar antiguo, compuestas por Roberto O'Neil, titulada *Los mascarones de proa*. En la primera estrofa, la contemplación del mascarón trae el recuerdo de aventuras pasadas: «Cuando os contemplo, mascarones de proa, carcomidos por el viento y la humedad, pienso en vuestras aventuras atrevidas, en los abismos vislumbrados por vosotros en el fondo del mar, en las nubes de espuma atravesadas, en los escollos sorteados, en los arrecifes peligrosos, en las tempestades y en las tormentas...»; al final de la canción, en la última estrofa, O'Neil canta la sensación de ruina y decadencia que le provoca el presente, simbolizando el podrido mascarón de proa el final de la antigüedad: «Ahora, al veros con los colores marchitos, Ceres, Pomonas y Victorias; al contemplaros con vuestra nariz carcomida, vuestras mejillas sin color y las pupilas muertas; al veros derrumbados, ruinosos, viejos parasemas ornamentales; al comprobar que no sois más que troncos de madera podridos, siento la tristeza de la vida pasada; de la muerte de todo lo extraordinario y fabuloso...» (Baroja, 1968: 386-387). A continuación observaremos cómo el cuento de Aldecoa guarda muchas semejanzas con este breve capítulo de la novela de Baroja.

aldea que los vaivenes del mar, y se siente «un burgués que había pasado por muchos trances» (CC 129-130), y «estaba dispuesto, aprovechando cualquier coyuntura, a desprenderse y a irse en las olas para no ver más aquel escarnio continuado que se le hacía en las propias barbas» (CC 130).

Esa coyuntura llega en la costa cercana a la isla de la Tortuga⁹⁴, pero no de la manera que el mascarón deseaba: el barco naufraga, y el mascarón queda abandonado en la orilla de una isla poblada por indígenas caribeños, que lo encuentran y lo convierten en un ídolo. Allí, mientras pasa el tiempo, se dedica a recordar: «¡Cómo recordaba al viejo padre de copa florida de hacía sesenta años! ¡Aquel bosque, aquella gran familia de árboles centenarios! Y luego las cosquillas de la gubia, los cachetes del mazo» (CC 130).

Hacia el año 1830, un grupo de emigrantes (españoles, a todas luces) llegan a la isla, queman el bosque y ahuyentan a los indígenas. El mascarón vuelve a quedar abandonado, hasta que un misionero que había navegado con los emigrantes se lo lleva a su casa, convirtiéndolo en adorno. Poco después, un mercante vasco, amigo del misionero, visita la isla y, cuando ve el mascarón, decide llevárselo con él. Cuando lo cargan hacia la costa, el mascarón vuelve a encontrarse con el mar y siente alegría, pero nota que, con el paso del tiempo, algo ha cambiado: «Allí vio el mar; se alegró. El viejo amigo no había cambiado mucho; estaba igual que siempre, amodorrado, verdiazul —las entrañas le daban aquel color—, pesado en su propio cuento. Aquel puerto no lo conocía y aquellos mascarones los desconocía» (CC 132).

Al principio, el mascarón piensa que estos mascarones a quienes no conoce «[d]ebían ser gentes de las nuevas promociones» (CC 132), y pronostica para ellos la misma abulia provocada por el mar que siente él, aunque se alegre de poder volver a verlo: «Ya, ya acabarían cansándose de andar por el mundo. Eran todavía unos chicos. ¡Qué le iban a decir a él! A él, viejo lobo, a pesar de sus gestos de displicencia» (CC 132). Sin embargo, cuando echa un buen vistazo al nuevo puerto, se da cuenta de que las cosas han cambiado de verdad, habiéndose colado el progreso en la vida marinera, convertido él, y quienes son como él, en reliquias del pasado: «Se sorprendió de pronto cuando contempló una fragata sin cara, pero ¿qué nueva moda era aquélla? Nunca se había visto nada igual. Se asustó, y entonces, cuando miró los mascarones de algunos de los barcos del puerto, pudo

⁹⁴ Otro lugar real con amplia presencia en las historias de aventuras. Por ejemplo, aparece en el ciclo de novelas protagonizado por el Corsario Negro *Piratas del Caribe*, de Emilio Salgari.

darse cuenta de que eran tan viejos como él» (CC 132). El mar antiguo comienza a ser sustituido por el mar moderno.

Pasado el susto, el marino vasco lo lleva a su hogar junto al mar Cantábrico, donde lo coloca como adorno colgado en la pared, encima de una chimenea. Aquí encuentra la tranquilidad que deseaba: «Ahora tendría tiempo de recordar, ya no lo molestarían» (CC 133). Junto a esos recuerdos, la única relación que le queda con el mar es la presencia del marino retirado, quien ya en su vejez, como los viejos marinos barojianos, pasa las horas relatando sus recuerdos y sus memorias. Entre marino y mascarón se establece un nexo de confianza, siendo los dos seres anacrónicos pertenecientes a una etapa pasada:

Veinte años se pasan pronto y al mascarón medio acostumbrado a la eternidad se le fueron en un voley. Se pasaba bien, casi era lo que él se había propuesto, el estar tranquilamente de viga en una taberna escuchando aventuras. A la vejez se cumplían sus deseos. El capitán, ya abuelo, contaba hermosas mentiras a los nietos. Logró aprender aquel idioma tan dulce que hablaban aquellas gentes. De vez en vez, dirigiéndose al mascarón y guiñándose un ojo, confidencial, decía el capitán a los muchachos: a esa buena pieza me la encontré en las selvas venezolanas, es de Brest, debió pertenecer al capitán Morgan⁹⁵. Los rapazuelos se lo quedaban mirando bobalicones y a veces les sorprendía hasta un vago gesto de terror. El capitán murió. Él ya se había acostumbrado a llamarle capitán; el viejo y el mascarón se entendían muy bien, por eso aquel día fue de una gran tristeza (CC 133).

Sigue pasando el tiempo y nuevas personas ocupan el caserón. Los viejos muebles van siendo sustituidos uno a uno, hasta que le llega el momento al mascarón, al que descuelgan de la pared y arrojan al exterior, donde queda nuevamente abandonado en la intemperie. El paso del tiempo, y el efecto de la naturaleza, causan estragos sobre él; su madera comienza a pudrirse y agrietarse, alguien le deja clavada un hacha, se ve infestado de gusanos y arañas y un día, décadas después, se le desprende la nariz.

En este ruinoso estado de abandono, el mascarón se dedica a recordar el pasado, único alivio del viejo marinero que sufre el presente, y desea poder contemplar el mar antes de morir: «¡Qué diferencia de aquel tiempo de cangrejos de mar! Quiso ver por última vez el Cantábrico, pero le fue imposible, no podía alzarse en el bardal, además no estaba muy

⁹⁵ Sir Henry Morgan, famoso filibustero galés del siglo XVII. Siguiendo la cronología, y teniendo en cuenta que Henry Morgan falleció en 1688, el mascarón no pudo pertenecerle. El capitán vasco, como los demás marinos que hemos analizado, adorna la realidad con elementos fantásticos o legendarios.

seguro de verlo desde allí. Le oía malhablar y contar sus aventuras y sus fuerzas contra las rocas; lo sentía a su lado pero no podía verle» (CC 133-134).

Mientras, ajeno a él, el progreso sigue avanzando: «Un día cayó una lata de conservas a su lado» (CC 134). El mascarón se sorprende y se extraña ante la visión del objeto, al que no reconoce de todos sus años surcando los mares: «Se extrañó mucho, se extrañó tanto que no supo cómo reaccionar. Vio dibujada una sardina y leyó una inscripción en inglés. El mundo se estaba volviendo loco. Las sardinas nadaban en aceite y viajaban en lata, pero ¿qué era aquello?» (CC 134). La conclusión del mascarón es que una etapa ha terminado, y todo lo bueno que podía ofrecer la vida ha desaparecido: «Se iba perdiendo la mejor tradición, el mejor filo del mar, la más agradable, varia y divertida razón de existir. El mascarón había perdido hasta su nostalgia de otros años. Por lo visto se habían acabado las aventuras, las tormentas, los abordajes» (CC 134). En estos momentos de decadencia, aunque haya perdido incluso la nostalgia de Shanti Andía y del viejo Iñaqui, el mascarón no puede evitar lamentar haber perdido los alicientes del mar antiguo que ha muerto.

Llega el año 1895, y el cura del pueblo encuentra el mascarón, se lo lleva a su casa, lo vuelve a pintar y lo convierte en exvoto de los naufragios en la iglesia. Allí vivirá, en ese «asilo tan agradable para su vejez [...] entre nubes de incienso y de melancolía» (CC 135), hasta que, en 1905, un anarquista prende fuego a la iglesia y el mascarón fallece entre las llamas, muriendo «casi alegremente evadiéndose en el humo hacia el soto de nubes que le aguardaba» (CC 135). En su momento final, ascendiendo hacia el cielo, el mascarón se evade de todo pesar, de toda nostalgia y melancolía, porque desde la nube que lo recoge, vuelve a encontrarse, esta vez para siempre, con el mar: «Arriba el mascarón seguía sonriendo, seguía contemplándose en el mar» (CC 135). Como recogido por los ángeles custodios del poema, el mascarón alcanza la libertad absoluta en este final fantástico que recuerda al del vagabundo Chico de Madrid; en un plano existencialista, la muerte aparece como la única libertadora de una vida de miseria y dolor.

En el tercero de sus relatos dedicados al mar, «La nostalgia de Lorenza Ríos⁹⁶», Aldecoa vuelve a retratar, esta vez de una manera más escueta, a un personaje acosado por la melancolía. En este caso, sin embargo, la añoranza no está en la pérdida de la aventura o

⁹⁶ *Guía*, octubre de 1952.

de la posibilidad de hacerse a la mar sino en la tristeza por la tierra perdida, la tierra donde se encuentra el verdadero hogar y a la que ya no se puede regresar.

El relato se abre con una muerte: la de un viejo indiano vasco cuyo nombre no llegamos a conocer, pero de quien sí sabemos que no fue un buen hombre, un buen marido ni un buen padre. Aun así, a su muerte recibe rezos y lloros de su mujer y de sus dos hijas, e incluso el mar parece vestir un ominoso luto en su honor:

Murió un día negro, en que silbaba en la alta mar el pájaro agorero de la galerna. Las gaviotas no abandonaron sus nidos de las rocas cuando entraron los barcos de pesca, con las tripulaciones temerosas y adustas. Estaba el mar sucio y tranquilo, y era misteriosa su serenidad, adivinándose como vientre terso, de ahogado, con las entrañas hirvientes. Se movían lentamente los hombres por el puerto, el oído atento, auscultando el chapoteo débil, que producía un airecillo cálido en el agua de las machinas. Olía a tormenta, y el humo de los mercantes se pegaba a los techos de los tinglados. De vez en vez el aire se aceleraba en ráfagas, que hacían flamear las banderas marinas y llenaba los carriles de las grúas del polvo de la estiba, hecho de carbonilla, de arena, de granos de cereal, de hilachas de arpillera... Polvo triste, que no sorprende, como el de la dársena de los pesqueros, con un pececillo seco, con un trozo de red, con una mina de escamas. Sonaba una sirena, y su voz de loba se extendía por cima de los tamarindos y las casas del paseo hasta las pequeñas ventanas del barrio viejo de la ciudad (CC 237).

Lorenza Ríos lloraba al viejo marinero fallecido. La mujer había nacido allende el mar, en Progreso del Yucatán, «donde los marineros pescan tiburones en sus ratos de ocio para hacer bastoncillos con las vértebras, que asombran al regreso a los que quedaron en los pueblos» (CC 237-238). Lorenza Ríos no encaja en un pueblo de pescadores vascos, pero tuvo tres hijos con el marino que llegó a través del mar, sin casarse nunca con él («porque él no lo quiso», nos dice el narrador [CC 238]), y cuando el vasco decidió volver a su aldea ella no tuvo más remedio que viajar con él. Aunque haga años que dejó su tierra atrás, todavía sigue llevándola en su propio cuerpo: «Lorenza tenía la piel morena; la boca grande y sabrosa; los ojos, cansados y garzos. [...] y su pecho era como una ola grande y dormida, y su corazón, grande también, como un campo de maíz» (CC 238).

En este relato, en el que Aldecoa ya se va acercando a su «épica de los oficios», el escritor comienza a centrar la atención en el ambiente de trabajo de los pescadores, mostrando más elementos de su faena y de su cotidianidad que en textos anteriores: «Los pesqueros fueron pintados de blanco, corriéndoles por la borda una raya verde o azul. Repasaban

los pescadores las letras y las matrículas de sus botes. Las mujeres zurcieron las redes sentadas en cestos, porque el suelo del muelle estaba todavía frío» (CC 240). Al llegar la primavera, «los pescadores salieron al mar» (CC 240); los hombres abandonan la aldea, las mujeres regresan al hogar, a la espera hasta la vuelta de los pescadores, y en el ambiente flotan las emociones del faenar: «En el barrio viejo, la alegría y la tristeza ponían la vida en el fiel. Alegría de trabajo y tristeza de peligros. Las mujeres de los pescadores no pueden dormir después de la madrugada hasta los finales del otoño. Ha empezado la pesca» (CC 240). Así, Aldecoa está mostrando la estrecha relación entre dureza y alegría en la vida de una población de pescadores; dureza, por los esfuerzos del trabajo y el peligro de la mar; alegría, porque los hombres de la aldea tienen con qué ganarse el pan.

Lorenza Ríos no participa de este tipo de vida; su relación con el mar es muy distinta, más parecida a la de Shanti Andía o a la de Iñaqui, el marinero que estuvo en Singapur; en su caso, no obstante, la contemplación del mar no le trae el recuerdo del medio sino el de la distancia del hogar americano que nunca volverá a ver. Esa es su nostalgia: «Solía ir Lorenza algunos días a pasearse por el puerto. Contemplaba los barcos, deletreaba los nombres de las embarcaciones, anidaba su mirada nostálgica en la mar, pasada la bocana. Al volver a su casa llevaba la luz del Yucatán templándole los ojos» (CC 238). Incluso sus sueños melancólicos son distintos a los de los viejos marinos, porque son sueños de tierra, de costa, y no de mar: «Soñaba con los atardeceres amarillos, de un agrio amarillo alimonando las fachadas de las casas, endureciendo el mar, aquilatando de oro las velas de las barcas yuterás» (CC 239).

Para Lorenza Ríos, el mar es un enemigo que le ha arrebatado la felicidad y la ha condenado a la soledad. Así como fue el culpable de traer a su tierra al hombre malo por quien abandonó su hogar y se trasladó a un lugar nuevo y extraño, también le ha quitado a sus tres hijos. Pablo, el único varón, «[a]ndaba [...] en los trabajos del mar. Quería olvidar a su padre. Cuando volvía de sus viajes traía regalos y contaba cosas bonitas y decía que se iba a hacer rico. Pero de Pablo nada sabía desde que vinieron a España. Pablo estaba en la mar, esto era todo» (CC 238).

Las dos hijas, María y Emilia, se casan con trabajadores del mar. María «conoció a un pescador; al único pescador que volvía del mar cantando e iba desde el puerto a su casa descalzo, con los pantalones de mahón remangados y los pies con escamas adheridas, que iban perdiendo brillo, luminosidad, con el polvo de las calles a medida que caminaba»

(CC 239). Emilia, por otra parte, se enamora de «un muchacho que estaba empleado en el dique y que manejaba algún dinero», pero de quien se decía que «andaba en malos pasos por una calle paralela» (CC 239). Las dos hijas acaban casándose y «Lorenza Ríos se quedó sola» (CC 241).

Finalmente, Lorenza Ríos muere; y muere con la nostalgia abrasándole el pecho, lloradas ya las últimas lágrimas, con el recuerdo de los colores y de las luces de su aldea natal:

Lorenza se fue a morir mirando su bahía, donde el sol aquilata de oro las velas de las barcas yuterias, y de las barcas yuterias nacen canciones que anclan en el corazón. Se fue a morir donde la muerte duele más, y el alma vuela mucho tiempo a ras de tierra, sin quererse despegar hasta que remonta el vuelo. Al pasar la bocana del puerto entornó los párpados, contempló las primeras luces eléctricas encendiéndose en la tarde, y sintió el viento del mar en su pecho (CC 241).

Esta extraña nostalgia del mar, al que se acaba considerando enemigo pero que sigue proyectando un influjo ignoto, fue resumido por Ignacio Aldecoa en su artículo «Por el mar de un piloto de altura»:

Con el marino ocurre lo que con la resaca, todo le impulsa a la tierra, pero algo superior y extraño lo retrotrae al mar. El que ha venteado el olor de las algas de todas las latitudes es del mar y jamás vuelve a la tierra. En aquel tiempo un hijo emigrante era un hijo perdido, y un hijo marino un hijo tantas veces perdido cuantas saliera de puerto. La lisa altivez del mar vencía a la tierra, a la montaña de rincones y madrigueras preservadoras (Aldecoa, 1954: 28).

3.1.4. Ignacio Aldecoa y el mar del trabajo

En los tres cuentos que acabamos de comentar, el enfoque utilizado por Aldecoa es muy diferente del que usará a partir de este momento. Cogiendo el relevo a las novelas del mar de Baroja, en las que la nostalgia por el tiempo perdido está tan presente, Aldecoa, como hemos visto, nos ofrece tres existencias que sufren la angustia de la pérdida, la añoranza de lo que nunca se podrá recobrar (excepción hecha en el caso del mascarón, que con su muerte recupera lo que añoraba). Cabe destacar cómo los tres títulos dejan patente la intención del escritor, puesto que los términos escogidos se relacionan con las ideas de tiempo pasado, de inexistencia y de melancolía: «sombra», «estuvo», «biografía» y

«nostalgia» nos remiten a la presencia de algo que ha pasado, a ese mar que ya no existe y que se añora.

Ahora bien, también hemos visto cómo en el tercero de los relatos Aldecoa amplía su enfoque y acoge —y hace avanzar hacia un primer plano— el mundo de los pescadores. Pasados los primeros años de la década de los cincuenta, habiendo comenzado ya en su obra la llamada «épica de los oficios», seguir escribiendo sobre el mar equivalía a escribir sobre el oficio del mar, de una manera más social y comprometida, solidarizándose con la figura del humilde pescador. Se confirma definitivamente el final de los tres períodos del mar descritos por Baroja y comienza el cuarto, el mar del trabajo. El propio Aldecoa, refiriéndose a la que debería haber sido su segunda trilogía novelesca, la dedicada al mar, declaró que no iba a centrarse «en el mar de la aventura, sino el del trabajo, el de los pescadores» (Senabre, 1970: 11).

Antes de publicar *Gran Sol*, la tercera de sus novelas, Aldecoa mostró el mar del trabajo en dos cuentos. El primero de ellos, «Entre el cielo y el mar⁹⁷», refleja el tema principal de la obra aldecoana en los años cincuenta, que ya apuntamos al hablar de «La nostalgia de Lorenza Ríos»: el trabajo de los humildes en una época de injusticias, miseria y falta de oportunidades, y de cómo estos, sin conciencia alguna de clase y sin más aspiraciones que poner un plato de comida sobre la mesa, aceptan las cosas como vienen, como ocurren, sin tener la oportunidad —sin ni siquiera ser conscientes de que pueden hacerlo— de lanzar un grito de rabia al cielo.

El protagonista del relato, Pedro Sánchez, también es prototípico de la obra de Aldecoa desde su cuento «Chico de Madrid» (1950): se trata de uno de esos niños empujados antes de tiempo a la vida adulta, a una madurez forzada por la necesidad, que tiene que aprender las leyes de un mundo que hasta ahora le resultaba ajeno (aunque atractivo), el de los adultos, y con ello se ve atado irremediabilmente a su entorno y a su condición social, desvaneciéndose de esta manera todo rastro de inocencia juvenil.

El relato comienza *in media res*, con un párrafo que nos muestra el faenar infructuoso de unos pescadores de costa, golpeados por la falta de resultados y por la monotonía de la acción, como refuerza el primer enunciado del párrafo:

⁹⁷ Publicado con el título «Pedro Sánchez entre el cielo y el mar» en *Ateneo*, en enero de 1955.

Era la tercera vez en la mañana. Los niños volvieron a acercarse. El ruido de la mar se confundía con el unánime grito de los que hablaban. Unos segundos de silencio y la monótona repetición como un gruñido o como un estertor: *aaa-ú*. La red iba saliendo lentamente a la áspera playa. Su dulce color de otoño, roto por la lucecilla plateada de un pescado muy chico o por el verde triste de un alga prendida en sus mallas, dividía la oscura desolación de grava menuda; cerca cabeceaba la barca vacía (CC 386).

Después de la aliteración de *b*, *v* y *c* de la última frase, que potencia el efecto del movimiento de la barca y refuerza la sensación de monotonía, el narrador nos muestra a los chiquillos que se han acercado a la playa para observar el trabajo de los pescadores. Entre risas y juegos, son ahuyentados por Pedro, quien, pese a ser todavía un niño, no demasiado mayor que los demás, «había asumido la labor de espantarlos. [...] y les miraba superior y hostil, porque era casi un hombre y trabajaba» (CC 386). Pedro se encuentra aún en esa edad difícil en la que pertenece a dos mundos, y no encuentra acomodo en ninguno de ellos; desde su punto de vista, ya es un adulto, pero, no obstante, los verdaderos adultos lo siguen considerando un niño; un niño diferente, sí, con algunas responsabilidades relacionadas con el oficio que ejerce, pero sin tener la posibilidad todavía de preocuparse por ciertos deberes, como el de alimentar a una familia, que es competencia única de los mayores:

Pedro fingía interesarse en la conversación de los mayores sobre el jornal, porque para eso era pescador; pero sabía que no le importaba demasiado. Llegaría a su casa y tendría algo que comer. Para llevar de comer estaba el padre y no él. Acaso un trozo de pan y un rebujón de pescado frito, pero ya era bastante. Desde pequeño —contemplaba su infancia sin haber salido de ella como algo muy distante— había comido poco, a veces nada, mas siempre había tenido el derecho a llorar, a protestar por la escasez. El que no lloraba ni protestaba era su padre, que lo miraba todo con unos ojos muy pequeños, como queriendo llorar y protestar con odio (CC 387).

«La tercera vez en la mañana», repite el narrador (CC 386). La tercera vez en la mañana y aún no han conseguido pescar nada que valga la pena venderse. Tras dar el último tirón a la red y observarla, con la esperanza de que haya algo valioso, los hombres aceptan la derrota y se quedan mirando el mar, como esperando una respuesta o como si lanzasen un reproche silencioso al que debería proveer: «Los pescadores se inclinaron más; luego se irguieron en silencio y contemplaron el mar» (CC 386). El patrón, el señor Venancio, «el de la nostalgia de los tiempos buenos de la costera» (CC 386), rompe el silencio con la confirmación de su fracaso: «Si llegamos a una peseta por cabeza, vamos bien» (CC

386). Sus hombres siguen en silencio; aceptan lo que el mar les ha dado, la miseria de un día más, y siguen trabajando; como los demás obreros de Aldecoa, estos tampoco se rinden ante la miseria y la mala suerte: «Los demás siguieron en silencio. Habían oído y habían olvidado. Estaban acostumbrados, aunque no resignados, como creían otras personas del pueblo. De pronto, uno de ellos comenzó a cantar en el vaivén de la ira y el ridículo» (CC 386).

Pedro Sánchez no reacciona de la misma manera. Él, como hizo Shanti Andía en una época distinta —en un mar distinto—, adorna la realidad con la aún viva inocencia de la infancia; para Pedro, las penurias del oficio y las miserias del mar tiene un encanto aventurero, una pátina de idealización que le da una visión distorsionada de la realidad:

Pedro caminó hacia su casa. Iba pensando en el mar. Le gustaría ser pescador de mar, dejar de pescar desde la playa. Le gustaría salir con las traíñas y estar encargado en ellas de los faroles de petróleo. Y, sobre todo, hablar del viento de Levante. Decir al llegar a casa, con la superioridad del trabajador de mar: «Como siga esto así, vamos a comer piedras. El levante nos ha llenado la traíña tres veces de mar. Si no llegar a ser por el señor Feliciano, nos vamos a fondo». Y decir esto mirando a sus padres alternativamente. Ver los ojos del padre casi tristes, casi alegres; y los de la madre, temerosos; y contar a los hermanos cómo una morena le tiró un muerdo y él le dio con el cuchillo de partir el cebo en la cabecilla de bicha, y la tuvo a sus pies retorciéndose durante más de dos horas (CC 388).

Finalmente, el padre de Pedro, que trabaja en las traíñas del señor Feliciano y que ha tenido buena pesca, llega a casa y comunica a su hijo que a partir de ese mismo día pasará a trabajar en una de las traíñas, como farolero en pruebas. La madre reacciona con pesar, siendo consciente de que el mar se lleva a su hijo, que va a hacerse adulto de golpe; el padre no muestra emoción alguna: su hijo está haciendo lo que tiene que hacer porque es necesario, porque tiene que ayudar a conseguir el sustento para su familia. Como dijo Shanti Andía en *Las inquietudes*, al niño a quien «le coge mozo como a mí, [el mar] le moldea de una manera definitiva, le hace marino para siempre; al que de niño se entrega a su poder con el alma cándida, con la inteligencia virgen, le convierte en su esclavo» (Baroja, 1968: 10).

Aunque parece cumplirse su deseo, Pedro Sánchez se siente ofendido: el hecho de entrar en la traíña de pruebas, y tener que encargarse de las farolas (aunque previamente es lo que quería) le parece poca cosa; más aún cuando le comunica a su padre que no tiene que

aprender a hacerlo porque ya domina la labor y este le contesta «te enseñaremos de nuevo, aunque digas que ya sabes» (CC 390). Pedro sale de casa y camina hacia la playa. El muchacho se va empapando del entorno al que ya pertenece: «Iba mirando las embarcaciones varadas. Aspiraba el olor de la brea, el de las redes puestas a secar. Se acercó a la traíña *Tres Hermanos*. [...] Dio una vuelta en torno a ella, pasando lentamente la mano vacía por sus costados. [...] Se tendió al sol. La lancha daba una breve sombra de mediodía pasado» (CC 390). Después de echarse sobre la arena, el mar le envía los mismos sonidos de monotonía que habían recibido horas antes los pescadores de bajura: «Cerró los ojos y escuchó como un gruñido o como un estertor: la mar» (CC 390).

«Rol del ocaso⁹⁸», es un cuento que se asemeja temática y estilísticamente, amén de en la construcción y el tratamiento de los personajes, a lo que el propio Aldecoa escribió en su novela *Gran Sol*, publicada el mismo año. En ambas obras, el escritor tiende hacia un mayor objetivismo —convirtiendo al narrador omnisciente en narrador heterodiegético, que pinta una realidad observada por los personajes y no por él mismo—: el narrador pasa a un segundo plano en el conjunto de la escritura, dejando mayor espacio para los personajes, que se definen y construyen a sí mismos a través de los diálogos, los actos y la relación con los demás. Incluso el propio estilo, menos lírico que en obras anteriores, le sirve para distanciarse ligeramente de la acción, sin llegar a ser notarial o absolutamente objetivo, pero sí disminuyendo el contenido poético y emocional de su escritura.

En ambas obras el protagonista es colectivo (el conjunto de los pescadores en *Gran Sol* y los estibadores en «Rol del ocaso»), si bien con un par de salvedades en cada uno de los textos: en ambos, cuento y novela, hay un personaje inanimado e inconsciente que por momentos ocupa toda la atención en la narración: el mar en *Gran Sol* y el barco en el que trabajan los estibadores en «Rol del ocaso»; también en ambas obras, los dos patrones de sendos barcos, Simón Orozco en el *Aril* (*Gran Sol*) y Bautista en el *Ispaster* («Rol del ocaso»), destacan ligeramente frente al resto de marinos en el tratamiento y la importancia que les da el narrador.

En «Rol del ocaso», la acción transcurre de forma muy parecida —con la diferencia obvia de la extensión—, a como acontece en *Gran Sol*: excepto en los momentos en los que los estibadores trabajan, y el clímax del relato en el que una tormenta está a punto de enviar

⁹⁸ Titulado originalmente «Rol del crepúsculo», y publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en junio de 1957.

a pique al *Ispaster*, el resto del cuento se centra en la cotidianidad más rutinaria del barco, contando la vida y las acciones de los marineros, en escenas en las que no ocurre nada aparentemente relevante, excepto una serie de existencias que se unen en una finalidad común: la de ganarse la vida en un trabajo ingrato, peligroso y mal remunerado.

En esos momentos de relación entre los personajes, el narrador los deja a su aire, permitiendo, tal y como indicamos anteriormente, que se definan a sí mismos, desnudando sus almas frente al lector, al que permite asomarse en esos momentos de intimidad compartida como un testigo mudo. Especialmente en las escenas dialogadas, rápidas y vulgares aunque muy eficientes, lo que contemplamos son personas de carne y hueso, con sus quejas, sus chanzas, sus temores y sus anhelos, sin intervención alguna del narrador. Aldecoa levanta la cortina de esas existencias y nos convida a mirar junto a él, dándonos además la oportunidad de que seamos nosotros quienes juzguemos lo que está ocurriendo en el cuento.

El personaje a quien más atención dedica el narrador es, curiosamente, el propio barco, el viejo vapor *Ispaster*, que está, cuando comienza el relato, a punto de realizar su último viaje antes de ser enviado al desguace. Con él establece una especie de simbiosis Bautista, el patrón, que parece avanzar hacia la vejez y el retiro en paralelo con el barco. La primera descripción del vapor nos muestra su vejez y su decadencia:

El *Ispaster* tenía un balance de nana. Doscientas ochenta toneladas dormidas en el arrullo de las aguas. El *Ispaster* navegaba a vapor, caboteaba mineral, estaba ya amenazado de desguace. Era un barco de tristes remiendos, despintado y como recién emergido de un naufragio. Mostraba cinco pies de minio y orín bajo la línea de flotación, y esto le hacía aparecer más fondón, más viejo, más agabarrado. En Casa Valentín y en todo el puerto la gente de barra y de mus meneaba choteo a cuenta del *Ispaster* y su tripulación. «Ese barco es una taberna. Es un caserío con mucho animal dentro. Es una casa de las que han quitado» (CC 479).

Como si de un trabajador más se tratase, en la vejez, cuando las fuerzas se pierden, no quedan contemplaciones por parte de quienes manejan el dinero: «El armador, don Alejandro Maturana, de acuerdo con su socio Avelino Isasmendi, había decidido que el *Ispaster* entrara a morir en dique en los comienzos del otoño. Taberna o caserío o casa de mala nota, el *Ispaster* sería chatarra cuando las grandes mareas» (CC 479-480).

La primera aparición de Bautista es la de un marinero nada idealizado, como era costumbre en Aldecoa. Patrón estricto y temido, aunque desobedecido en ocasiones, se asoma a una de las ventanas del puente y grita a uno de sus hombres, regalándole insultos como «becerro», «animal», «vago» o «miserable» (CC 480). El narrador nos ofrece una escueta descripción física del personaje y recoge algunos de sus actos:

Se desgañitaba, y el cuello corto y macizo se le esponjó y coloreó de los tintes de los besugos. Se rascó la calva con la mano derecha, esperando. Escupió la mala saliva de la mala digestión, de la resaquilla del vino mañanero, del esfuerzo en los insultos a Juan. Volvió a escupir con placer. Probó sobre la tapa de la regala de estribor y la alcanzó. Se convenció de que escupía bien, de que no había perdido facultades. Luego desapareció de la ventana (CC 480).

En uno de los momentos en los que la tripulación no sigue las órdenes de Bautista, este aparece airado en cubierta y abronca a los hombres: «Este barco es una porquería; en este barco se desobedece al capitán. Este barco va a acabar mal. Voy a dar parte a la Comandancia y me voy a cargar...» (CC 487). Justo en ese momento, algo parece ir mal con el patrón:

El patrón sintió que los bronquios se le revolvían como los tentáculos de un pulpo. El patrón sintió que las piernas tenían la tembladera de la agonía de los grandes pescados. El patrón sintió que la cabeza se le llenaba de la tinta rabiosa de los calamares. El humor negro se le vertía por los ojos, por la boca, por las narices, por las orejas y por una llaga que tenía en la papada (CC 487).

Como ocurre con el viejo *Ispaster*, Bautista también se está acercando al final de su carrera, como señala el segundo de a bordo, Fermín: «El segundo ataque en menos de un año. Está acabado. Un día se muere» (CC 488). Al principio del relato, el narrador había descrito la voz del capitán «como el gruñido de un motor aumentando en revoluciones» (CC 482), reforzando el paralelismo entre el trabajador y su herramienta.

Durante la faena, una tormenta alcanza al vapor y lo rodea como a una bestia acorralada: «El cielo, al norte, estaba petrificado y amurallaba el horizonte. El cielo, al oeste, era pastoso y movedizo. El cielo, al sur, se confundía con la oscuridad costeña. El cielo, a puerto, solamente era agua» (CC 489). El mar se echa encima del barco como si cobrase vida: «Fermín abrió la puerta del puente para ir a la toldilla. Por la puerta entró la sombra de la mar: un denso y acre olor, un escalonado salpicón de agua, una catarata de viento que chocó contra los mamparos haciéndolos crujir» (CC 489). Patrón y segundo

reconocen tener miedo, y en un intento fallido de silbar para vencer al temor, a Bautista se le escapa «el aire como al pito de la sirena cuando había poca presión y no se lograba que sonase» (CC 490). En esa tesitura, cuando los hombres se sienten desesperar, es cuando el viejo *Ispaster*, cobrando conciencia casi animal, pelea su última batalla:

El *Ispaster* cabeceaba alocadamente. El *Ispaster* tenía un avance aturcido en que la proa señalaba todos los rumbos del este al oeste por el norte. El *Ispaster* estaba fatigado de proa a popa, herido de estribor a babor, exactamente como un toro que embiste, que guarda fuerza en su cabeza, que tiene energía en sus cuartos traseros, pero que ya está llamado por la muerte y da los bandazos de la agonía. Las dos luchas del toro mantenía el *Ispaster*. La lucha por herir de proa y la lucha por aguantar su propia herida (CC 491).

Diez horas después, el barco llega a puerto. Se ha superado la tormenta. La tripulación abandona el barco por última vez y se dirige a la taberna; únicamente el patrón continúa a bordo. Sabe que algo ha cambiado para siempre, que en esta última pelea ha habido una pérdida extraña y desconocida. Vuelve a escupir como hizo antes del viaje, pero falla, comprobando «que había perdido facultades» (CC 491). La muerte planea sobre ellos, inevitable y definitiva:

El *Ispaster* iba a entrar en dique. Don Alejandro Maturana y su socio don Avelino Isasmendi lo habían decidido. El *Ispaster* había salido herido de muerte de su última singladura. Las grandes mareas, las lluvias de estrellas, el olor de las algas revueltas, la música de los vientos, los crepúsculos rojos, amarillentos, verdes, quedaban a muchos días. Bautista pensó que el otoño estaba lejos y que el *Ispaster* entraba en dique⁹⁹ (CC 491).

En el mismo año de 1957, Ignacio Aldecoa publica su tercera novela, *Gran Sol*. Para documentarse, se había embarcado un tiempo antes en un pesquero vasco y realizó la ruta hacia el Gran Sol, cerca de la costa de Irlanda, donde fue uno más de los pescadores, trabajando como cualquiera. El motivo lo explicó el propio Aldecoa, para quien escribir una novela verdaderamente realista en la que se ficcionalizan vidas verídicas, seres de carne y hueso, exigía que el escritor conociese a dichos seres de primera mano, que se mezclase con ellos, evitando así cualquier visión basada en rumores, en idealizaciones o

⁹⁹ Debemos señalar que este cuento guarda relación también con otro relato de Aldecoa, «Santa Olaja de acero», en el que de una manera muy parecida se establece una relación hermanadora entre unos trabajadores, en este caso dos maquinistas, y su herramienta, una locomotora llamada *Santa Olaja*. Como sucede a los estibadores, los maquinistas salvan a la máquina de un accidente que está a punto de ocurrir, pero el resultado es el mismo, y la locomotora, que también se personaliza en algunos momentos, se tiene que retirar.

en tópicos: «No creo que la novela del mar pueda hacerse desde la costa. Es preciso irse a la mar. Esta gente, que en la taberna o el muelle es de una manera, alcanza a ser ellos mismos cuando están en la mar» (Lytra, 1980: 29).

Como adelantábamos al analizar «Rol del ocaso», también en *Gran Sol* recurre Aldecoa a un protagonista colectivo que se mueve en su propio medio, donde puede expresarse de manera real, en un lugar que le pertenece y al que pertenece, y el escritor nos lo presenta, ya desde el principio de la novela, antes de que los pescadores se hagan a la mar, como un espacio verdadero, sin adornos ni imposturas. Sirva como ejemplo el siguiente entorno, en el que Aldecoa recoge las sensaciones y las acciones del ambiente:

En el bar —humo picante de sardinas asadas, llantos de chiquillos, densidad de moscas revoloteando sobre pringues y humedades, altas voces habituadas al pregón— cortaban el bacalao las tripulaciones del *Uro* y el *Aril*. Las mujeres y los hijos de los tripulantes hacían gasto de *oranges* y gaseosas. Los tripulantes se despedían con vino tinto; el vino tinto del adiós, que amarga y seca la boca, que da un poquito de fuerza al corazón, que riega el chiste encubridor de la tristeza, que fija la sonrisa de la marcha y disculpa la acuosidad de la mirada. El veraneante caprichoso de lo pintoresco, el emboscado de la lonja, el mestizo de bahía y alta mar bebían y daban al diente, silenciosos en el barullo de la gente del Gran Sol (GS 18-19).

Como ya había dejado claro en sus relatos anteriores, el mar de la aventura que había descrito Baroja y su nostalgia han desaparecido para siempre; Aldecoa está escribiendo sobre su propio mar, sobre su propia etapa del mar, y vuelve a demostrarlo en el segundo párrafo de *Gran Sol*:

Olía a podredumbre de algas y a tormenta. Colorineaban las manchas de gasoil en las aguas. En los muelles la marea descendente descubría los manchones moluscarios, las verdisucias rocas del espantado correr de los cangrejos, las órbitas náufragas de las cloacas, el hierro corroído de las escalerillas (GS 15).

El tiempo de la nostalgia del viejo Iñaqui, de Lorenza Ríos y del mascarón de proa ha quedado atrás. En esta nueva época, «la aventura del hombre [...] es la aventura diaria peligrosa y monótona. Dentro de ella el hombre que la vive es un hombre cualquiera de dimensiones ordinarias, que ha adoptado esta aventura como profesión y con la que se identifica, perteneciendo a un grupo profesional especial, pero integrante del cuerpo social general» (Lytra, 1980: 29). Por ende, frente a otras novelas que retrataban el mundo obrero en la época de Aldecoa, fue este quien mejor supo captar «el dato humano», en lo

que «más que novela-reportaje [...] llamaríamos novela documentada» (Lytra, 1980: 29). Aldecoa entra en las mentes y en las sensibilidades de sus personajes, a quienes toma de la realidad, y nos acerca el pulso vital de existencias verdaderas.

Sin embargo, mostrar las sensibilidades, emociones y la vida cotidiana de personajes humildes, y recoger sus pesares y sus dificultades ante la vida y la miseria, no significa que Aldecoa esté interesado en investigar o en denunciar a los responsables; para él, lo importante es mostrar los efectos que las dificultades del tiempo tienen en los seres humildes con quienes se encuentra: «Aldecoa no trata [...] de abogar por los derechos de los obreros del mar; si acaso, esto es aquí lo secundario. Lo esencial está en expresar la realidad de esos hombres, testimonialmente, sin discurso de la defensa» (Sobejano, 2005: 268). Con esta novela, Aldecoa hace «no un reportaje, no una novela social [...], sino un canto épico» (García Viñó, 1972: 114) o un «canto a la gesta del pescador» (García Viñó, 1972: 117), a lo que ayudan las alegorías judeocristianas que el escritor utiliza a lo largo de la novela.

En *Gran Sol* son dos los barcos vascos los que se dirigen a aguas irlandesas: el *Uro* y el *Aril*. Aun así, Aldecoa se centrará únicamente en el segundo; el *Uro* aparecerá siempre de fondo, en lontananza, convirtiendo al *Aril* en un espacio cerrado y aislado —a la manera de lo que Aldecoa hizo con el cuartel de la Guardia Civil en *El fulgor y la sangre* o con el compartimento en el tren de tercera clase del cuento «La despedida»—, en un pequeño microcosmos separado del macrocosmos externo¹⁰⁰. En él, los pescadores, en tanto que trabajadores, viven con el anhelo de asentarse en la tierra, con tranquilidad y ausencia de peligro, pero se ven obligados, para lograr el sustento que les permite sobrevivir y mantener a sus familias, a hacerse constantemente a la mar; su esperanza radica en poseer los bienes suficientes para no tener que seguir jugándose la vida en el mar: «Las motoras, las cinturas de sardina o de anchoa, las barricas de raba, el juego de las artes ocupaban sus cálculos imaginativos de marineros rasos, pobres y esperanzados. “Una esperanza —dice Sas— de tener motora de uno y andar a la sardina como patrón, para salir de pobre”» (GS 147). Pero el mar no se puede abandonar; es un trabajo de por vida, mientras el cuerpo aguante, y aunque se conciba como un enemigo, es el único que permite ganarse la vida: «El mar son las alubias de la familia» (GS 182).

¹⁰⁰ «Un barco es un pequeño mundo aparte», dijo Shanti Andía en su novela (Baroja, 1968: 84).

El problema de los marinos del *Aril* es que son hombres del mar, están hechos para la mar, y a ella pertenecen. No hay ninguna ocupación para ellos en la tierra. Así lo expresa Simón Orozco, patrón del *Aril*:

No sé, la gente de la mar no somos nada en tierra. Ponte en que no acertabas. Las cosas de tierra hace falta haberlas mamado. Tú estás hecho a esto, no sé... [...] El que está hecho a la mar, la tierra le viene pequeña. Ya puede coger el mejor oficio, que si es marinero... Aquí eres tú el que gobiernas, en tierra te gobiernan. Aquí estás solo con el agua y el cielo, y has tenido mucho tiempo para pensar tus cosas, allí no sé... Yo también, si pudiera, me retiraría. La verdad es que tengo ganas de dejar la mar, más ganas que nadie, porque estoy harto y quisiera quedarme en casa, con la mujer, con los hijos... Siempre estoy diciendo que este año es el último, que se acabó para mí la mar... [...] pero en la tierra no me encuentro a gusto. Cuando andaba sin contrato, en seguida de la guerra, me hubiera embarcado en cualquier cosa, me ardía la tierra; no he sabido nunca estar en tierra y pienso, pienso que es donde debiera estar (GS 212-213).

Simón Orozco es el personaje más fatalista de la novela y quien mejor representa el hastío del mar. El patrón es consciente de que, por su edad y por la dureza de su trabajo, su situación no es igual a la de otros marineros: «Los cincuenta años de un patrón de pesca no son los cincuenta años de un capitán de barco. Un patrón de pesca es un obrero de la mar, un obrero especializado si se quiere, pero nada más» (GS 106). Son varias las ocasiones en las que expresa o piensa su desencanto: «El patrón Simón Orozco, metido en su cuarto, aburrido, a veces rabioso, ¿por qué no se quedó en los barcos yanquis?» (GS 72); «Yo a la mar ni a mi peor enemigo; que se busque la vida en tierra» (GS 20); «Viento del norte, viento del sur, ¡qué más daba! Todos los tiempos de la mar eran malos. Todos los días de la mar eran malos» (GS 182); «De mala suerte [...] es estar toda la vida en la mar» (GS 150). La otra suerte, la buena, es el pobre consuelo que ofrece el mar: «Suerte: unos duros para poder vivir, para que la mujer pagara en la tienda de comestibles, para que los hijos pudieran seguir yendo a la escuela» (GS 17).

Durante la travesía, como otros marinos literarios a los que hemos observado a lo largo del presente capítulo, Orozco se refugia en el recuerdo y en la añoranza, si bien en su caso no existirán nostalgias ni melancolías, sino la patente y cruda realidad del tiempo pasado, sin emociones ni sentimientos; únicamente el sentir de un fluir inexorable y de una existencia vivida: «Simón Orozco dibujaba en el agua de sus memorias. Viento de antaño. Veinte años surcando Petí Sol. Malos y buenos tiempos. Fortunas breves de buenas

mareas, desesperación de las malas. La rutina, el aburrimiento, el miedo» (GS 93). Un tiempo estéril, una existencia sin provecho, en la abulia del espacio cerrado y aislado que es el *Aril*, el pequeño mundo en el que Simón Orozco se ve obligado a vivir, sintiendo lejos y a la vez cerca su otro hogar: «El reloj de Simón Orozco marcaba el tiempo de su casa. El cronómetro de a bordo el tiempo de Greenwich. El reloj de Orozco estaba en el bolsillo superior izquierdo del mono, casi junto al corazón. El cronómetro, en el cuarto de derrota» (GS 110).

Uno de los marinos del *Aril*, Paulino Castro, contrasta con el resto de pescadores de la novela —especialmente con su patrón— porque es el único que conserva todavía algo del antiguo espíritu marinero; algo que lo ata sentimentalmente a la mar:

Paulino Castro se sentía solo. Miraba la proa, la mar, el cielo, las estrellas. Pensó que alguna vez tendría que dejar la mar, que no sentiría, si la dejaba, una calma como en la que estaba integrado, que jamás sería compensado tan sencillamente como lo era en aquellos momentos no sabía por qué ni siquiera cómo. Mar, cielo, los barcos... Arriba, las estrellas. El viento a suaves ráfagas. Pensó que no podía quedarse en puerto, que no podría ir de visitante al muelle para ver partir las embarcaciones al Gran Sol, que la alegría de las llegadas a él le entristecía. Pensó que era un sueño, que en la realidad no se cumpliría, la taberna y el ultramarinos. Sus deseos de comodidad eran cenitales desde la mar, crepusculares en tierra. La tierra le cansaba. Estaría en la mar hasta que no pudiera sostener el rumbo en la rueda, hasta que no pudiera agarrar las cabillas, hasta que las piernas le fallaran y se fuera en los balances contra los costados ya mal estibado el corazón (GS 224-225).

Sea como fuere, todos ellos deben cumplir con el deber: arrancarle el fruto a la mar. En la primera parte de la novela, moviéndose el *Uro* y el *Aril* todavía por las rutas habituales, la pesca se da bien. Los dos barcos echan la red y comienzan a recoger los peces, que aparecen en abundancia. Aldecoa juega con la metáfora de la fecundidad, doblemente eficaz al presentarla de una forma tan visual, recordando a las antiguas venus paleolíticas, ídolos de la fertilidad: «La red tenía en las aguas forma de mujer, de mujer con las caderas prominentes de fecundidad aparente, de pechos grandes y redondos, de cabeza pequeña» (GS 92). Cuando los pescadores del *Aril* recogen la red, Ignacio Aldecoa nos muestra la verdadera épica del oficio, la gesta poética del arte de pescar:

De golpe, en la línea de popa, emergió el copo. La cabeza de la red quedó flotando. De un blancor metálico, ancha y redonda, era como una gigante gota de azoque

movilizándose por la iracunda pelea de las aguas negras. Simón Orozco no perdía de vista el copo. Tras la florafauna: matas, cardúmenes, colonias; tras la florafauna aparecieron los discos cenicientos de las rayas, las pintarrojas oceladas cambiando el reciente color crema de la sacada por una rosa fuerte al compás de una larga agonía, las sulas largas, albas, como de aluminio, las blandas langostas de coral enzarzadas en una pesadilla combatiente con las mallas del arte... Se vertía la red sobre cubierta trayendo los primeros, diminutos, boquiabiertos rapés, ajados sus apéndices de pesca. Se vertía la red con los escualos de gatunos ojos: mielgas de agujones en las aletas dorsales y caudales, pequeños tolles de duros dientes, pequeñas fieras de las aguas, que sobre cubierta vidriaban los hermosos ojos de furia impotente. Con ellos la serpenteante presencia de los congrios, el equívoco formal de ojitos y lenguados, la suprarreal creación del pez rata, incisivos de roedor, pelo o escama, larga cola barbada, coloración gris, grandes ojos, verdes o azules, de animal asustado. Las redes de arrastre vuelcan el quinto día de la creación del mundo¹⁰¹ sobre la cubierta de los barcos pesqueros (GS 122-123).

Por desgracia para los pescadores, muy pronto la pesca deja de ser tan fructuosa. Ante el desespero, los patrones de ambos barcos deciden salir de su ruta y dirigirse más hacia el norte de lo que han subido nunca. El cambio de ruta es sentido de manera ominosa por la tripulación, que queda preocupada; uno de los hombres de Orozco, Joaquín Sas, le dice a su patrón: «Mañana, si hay buenos tiempos, lanzamos y luego para el sur», a lo que Simón Orozco responde: «¡Quién sabe! ¿Tienes mucha prisa de volver?». Sas contesta: «No, patrón. Lo digo porque nunca hemos subido tan al norte», pero el patrón lo tiene claro, sabe que si quieren ganarse el jornal tendrán que correr el riesgo, cueste lo que cueste: «Hasta los osos blancos esta vez, Sas» (GS 222-223).

De esta manera comienza la lucha de estos humildes pescadores con el mar. Este tema, el de la lucha del hombre con el medio, con la naturaleza, era uno de los predilectos y más abordados por el escritor vasco, y estaba muy relacionado con su propia concepción de la existencia. Él mismo se refirió a esta idea en algunas ocasiones. Por ejemplo, en su prólogo a *Escuela de robinsones*, destaca de la «épica robinsoniana» su capacidad de «“deleitar enseñando” en las batallas que el hombre sostiene con la naturaleza» (Aldecoa,

¹⁰¹ «Dijo Dios: “Bullan las aguas de animales vivientes, y aves revoloteen sobre la tierra contra el firmamento celeste.” Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todo animal viviente, los que serpean, de los que bullen las aguas por sus especies, y todas las aves aladas por sus especies; y vio Dios que estaba bien; y bendíjolos Dios diciendo: “sed fecundos y multiplicaos, y henchid las aguas de los mares, y las aves crezcan en la tierra.” Y atardeció y amaneció: día quinto» (Génesis 1:20-23).

1969: 9). También valora el tema como lo más importante de las novelas del mar que tantas veces leyó: «Los grandes libros de mar no eran sólo novelas de aventuras, eran la presencia del hombre midiéndose con el obstáculo. Eran la permanente lucha del hombre contra el medio. Del hombre declarándose capitán del mundo; del hombre que ni para ni ceja, en toda la brevedad de su existencia en la lucha de ser elegido contra la hostilidad del medio» (Aldecoa, 1961: 12).

La última cita resume a la perfección el que será el gran tema de la narrativa aldecoana en la década de los cincuenta, y lo hermana temáticamente con escritores con una visión de la vida parecida a la suya. Uno de ellos, evidentemente, es el propio Pío Baroja, según vimos al analizar sus novelas del mar, pero que volverá a aparecer cuando hablemos de su trilogía *La lucha por la vida*. Baste ahora, como resumen y anticipo, la explicación del pensamiento barojiano que Azorín volcó en uno de sus artículos:

Tal es, hoy como en las edades primitivas, el gran problema: vencer en la batalla de la vida. El mundo es sólo de los victoriosos: «La civilización —dice un personaje en *Mala hierba*¹⁰²— está hecha para el que tiene dinero, y el que no lo tenga, que se muera». La frase, por su concisión y por su brutalidad, es digna de figurar junto a las que acaban de ser citadas. ¿No es lógico en tales condiciones, no es fatal, no es ineludible que un estado de agresividad, de exasperación y de combate sea el estado natural de los hombres, condenados a una barbarie eterna y a una perdurable e irremediable desesperanza? Ya está aquí la síntesis de la filosofía de Baroja (Martínez Ruiz, 2012: 87-88).

La lucha de los humildes de Aldecoa, sin embargo, aunque parecida se mueve en un enfoque distinto. Los personajes marginados de Aldecoa, esos nuevos héroes de arrabal y de trabajo escaso e ingrato, están condenados a una lucha eterna, sí, pero ni nace de ellos (los personajes de Aldecoa no serán malos ni malvados, aunque algunos puedan ser injustos), ni viven la barbarie a la que se refirió Azorín. La lucha de ellos será contra la adversidad, no contra el resto de la humanidad; no existe en Aldecoa la lucha del hombre contra el hombre, y si la hay, será provocada igualmente por el medio injusto en el que se mueven, no por su naturaleza. El humilde en la obra de Aldecoa no vive; sobrevive. Y lo hace esgrimiendo como herramientas las propias fuerzas, la capacidad de alcanzar el sustento mínimo para seguir luchando. Como escribió Drosoula Lytra:

¹⁰² Segunda de las novelas que integran *La lucha por la vida*.

El oficio humilde y la modesta remuneración los somete a una situación de estrechez económica, y la colocación en los niveles bajos de la sociedad los condena a una existencia de deficiencia vital y cultural. El hombre se ve cogido dentro de su circunstancia social-económica aplastante y se encuentra privado de su libertad. La naturaleza del oficio y las condiciones en que se ejerce, en vez de ser una posibilidad libertadora, resultan un límite. El testimonio de esta situación aflictiva revela las deficiencias de la estructura social actual. El impacto de la circunstancia social pesa sobre los individuos y los grupos y convierte la vida en lucha diaria de sobrevivencia (Lytra, 1980: 30).

Conviene, llegados a este punto, traer a colación a otro escritor, también lector, admirador y seguidor de Baroja, que escribió una novela parecida a *Gran Sol* cinco años antes: el novelista es el norteamericano Ernest Hemingway; la novela, *El viejo y el mar*. Sobre ambos, novelista y novela, habló Aldecoa, valorando *El viejo y el mar* como una obra que «puede hacer muy buena compañía a las breves novelas que van desde nuestro *Lazarillo* hasta *Bola de Sebo*, pasando por las mejores novelas cortas de América y Europa» (Aldecoa, 1961: 16); esta obra era para Aldecoa la novela que convertía a Hemingway en uno de los mejores escritores de la Generación Perdida norteamericana:

A Sherwood Anderson le gusta clasificar a los escritores, pero no como es costumbre en los círculos literarios, en las antologías, en los ensayos y en los libros de texto. Anderson tiene sus clasificaciones especiales que coinciden con los pesos de los boxeadores. Por eso sentencia: El único gran peso que tenemos en los Estados Unidos eres tú, Faulkner; y tú, Hemingway, eres un excepcional semipesado, pero nunca llegarás a ser un gran peso. Anderson se equivocó; se equivocó por lo menos con respecto a una obra de Ernesto Hemingway (Aldecoa, 1961: 15).

En su artículo «Hemingway y sus mitos», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1954, Aldecoa dijo de *El viejo y el mar* que en ella Hemingway «se despoja de toda la cultura, de todas las deformaciones y transformaciones que el espíritu europeo y universal haya podido inculcarle, para enfrentarse, desnudo, con el primitivo y eterno problema del hombre en lucha con la Naturaleza, empujado por el Destino, solitario en la lucha y en el esfuerzo» (Twomey, 2012: 197). La misma lucha, más el mismo empuje del destino, con matices, es a la que se enfrentará Aldecoa en la gestación de *Gran Sol*.

La importancia que la obra del novelista de Illinois, especialmente la novela que aquí nos ocupa, tuvo en la Generación del Medio Siglo, la señaló Josefina Aldecoa en una

entrevista realizada en 2001, destacando la buena acogida que la narrativa de Hemingway tuvo en ella y en sus compañeros de generación, incluido el que por entonces ya era su marido, Ignacio Aldecoa:

Josefina Aldecoa [...] no recuerda exactamente cuándo ella y sus compañeros empezaron a leerlo, pero está segura de que, cuando apareció *The Old Man and the Sea* en España en 1953, ya habían leído otras obras suyas que se podían encontrar en ediciones españolas o extranjeras. Si bien la autora no especifica una narración concreta que fuera la más admirada por ella y sus amigos escritores, sí recuerda con especial entusiasmo *The Old Man and the Sea* y los cuentos, que calificó de «magistrales» (Twomey, 2012: 186).

El crítico Francisco Ynduráin, en una entrevista concedida a Rafael Cotta en 1961, afirmó que, pese a la dificultad de determinar ciertas influencias en la narrativa del medio siglo, sí existe la posibilidad de «que haya influencia en los escritores jóvenes, sobre todo de Hemingway y de su forma descarnada» (Twomey, 2012: 187). Sin embargo, y aquí es donde radica la dificultad, al hablar de la presencia de Hemingway en las letras españolas de posguerra, no debe olvidarse la existencia de Baroja como modelo, directo o indirecto, no solamente de toda esa juventud del medio siglo sino del propio Ernest Hemingway, como él mismo declaró. Hablando de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, Ynduráin encontró en ella «la herencia de Baroja pasando por la técnica más apretada, a la manera de Hemingway» (Twomey, 2012: 187). Al final de la entrevista, Cotta, resumiendo la opinión de Ynduráin, confirmó que el realismo español de posguerra era «hijo de Hemingway y nieto de Baroja» (Twomey, 2012: 187).

Sin embargo, y como acabamos de apuntar, hablar de influencias en el caso concreto de Hemingway en las letras españolas es una tarea que requiere un cuidado excesivo¹⁰³, como señaló Lisa Ann Twomey en el ensayo que venimos citando:

El análisis comparativo de Hemingway y los autores españoles [presenta] [...] ciertas complicaciones, ya que las lecturas que el norteamericano hizo de escritores como Baroja, Blasco Ibáñez, Cervantes o Quevedo desde sus años de formación también influyeron de alguna manera en su obra. [...] Lo que en un autor español puede sonar a Hemingway, puede que en Hemingway suene a Baroja o a una expresión española (Twomey, 2012: 192-193).

¹⁰³ Y que sobrepasa, por mucho, el espacio y el tiempo disponibles para la presente investigación.

Centrándonos en Ignacio Aldecoa, podemos hablar, no obstante, si no de influencia, sí al menos de coincidencia. Sabemos, de nuevo gracias a la viuda de Aldecoa, que la fascinación que su generación sintió por el norteamericano venía de la visión de la vida del novelista, de la que salieron los temas literarios que cobraron vida en sus textos; negó la escritora, eso sí, que más allá de la fascinación que despertó en ellos se hubiese dado cualquier tipo de influencia:

Lo que fascinaba de Hemingway, según Josefina Aldecoa, era su sentido de la vida, su deseo de vivir intensamente. También les atraían los temas de la destrucción del hombre y de la sociedad, y el de la lucha del hombre contra los obstáculos. Los escritores de entonces se identificaban con sus temas y admiraban su estilo, pero Aldecoa no cree que haya habido una influencia directa de la obra de Hemingway en la literatura española del medio siglo (Twomey, 2012: 190).

En el caso concreto de Ignacio Aldecoa, Josefina Aldecoa opina exactamente lo mismo, negando que existiese una influencia directa de Hemingway en la obra de su marido; lo que la escritora opina es «que a Aldecoa le atrajo el sentido de la vida y de la muerte de las narraciones de Hemingway» (Twomey, 2012: 197).

De la misma opinión es el novelista José María Guelbenzu, quien «afirma que hubo una especie de influencia “oculta” o “difusa”, pues estos autores se animaron a escribir con su misma precisión»; también da la misma importancia a los temas manejados por Hemingway, especialmente «el tema del gran perdedor (*loser*), puesto que, según el escritor, no hay un perdedor de este tipo en la tradición literaria española, y ni siquiera en la picaresca» (Twomey, 2012: 190). Guelbenzu considera que la primera vez que encontramos a esa figura del perdedor en la literatura española es en Ignacio Aldecoa y en Jesús Fernández Santos, «un personaje con mala suerte que busca, con toda su fuerza y voluntad, una manera de salir adelante», y «cree que es posible que algunos de esos personajes estuvieran inspirados en los de Hemingway» (Twomey, 2012: 191). No obstante, aunque ciertamente pueda existir esa posibilidad, no podemos, de nuevo, obviar la figura de Baroja, e incluso la de Valle-Inclán, en la creación de esa figura del perdedor.

Sea como fuere, lo que sí podemos confirmar es la coincidencia de temas y preferencias en las obras del vasco y del norteamericano: «A ambos les gustaban el boxeo, los toros, la pesca, el campo, el mar, y prefirieron estar con gente de estos lugares y oficios más que con profesores o intelectuales. El interés de los dos por actividades violentas y de alto riesgo tiene que ver con su preocupación por la fugacidad de la vida y la inevitabilidad

de la muerte, un tema muy presente en la obra de cada uno» (Twomey, 2012: 195-196). Por este motivo, aunque no podemos afirmar una influencia directa de Hemingway en Aldecoa, puede decirse que existe la posibilidad de que la coincidencia de gustos entre ambos haya «contribuido a que Aldecoa se interesara por la narrativa de Hemingway» (Twomey, 2012: 196).

Santiago, el marinero anciano que protagoniza *El viejo y el mar*, encarna en solitario el tema de la lucha del hombre contra el medio que hemos comentado. Al comenzar la novela, se nos presenta al pescador en un momento de decadencia y finitud, llevando demasiado tiempo sin conseguir pescar y habiéndose ganado, con ello, el estar mal visto por el resto de pescadores del puerto de La Habana donde vive. Aun así, aunque la suerte lo haya abandonado, Santiago no se ha rendido: «Todo en él era viejo, salvo sus ojos; y éstos tenían el color mismo del mar y eran alegres e invictos» (Hemingway, 1978: 8). Pese a su mala racha, —cuando la mar ha dejado de darle el sustento—, Santiago sigue sintiéndose unido y hermanado con el medio, como expresa en diversas ocasiones: «Sentía una gran atracción por los peces voladores que eran sus principales amigos en el océano» (Hemingway, 1978: 30); «Son buena gente [los delfines] [...]. Juegan y bromean y se hacen el amor. Son nuestros hermanos, como los peces voladores» (Hemingway, 1978: 53); «Tres cosas se pueden considerar hermanas: el pez y mis dos manos» (Hemingway, 1978: 72).

Para Santiago, ser pescador no es solamente un oficio, sino una manera de ser, y debe medirse con el medio para sobrevivir y para confirmarse a sí mismo como hombre. «Tal vez yo no debiera ser pescador [...]. Pero para eso he nacido» (Hemingway, 1978: 56), piensa en una ocasión. Sin embargo, aunque cree que el mar es «dulce y hermoso», también opina que puede «ser cruel, y se encoleriza tan súbitamente» (Hemingway, 1978: 31). De todas maneras, Santiago no culpa al mar por su cólera, o por no darle ahora el sustento, puesto que al hacerlo está simplemente siguiendo su propia naturaleza; con el mar se lucha, pero no se lo considera un enemigo:

Decía siempre *la mar*. Así es como le dicen en español cuando la quieren. A veces los que la quieren hablan mal de *ella*, pero lo hacen siempre como si fuera una mujer. Algunos de los pescadores más jóvenes, los que usaban boyas y flotadores para sus sedales y tenían botes de motor comprados cuando los hígados de tiburón se cotizaban altos, empleaban el artículo masculino, le llamaban *el mar*. Hablaban del mar como de un contendiente o un lugar, o aun un enemigo. Pero el viejo lo concebía siempre como

perteneciente al género femenino y como algo que concedía o negaba grandes favores, y si hacía cosas perversas y terribles era porque no podía remediarlo (Hemingway, 1978: 31).

Al no encontrar pesca en su zona de faena habitual, Santiago decide salirse de su ruta. Por fin, un enorme pez muerde el anzuelo y comienza una batalla entre él y Santiago que durará tres días. El viejo necesita pelear hasta el límite para poder ganarle la pelea al pez, por grande que sea el sufrimiento: «Cogió todo su dolor y lo que quedaba de su fuerza y del orgullo que había perdido hacía mucho tiempo y lo enfrentó a la agonía del pez» (Hemingway, 1978: 106). Aunque lo admira, porque lo considera su hermano, sabe que tiene que matarlo porque la lucha contra el medio está en su misma esencia, en su existir, siendo como es pescador: «Virgen bendita, ruega por la muerte de este pez. Aunque es tan maravilloso. [...] Sin embargo lo mataré [...]. Con toda su gloria y su grandeza» (Hemingway, 1978: 73-74). No obstante, matarlo le parece una injusticia, pero para Santiago conseguir pescarlo es una necesidad, y tiene que medirse con él y con el medio: «le demostraré lo que puede hacer un hombre y lo que es capaz de aguantar» (Hemingway, 1978: 74).

Finalmente, el pez agota sus fuerzas y es capturado por Santiago, quien lo ata a un costado de la barca al no poder cargarlo sobre ella debido al tamaño del animal. El viejo, totalmente exhausto tras los tres días de batalla, sabe que todo envite con el medio es una pelea más, puesto que la vida es una lucha constante, sin importar cuántas veces se haya peleado antes, ni cuántas victorias o derrotas se hayan acumulado: «Cada vez era una nueva circunstancia y cuando lo hacía no pensaba jamás en el pasado» (Hemingway, 1978: 74). En esa lucha eterna, la presencia de la muerte es constante, y desde el punto de vista de Santiago lo que nos da la vida también nos la arrebató: «El pescar me mata a mí exactamente igual que me da la vida» (Hemingway, 1978: 122). De todas formas, esa es la naturaleza de la vida, y la única opción es continuar adelante hasta la muerte: «Pero el hombre no está hecho para la derrota [...]. Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado» (Hemingway, 1978: 118).

Efectivamente, la lucha continúa cuando el mar envía a un grupo de tiburones que, atraídos por la sangre del gran pez, atacan la barca de Santiago. Durante días, mientras los escualos dan dentelladas al pez, el viejo pescador lucha incansablemente con ellos para salvar todo lo posible de su presa. Santiago sabe que la pelea sólo puede acabar con muerte: la suya o la de los tiburones. No quedan opciones, y se culpa a sí mismo de la

mala suerte que está experimentando: «Has violado tu suerte cuando te alejaste demasiado de la costa» (Hemingway, 1978: 134). Agotado y dolorido, desea no tener que volver a luchar nunca más; los tiburones siguen llegando y Santiago mata a todos cuantos puede.

Cuando los tiburones han arrancado al pez toda la carne, la batalla termina; Santiago regresa a puerto con la raspa del pez aún atada a la barca. El viejo siente que ha sido derrotado y que la suerte se le ha acabado para siempre, pero Manolín, el niño del puerto que ayuda al anciano, responde: «No. *Él* no. *Él* no lo derrotó» (Hemingway, 1978: 144). *Él*, el gran pez, la pieza capturada, no pudo derrotar a Santiago. El viejo se midió con los elementos y, efectivamente, venció. Santiago se retira a su cabaña y se queda dormido; allí consigue por fin descansar, soñando pacíficamente con su amada mar: «Allá arriba, junto al camino, en su cabaña, el viejo dormía nuevamente. [...] El viejo soñaba con los leones marinos» (Hemingway, 1978: 147).

En su investigación, Lisa Ann Twomey realiza una lectura comparada de ambas novelas, *El viejo y el mar* y *Gran Sol*, en la que destaca los elementos coincidentes de las obras de los dos novelistas, declarando que la comparación sirve para mostrar «claramente cómo un autor puede admirar a otro e inspirarse en su narrativa, y al mismo tiempo crear una obra completamente nueva y diferente a aquella, pero que de alguna forma también la recuerda y lleva su huella» (Twomey, 2012: 195). En dicho análisis, la investigadora compara a Santiago y a Simón Orozco, que es quien más se asemeja al pensamiento hemingwayano en la novela de Aldecoa.

El primer elemento que destaca es la imaginería cristiana que ambos escritores utilizan, que sirve para abrir un nivel de significación más profundo: el simbólico. Así, hay un par de imágenes en *El viejo y el mar* que comparan a Santiago con la figura de Jesucristo: por un lado, cuando el viejo observa a los tiburones por primera vez, lanza un grito que es «como el que puede emitir un hombre, involuntariamente, sintiendo los clavos atravesar sus manos y penetrar en la madera» (Hemingway, 1978: 123); por otro lado, cuando Santiago regresa a su choza y se echa a dormir, lo hace «con los brazos extendidos y las palmas hacia arriba» (Hemingway, 1978: 142). Por su parte, Aldecoa, además de la referencia al quinto día de la creación que ya hemos comentado, nombra al patrón del *Aril* Simón, como el apóstol, al que se referencia en el epígrafe de San Lucas con el que abre la novela: «Dijo a Simón: Tira a alta mar y echad vuestras redes para pescar» (GS 9).

Otro elemento comparativo que Twomey analiza es el de la suerte. Ambos pescadores, después de haber pasado una época de mala racha, tienen por fin buena suerte en una de sus salidas al mar. Sin embargo, al decidir salir de las rutas habituales, sellan su destino y la buena suerte los abandona. En el caso de Santiago, aparecen los tiburones para arrebatarse su presa; el viejo se lamenta por haber provocado su propia caída: «No debí haberme alejado tanto de la costa, pez [...]. Ni por ti ni por mí» (Hemingway, 1978: 126). Para Simón Orozco la suerte es mucho peor: después de ser atrapados por el mal tiempo, y mientras los pescadores suben una red cargada de peces a bordo, el copo cae de repente sobre el patrón, aplastándolo y dejándolo malherido.

Antes de llegar a puerto, Orozco morirá. El mar, tras haber ofrecido sus riquezas a los pescadores, parece actuar con ironía al provocar la muerte del patrón precisamente con aquello que les procura la vida; como en el pensamiento de Santiago, la pesca trae a estos hombres la vida y la muerte. En todo momento, pese a su hastío y su fatalismo, la mar, como un animal, ha acompañado a Orozco. Antes del accidente, cuando comienza el viaje, se muestra como una ominosa presencia: «La mar a los costados del barco era una gigante, musculosa oscuridad, que amenazaba, acariciaba o golpeaba el casco. La mar, graneada del chubasco, rompía los reflejos de las luces de a bordo» (GS 44). En la lucha contra el medio, incluso el barco se comporta como una bestia que pelea, igual que los propios pescadores: «El *Aril* era como un caballo embridado, luchador, que quisiera levantar la cabeza» (GS 157). Tras el accidente, Simón Orozco, en este momento de sufrimiento, odiando el medio en el que ha tenido que ganarse la vida, «tenía el rostro vuelto hacia la mar» (GS 271); su mirada es respondida por el medio: «el mar, batiendo las amuras, alcanzó las manos del patrón de pesca, sin fuerza de repente, serenas de improviso» (GS 272).

Este es otro de los elementos comparativos en la investigación de Twomey: «en el fondo el tema es el mismo: un hombre desafía la naturaleza, se opone a fuerzas más grandes que las suyas y, sin dudar de su deber, sigue adelante hasta que es “destruido” pero no “derrotado”» (Twomey, 2012: 201). Aunque «Gran Sol se ha acabado» (GS 275) por culpa del accidente de su patrón, los pescadores han conseguido el premio que habían ido a buscar. Comienza así una nueva lucha contra el medio: Orozco luchará por salvar su vida, pero el mar conseguirán frenar el avance del *Aril* hacia la costa. Los pescadores confiarán en la fuerza de su patrón, asegurando que «[t]iene mucho valor el patrón, es

mucho hombre el patrón», pero son conscientes de que la lucha que están entablando es desigual: «Ya lo sé, pero la mar...» (GS 276).

Los pescadores empiezan a aceptar que salvarle la vida al patrón ya no depende de ellos, de su voluntad, sino de la del mar: «no llegaremos a puerto hasta que la mar nos deje» (GS 278). El propio Simón Orozco reconocerá la inutilidad de su lucha: «No, Macario, la mar tiene su ley. Mañana capa todo el día, siento el viento empujar las aguas... mañana...» (GS 279). Macario Martín, que se culpa del accidente, pide disculpas a su patrón, pero este tiene claro que en su muerte sólo hay un culpable: «La red, la mar. La mar es la culpable... Algún día tenía que ocurrir» (GS 280). E incluso ahora, habiéndole arrancado la vida a quien tenía que dársela, el mar sigue arrebatando a los pescadores lo que necesitan para sobrevivir: «En la cubierta la mar arrancaba la pesca de la red revuelta y atada» (GS 281).

Al final, el *Aril* ha de hacer capa y esperar a que pase el temporal. El día siguiente, Simón Orozco fallece, todavía en el barco, lejos de la costa, de la tierra que añoraba, y el mar sigue mostrando su presencia airada: «A mediodía murió Simón Orozco, cuando los partes de la BBC se oían en el puente como un moscardoneo sin sentido. A mediodía el motor calló. A mediodía el viento norte aumentó su violencia y la lluvia era un muro inabarcable y sonoro. A mediodía el *Aril* hacía capa a la espera» (GS 292).

3.1.5. Ignacio Aldecoa y el mar del ocio

Llegada la década de los sesenta, tras la tenue apertura que se produjo en el país —lo que provocó un ambiente de mayor libertad y bienestar—, el enfoque en la obra de Ignacio Aldecoa cambia, y deja ligeramente de lado la preocupación por los humildes, de quienes seguirá escribiendo, pero abrirá su obra a otros temas que había tratado ocasionalmente la década anterior. Uno de ellos, muy presente sobre todo al final de su vida, será el de la abulia de la clase alta, las existencias de unas personas cuyas vidas son estériles e improductivas y que necesitan, por consiguiente, llenar el tiempo de cualquier manera, con los actos más banales, vacíos e infructuosos¹⁰⁴. Esto, por supuesto, afectará al mar, sobre el que se produce otro cambio: siguiendo con la clasificación por períodos que había

¹⁰⁴ Tema novelesco que había empezado a cultivarse la década anterior, como en *Nuevas amistades*, novela de Juan García Hortelano (1959).

realizado Baroja en *Vitrina pintoresca*, comienza así la quinta etapa del mar, a la que podríamos denominar el mar del ocio.

Al comenzar la década, ya desde 1961, el mar de Aldecoa es ocupado por personas ajenas al medio, de clase media o alta, que no tienen necesidad alguna de ir a la mar porque no están ligados a ella, ni tienen que sobrevivir ejerciendo un oficio en sus aguas. En algunos casos, estos visitantes (los veraneantes que aparecieron brevemente en «La sombra del marinero que estuvo en Singapur», por ejemplo) llegan incluso a interrumpir el devenir rutinario, casi ritual, de los que trabajan en la mar. Estos extraños del medio serán ahora los protagonistas; el propio medio y sus trabajadores pasarán a un segundo plano.

El primero de los textos en los que cambia el enfoque con el que Aldecoa retrata el mundo del mar es el cuento «La piel del verano¹⁰⁵». Como es habitual en él, el escritor comienza el relato con un párrafo en el que muestra una estampa con la que resume el ambiente en el que va a desarrollarse la acción, que en este caso no desentona con los puertos que nos había enseñado hasta ahora:

Los estibadores habían dejado el trabajo para comer; en las sombras de las bodegas de los veleros tomaban ensalada y vino fresco. El andén del muelle olía a especias, a amoníaco y petróleo. Un hombre, sentado, pescaba desde la punta del espigón. La dala del barco de línea vertía un chorro manso, y su rumor de fuente transponía el embarcadero a plazuela. En los bordes de la chimenea se disolvía lentamente el humo de los fuegos de a bordo. La brisa estaba aún lejana en la alta mar vacía. Cardúmenes, por tamaños, daban nervadura a las aguas; aceraban, sombreaban, verdecían. Balsas de aceite se irisaban en torno de los manchones. Estaba roñada y aparentemente quebradiza la escalerilla de hierro, que se perdía en una neblina vegetal. Entre las matas de moluscos y las alquillas algo se entreabría u oscilaba. El cielo azul apresaba en su campana la ciudad blanca, el agua negra-azul-verde-negra, y el relámpago dorado, a veces violeta, de los mundos montes, cicatrizados de torrenteras (CC 606).

Lo primero que nos llama la atención es cómo Aldecoa, nada más comenzar el relato, hace que los trabajadores del mar se retiren a comer, sin siquiera mostrarlos en su oficio, casi como si estuviese lanzando una declaración de intenciones; incluso el mar, en este momento de descanso del mediodía, se nos aparece vacío. La única persona a la que vemos es al pescador, a quien se acercará una veraneante que sale de un bar cercano, sin prestarle demasiada atención: «La mujer llegó al borde del espigón; luego se acercó al

¹⁰⁵ Publicado en 1961, en el libro *Caballo de pica*.

pescador, que se encogió refugiándose en la sombra que su cuerpo le prestaba. El pescador tiró del aparejo y brilló en el aire un pececillo. La mujer se apartó contemplando la agonía a sus pies, miró las ondas breves de la sacada y se volvió con prisa» (CC 606).

La acción del cuento, a diferencia de lo que hemos visto en el resto de textos que hemos analizado, es muy escasa. Lo mismo ocurre con el conflicto de los protagonistas; ya no encontraremos a seres humildes en lucha con el medio, intentando vencer a la miseria, sino peleando consigo mismos, con sus vicios y su decadencia. Los protagonistas son Antonio y Rafael, dos hombres de quienes no sabemos nada (únicamente del segundo, que al parecer es escritor), y a quienes seguimos por el pueblo costero, frente al puerto, mientras se desplazan de bar en bar, emborrachándose e intentando conseguir dinero para continuar con una fiesta que, al parecer, comenzaron la noche anterior.

Los bares en los que entran no son como las tabernas de marineros que aparecen en «La sombra del marinero que estuvo en Singapur» y en *Gran Sol*; la primera de ellas, de hecho, es un bar para turistas: «En Casa Mañanet hacía calor. Entre los vasos y los platos con aperitivos, la población del verano depositaba las cajetillas de tabaco, las gafas de mar, los pantalones de baño... Hacía calor y crecía o decrecía el ruido de la confusión de conversaciones como una marea momentánea»; en el local, en una esquina, «una voz ronca cantaba flamenco para extranjeros» (CC 608).

El siguiente bar al que se dirigen, la taberna del Mallorquín, sí es un local de trabajadores del mar, pero tampoco ahora nos los muestra Aldecoa: «La taberna del Mallorquín era un rinconcito maloliente donde se refugiaban al atardecer los cargadores del muelle. El Mallorquín vivía de su modesta clientela, gustaba de su modesta clientela, no conocía por su casa a las gentes del verano» (CC 609). Aunque estemos todavía en un espacio de trabajo, de gentes humildes que tienen que desempeñar un oficio, el narrador ha decidido seguir a estos dos seres insignificantes, casi anónimos, en unos breves instantes dentro de una existencia vacía.

Los lectores somos testigos del padecer de Rafael, que durante todo el relato piensa que quiere y debe ir a casa y dejar ese deambular etílico junto a Antonio; su fuerza de voluntad, sin embargo, es inexistente, y no solamente permite que su compañero lo convenza de seguir adelante en la ruta improvisada, sino que es consciente de que, por mucho que quiera marcharse, en el último segundo aceptará cualquier cosa que Antonio proponga: «Ni un poco de aire hasta que anochezca. Cuando anochezca iremos otra vez

a Casa Mañanet. Luego, a La Isla. Mientras, beberemos. Mientras, beberemos, y beberemos, y beberemos» (CC 610).

Al final del relato, Rafael toma una decisión firme: «Yo no iré a La Isla. Tengo que marcharme a casa, tengo que escribir. Solamente tengo diez duros. Tengo que administrarlos» (CC 611). Casi al instante, su discurso interno perderá determinación: «Tengo que decidirme de una vez a marcharme a casa» (CC 611) y, al final, volverá a sucumbir: cuando Antonio le pregunta en qué está pensando, Rafael contestará: «En nada. Vamos a buscar a tu amigo» (CC 611). Seremos entonces testigos de hasta qué punto está vacía la vida de Rafael, puesto que Antonio no es su amigo sino alguien a quien ha conocido en algún momento de la fiesta: «Un tipo cualquiera puede hacer un buen compañero» (CC 611).

Un cuento similar a «La piel del verano» es «Al margen¹⁰⁶», más breve que el anterior, con menos acción, pero con un conflicto y unos personajes parecidos. En el ambiente, una playa cualquiera de Ibiza, no queda rastro de trabajadores, sólo de veraneantes que se desplazan en una masa informe, lenta, como arrastrándose:

Cansadamente, hacia la caleta de los baños, caminaban los turistas. Penitenciaban el largo camino a la playa, cargados con grandes capazos, de los que asomaban aletas y tubos de buceo, toallas de colorines y ballestas de pesca. Ruth, con los párpados entornados, los veía alejarse, cruzar la carretera, perfilar el campito de golf, dejar atrás el muelle de las barcas de alquiler y pasar el puente de troncos y cemento sobre la atarjea con cardúmenes de pececillos negros, anguilas pequeñas y bichos del lodo, cuyos movimientos eran como un tic del agua. Después estaba el arroyo y su breve alfaque de arena y légamo, que al ser pisado daba gorgoritas en la huella y mal olor, pero ya no los alcanzaba a ver. El bar de Justo cubría aquella parte del camino con su tosca, achaparrada y triste arquitectura. El arroyo podía precisarse por una línea de altas cañas, de las que se servían para hacer sombrajos los dueños de los aguaduchos de la playa (CC 635).

En la terraza del bar de Justo, Ruth sufre las molestias de una resaca. Destaca la poca presencia del narrador, con contadas intervenciones, y enfatizando pocos elementos en sus descripciones excepto cuando nos muestra algún espacio —e incluso estos los veremos desde la mirada de Ruth—. Aldecoa, en este cuento, no entra en intimidades ni explica quiénes son los dos seres, Ruth y Miguel, que beben frente al mar. La distancia

¹⁰⁶ Publicado en el libro *Pájaros y espantapájaros*, en 1963.

que toma con ellos es absoluta, señalando únicamente algunos datos físicos, y el conflicto del relato, que ya ha ocurrido antes de comenzar la narración, nos llega diluido y ambiguo a través del diálogo.

Las chanzas y los reproches que se lanzan ambos personajes delatan algún tipo de intimidad compartida, y sabemos que algo ocurrió la noche anterior, de la que Ruth sigue sufriendo las consecuencias: «Bueno, Miguel, no tienes necesidad de insultarme. Es puro sadismo insultar a una persona que está arrepentida y tiene dolor de cabeza» (CC 636). Después de declarar que nunca más va a arrepentirse, y de pedirle a Miguel que no se enfade con ella, este contesta: «No me enfado. Eso se lo dejo a Luis» (CC 636). Del tal Luis nada sabemos, sólo lo que dice Ruth: «Luis nunca se ha enfadado conmigo. No se lo consentiría» (CC 636). La mujer vuelve la vista y observa, nuevamente, el entorno; pasan por delante de ella unos pescadores, a los que se acerca una veraneante anónima más, claramente desvinculada del arte de la pesca:

Unos pescadores transportaban colgados de un remo cuatro meros del tamaño medio, un dentón grande y un revoltijo visceral de pulpos. Pasaban delante de los cafés sonrientes y modestamente heroicos. Una muchacha se levantó cerca de Ruth y perseguida por risas de su compañía fue a curiosear la pesca. Empujaba los cuerpos con su dedo índice derecho y al tocar los pulpos hizo un cómico gesto de asco. Volvió a su asiento con el dedo erguido en ademán triunfal e idiota (CC 636).

Siguiendo con el diálogo, Ruth demuestra que ella, como la chica que se acaba de levantar para curiosear la pesca, tampoco tiene necesidad de hallarse en este espacio, en el que no es más que una visitante que ha conquistado un lugar tradicionalmente ocupado por otros tipos de gentes, aquellos que necesitaban explotar el medio para ganarse la vida: «Pero si no voy a la playa, ¿a qué he venido aquí?» (CC 636). La respuesta de Miguel permite intuir que ha habido algún tipo de encuentro íntimo entre los dos: «¿Lo demás no tiene importancia para ti? [...] ¿Lo demás lo encuentras cuando tú quieres?» (CC 636).

La pareja se levanta y entra a otro bar, El Patio, donde se encuentra Luis, quien juega a los dados con uno de los trabajadores del local. Cuando la pareja se acerca a él, Luis detiene la partida, y el tratamiento que recibe por parte del camarero delata la clase social de los tres personajes: «Sí, don Luis» (CC 637). Miguel abandona el lugar, dejando solos a Ruth y a Luis, y es entonces cuando descubrimos —de nuevo gracias únicamente al diálogo— qué relación existe entre los personajes y qué ha ocurrido entre Ruth y Miguel: «Tomas demasiado el sol, querida» (CC 637), reprochará Luis a Ruth; el apelativo

cariñoso nos permite entrever que hemos sido testigos del encuentro entre dos amantes, que han compartido unos instantes vacíos e inanes en el fluir de unas vidas abúlicas y sin finalidad; lejos queda el relato de las grandes hazañas marineras y el del faenar penoso y mísero de los pescadores.

En el tercer cuento que vamos a comentar, «La noche de los grandes peces» (1965, publicado de manera póstuma), Aldecoa enfrenta ambos mundos, el mar de los trabajadores y el mar de los ociosos. En este caso, el puerto de los pescadores es un lugar de abandono, suciedad y decadencia como no habíamos visto hasta el momento en la literatura marítima de Aldecoa:

Las marrajeras estaban abarloadas en el muelle chico, en el rincón más africano del puerto. Olían las aguas pútridas del reguero que bajaba de los cuarteles dividiendo el baldío en escombrera y basurero de la población. Las ratas se paseaban por su asqueroso imperio sin aparente temor y cruzaban una vez y otra desde la escombrera de sus guaridas al basurero de sus banquetes, las cabecillas altivas hociqueando melindrosamente (CC 738).

En mitad de esta decrepitud conquistada por la suciedad y las ratas, todavía puede encontrarse a pescadores de caña intentando pescar algo, rodeados por la inmundicia del mundo moderno; el mar, no obstante, todavía sobrevive, a lo lejos:

En el muelle los grandes bloques de cemento de las abandonadas obras del espigón entristecían con su siniestro parapeto y era allí donde los pescadores de caña probaban su suerte, sentados en los enormes cubos, bajo el sol de julio, en centinela impasible. Chinchorros inútiles, de maderas podridas y esponjosas, bidones de fueloil vacíos y derribados, postes para colgar las redes, blanquecinos o de color de huesos, con años de intemperie, amueblaban el reducido paisaje. Más allá del espigón la mar de añil extendía su virtud (CC 738).

Amarrada en el puerto se encuentra la marrajera *Apasionada*, sobre la que dos pescadores preparan la faena de la noche. Se acerca al barco un joven desconocido, «un tipo de aire impertinente y torerito» (CC 738), que pregunta a los trabajadores a qué hora tienen que llegar al barco. Cuando el joven se marcha, uno de los trabajadores pregunta al otro: «¿Para qué quieren venir? [...] ¿No estarían mejor divirtiéndose con alguna furcia?» (CC 738). Contesta el otro trabajador: «Aventuras [...]. Luego lo cuentan a sus amigos y presumen» (CC 739).

La evolución del mar ha dado la vuelta completa: declarada definitivamente la muerte del héroe tradicional, pasamos del marino aventurero al marino burgués, y de este a los obreros de la mar; ahora, en una economía basada en el turismo, aparece este nuevo tipo de aventurero, el hombre de clase alta, quien, desde la vida hastiada del que tiene más de lo que necesita, y que requiere llenar las abúlicas horas de su vida de alguna manera, se hace a la mar para ejercer como un trabajador sin tener la necesidad de hacerlo: «Tú eres muy chico para entender las diversiones de las gentes», dice uno de los pescadores, y continúa: «Esto, para ellos, es una hazaña, una cosa muy grande. Ya están hartos de mujeres. ¿No lo comprendes?» (CC 739). El otro pescador, demasiado joven para entender por qué esos seres que pertenecen a una clase superior, que tienen lo que él ni siquiera se puede permitir soñar, se sienten hastiados con sus vidas, responde: «No lo comprendo de ninguna manera. ¿Cómo se pueden hartar?». Contesta su compañero, y su respuesta muestra la naturaleza de las dos clases: para ellos, la necesidad, la estrechez económica, el sacrificio continuo, provoca el desgaste; para los otros, los que tienen el dinero, no teniendo estrecheces ni necesidades, el desgaste lo provoca la propia vida: «Porque eso es como la mar para nosotros. Al cabo del tiempo, estraga» (CC 739).

Cuando toda la tripulación se encuentra a bordo de la marrajera, descubrimos que los tres jóvenes de clase alta van a embarcarse porque alguien, en una borrachera la noche anterior, los invitó tras ser convidado a copas por los jóvenes. El costa de la *Apasionada* muestra cómo los humildes aldecoanos empiezan a tener conciencia de clase cuando exclama: «Son mierda de señoritos que no tienen vergüenza, ni dignidad, ni palabra, ni nada» (CC 739). Debido a la tardanza de los tres jóvenes, la *Apasionada* es el único barco pesquero que aún no ha salido a faenar; la influencia negativa de estas ajenas personas de clase alta ha perturbado la rutina del oficio.

Cuando los jóvenes llegan, el costa del barco olvida su enfado anterior; como es habitual en la obra de Aldecoa, el humilde, cuando se halla delante del poderoso, abandona la escasa conciencia de clase y acepta su lugar en la sociedad como una inevitabilidad. Los jóvenes, en cuanto suben a bordo, se comportan como si capitaneasen la nave: «daba la sensación de haber tomado posesión de la barca» (CC 740). Ninguno de los pescadores lanza un reproche; todo lo contrario, más bien: se ven atraídos hacia los actos y las charlas de los tres jóvenes, incluso en detrimento de la propia faena, a la que en algunas ocasiones dejan desatendida.

Así, lo primero que demandará Íñigo, el que tenía tipo impertinente y torerito, es ocupar el espacio del barco con sus posesiones: «¿Dónde podemos dejar todo esto? ¿Cuál es el sitio más a propósito? [...] Es vino, chuletas y pasteles. Supongo que ustedes tendrán pan; la panadería estaba cerrada. El vino es un rioja estupendo. Tocamos a dos botellas por barba. También hemos traído una botella de coñac» (CC 740). Hablando sobre la pesca, también impondrán su falta de conocimiento a la experiencia de los pescadores; cuando el pesca del barco afirma que es «difícil coger muchos. Los grandes peces son de picada, y si quieren picarán, y si no...» (CC 740), Íñigo responde: «Hoy tendremos suerte, estoy seguro» (CC 740), y, justo a continuación, se dispone a dar órdenes: «ahora vamos a organizarnos. Lo primero es abrir unas botellas» (CC 740).

Los pescadores tienen una buena noche, incluso con la presencia de los extraños, y consiguen buenas piezas. Al final de la faena, cuando deciden volver a puerto, Íñigo pide que lo retraten sujetando uno de los peces que los trabajadores han atrapado; el animal, no obstante, da su último estertor y en un movimiento brusco hiere al joven en la mano:

Y asentó los pies sobre el costado absurdamente triunfal. El pez muerto se contrajo y después de un tremendo espasmo, que lanzó a Íñigo contra la escotilla, comenzó a coletear guadañando el aire. Íñigo extendió las manos para preservarse y en la última coletada el pez le golpeó la izquierda, haciéndole gritar de dolor (CC 743).

Íñigo ha conseguido la aventura que esperaba, aunque no haya realizado hazaña alguna. Su premio no es la pesca, —no necesita para alimentarse o para ganarse un jornal, ni es la verdadera finalidad que perseguía—; no hay ningún beneficio material que haya justificado su presencia en la *Apasionada*. Para este nuevo aventurero de la modernidad, la importancia de la aventura está en la narración de la falsa hazaña, sin haber participado en ella, y exagerando la realidad para conseguir tener algo de importancia; es la historia del aventurero que brega con la abulia de una vida vacía:

Luego llevó un dramático guante negro durante unos días hasta que se cansó. Más tarde, en el invierno, hablaba de la noche de los grandes peces y mostraba una pequeña cicatriz, entre el pulgar y el índice: un corte limpio y recto que desmentía la magnitud del animal de fondo (CC 744).

Este tema, el del personaje ajeno al espacio de trabajo que aparece para interrumpir y desbaratar la rutina del medio, lo utilizó también el escritor en su última novela, *Parte de una historia*, publicada en 1967. En esta obra, Aldecoa presenta dos frentes narrativos

entrelazados aunque claramente delimitados. La manera de contar la historia es un indicativo de lo que la narrativa de Aldecoa podría haber sido a partir de ese momento si la muerte no hubiese sorprendido al escritor tan sólo dos años después de la publicación de esta novela.

Por una parte, contamos con un narrador en primera persona que es también uno de los personajes del libro; desde un análisis superficial de la obra, este narrador en primera persona podría pasar por ser un narrador-protagonista. El personaje es, además, un claro trasunto del propio Ignacio Aldecoa, que utiliza un espacio real que conocía muy bien, la isla canaria de La Graciosa, para construir el relato. Aunque no es novedoso que Aldecoa aparezca en uno de sus textos —pese a que en *Parte de una historia* lo hace de manera anónima, pues nadie, ni siquiera él mismo, dice su nombre en todo el libro¹⁰⁷—, sí es una novedad el uso de la primera persona, que no volverá a utilizar.

Por otra parte tenemos a los habitantes de la isla, a quienes Aldecoa nos muestra en su rutinario día a día, llevando a cabo unos oficios que marcan el devenir existencial de la población: «Es, por tanto, el trabajo, la rutina del trabajo, lo que define esencialmente la isla como espacio habitado y la vida de los habitantes. Espacio y tiempo —vida— aparecen organizados desde el trabajo. Y es éste el que marca de verdad la distinción día/noche, mar/tierra, muelle/tienda-taberna de Roque» (Lasagabaster, 1978: 341). En un principio, no existe conflicto en la novela, e incluso la acción es prácticamente inexistente; lo que tenemos es un pulso de vida, una existencia aislada de la civilización, en la que el concepto de normalidad no se concibe porque no se conoce nada más.

En este espacio, aparece el narrador como un ente ajeno pero conocido; es aceptado por la isla, que le abre sus puertas y le permite deambular por ella, observando, anotando y comentando una realidad que no le pertenece¹⁰⁸. Aunque Aldecoa nos transmite sus reacciones a lo que sucede a su alrededor, e incluso nos permite asomarnos ligeramente

¹⁰⁷ Aldecoa había protagonizado dos cuentos que incluso llevaban su nombre en el título: «Aldecoa se burla», en el que recrea sus años de estudiante en la escuela de marianistas, y «Maese Zaragosí y Aldecoa, su huésped», donde se basa en el tiempo que pasó viviendo en la Pensión Garde de Madrid. Ambos cuentos fueron publicados, con un mes de diferencia, en 1955.

¹⁰⁸ En *Cuaderno de godo*, Aldecoa explica poéticamente la relación entre canarios y peninsulares:

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.

Un *godo* no se puede permitir el ambiguo lujo de teorizar, ni debe quererse 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.

Ha de vivir las islas como si tal cosa, que equivale a decir de un modo natural (CDG 124).

a su prehistoria como personaje —pequeñas pinceladas nada concretas, simplemente algún dato suelto y ambiguo—, pronto nos damos cuenta de que el foco de la novela está en los isleños —con el entorno de Roque a la cabeza— a quienes podemos ver como los verdaderos protagonistas de la obra; el narrador, pues, más que narrador-protagonista sería narrador-testigo, por lo que no se diferenciaría demasiado del narrador en el resto de la obra narrativa de Aldecoa, que siempre ha estado, incluso siendo un narrador en tercera persona, presente en los espacios que describía, aunque nunca participase en la acción. La manera de narrar de Aldecoa, tan íntima, tan lírica y en ocasiones tan subjetiva, es capaz de transmitir la cercanía de quien está delante cuando la acción transcurre (excepto, claro está, cuando el escritor decide apartar al narrador para dar espacio a los personajes y dejar que se expresen por sí mismos); en este caso, el de *Parte de una historia*, esta cercanía es, además, y gracias a la primera persona y a la presencia física del narrador en la isla, una realidad.

La importancia de la isla como protagonista del relato queda establecida en la primera oración de la novela: «Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla» (PH 75). El narrador no nos explica nada de sí mismo; su historia —su *parte* de historia— comienza con la isla, y con ella acabará. Lo que sí nos muestra, justo cuando nombra la isla, es el espacio que puede observar, en el que somos conscientes de hallarnos ante un paisaje marítimo muy distinto al de los relatos anteriores de Aldecoa, estando el mar en este caso libre de la presencia perjudicial de la civilización:

Las cabezas de los cazones y sus entrañas yacían en las rocas cercanas al muelle, arrojadas al creciente de la marea. Las gaviotas abatían sobre los despojos. Los hijos de Roque y otros muchachos pulpeaban con máscaras de buceo, y en el grao de la caleta se confundían, por las sucias haldas del agua, gallinas y pájaros de la mar en sociedad apacible. Una mujer en cuclillas extendía un estático cardumen de pejeverdes en el picón del secadero, y el ala baja y ancha de su sombrero de pleita me impidió verle el rostro. El molino de gofio, sin velas, como un gigantesco esqueleto de reloj, sus engranajes y estructura hexagonal por cima del caserío. El rebaño de camellos se perfilaba en las dunas volviendo de los matos pastizos de la llanía (PH 75-76).

El narrador descubre pronto que antes de su llegada apareció en la isla un matrimonio inglés. A diferencia de lo que ocurre con él, que es aceptado por los isleños y al que le son abiertas las puertas de las rutinas y las intimidades de los trabajadores, los dos ingleses

se mueven como extraños que han establecido su propia costumbre diaria, y su presencia desentona con el clima de trabajo del pueblo:

Vuelvo la cabeza cuando oigo pasos. Cruzan los ingleses cogidos de la mano. Hay una risa ahogada y un fingimiento de imposibilidad, por parte de la mujer, cuando suben a las rocas. El hombre le ha ayudado. Ríen los dos. En la seguridad del muelle se toman de la cintura y avanzan hasta el final del espigón. Si esta isla no fuera un lugar de trabajo... Y me sonrío pensando en tarjetas postales, en parejas abrazadas en los plenilunios postales, en mujeres que se bañan en los mares postales, en las risas, danzas, terrazas, aperitivos, flores, ferias, escándalos, amores, hazañas y corazones postales. Pero ésta es una isla de trabajo (PH 103).

Comparado con ellos, y con los americanos que están a punto de aparecer abruptamente en la isla, el narrador, si bien se sentirá más cercano a los isleños, quedará como una figura intermedia que tenderá lazos con ambos mundos, el rutinario de la isla, y el dinámico de la civilización exterior. Aun así, pese a ser invitado a participar en las labores de los isleños, el mínimo gesto o actitud le recordará que, en definitiva, siempre será un extraño en tierra extraña:

He salido descalzo y camino con inseguridad, con aprensión. Pronto me acostumbraré, pero ahora la debilidad de las plantas de mis pies vence a mi voluntad, y mi andar entre cauteloso y circense atrae las miradas de todos. Los hombres sonrían gozosamente, y bajo los pañuelos que casi cubren los rostros de las mujeres sé que hay sonrisas pícaras, como hay miradas cómplices por la diversión que les ofrezco. Me heriré antes de llegar a las piedras del muelle y haré un paso de pirueta que pondrá lágrimas de risa en los ojos de los chiquillos y atragantará de risas contenidas, elementalmente pudorosas, a las mujeres; risas que serán de alegre tutela en los hombres para el amigo bobo, para el amigo forastero, que cree sentirse de la isla y se desmiente de una manera tan sencilla (PH 85).

El narrador se siente culpable de una gran falta al inmiscuirse en las labores de la isla, tanto por su presencia como por sus opiniones —recordemos la cita de *Cuaderno de godo* compartida más arriba—: «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 incompreensión» (PH 148). Por este motivo, cuando acompañe a Roque y otros trabajadores de la isla, adoptará voluntariamente, al sentir que estorba, un puesto secundario, distanciado, como simple observador:

Pero yo no quiero caminar hasta la batería, que ha defendido esta Isla Mayor en las guerras, porque he decaído de ánimo, al reflexionar sobre la desolación del archipiélago. No deseo estropear los momentos de entusiasmo por los que atraviesa Roque, después de dominar con tanto gozo su extraño país de arena y rocas y agua. Ahí abajo, la vida de los hombres se enciende y apaga como en otra edad. En esa isla, que yo llamo nuestra isla, nada existe que sea mío y muy poco que sea de ellos: los pescadores viejos, las mujeres viejas y jóvenes, los niños (PH 191).

Como indicamos hace poco, del narrador no sabemos casi nada; conocemos, o casi podemos adivinar, que es escritor, aunque nunca lo veamos ejercer como tal:

El viento ha rolado esta noche al este. Mal viento, La arena entra en mi habitación por las juntas de las ventanas, las rendijas de la puerta y el ojo de la cerradura. Está anegada, como de polvillo de mariposa, solamente es perceptible en los dientes, en el respirar, en el tacto de las teclas de la máquina de escribir, en una cierta aspereza que tiene el satinado de los papeles y en la irritación de los lacrimales (PH 105).

También conocemos, y Roque se lo adivinará al forastero en seguida, que algo malo le ocurre al narrador, y esto lo ha empujado a recluirse en la isla: «El timbre de voz de Roque desarticula su aparente desdén; una emocionada gratitud, una dulce indulgencia, y el temor de que haya vuelto a su último rincón del mundo por algo que sospecha malo para mí y que yo difícilmente podría razonárselo como otra cosa que una huida» (PH 88). Sabemos, pues, que el narrador está huyendo; de qué, y por qué, sin embargo, lo desconocemos, como también lo desconoce el mismo narrador:

Camino despacio hasta la playa de la caleta y me siento junto a una barca. La atención engaña creando imágenes y sonidos. Tenue y preciso oigo de pronto el motor de la falúa. Son las sensaciones de la espera. Y de pronto abandono esta vigilancia. 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? (PH 102).

El momento en el que el narrador más se abre a su interior y mejor nos deja entrever el motivo de su huida es un instante de rememoración, en los que su realidad, que ha quedado fuera de la isla, en un mundo diferente, lo amenaza con su pesar:

Ahora rememoro, encontrando una suerte de compasión gozosa, todo lo que ha sido encastillado desastre y orgulloso cansancio de mí mismo. ¿Hasta dónde el orgullo puede desarraigarnos? 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 (PH 131).

Destaca la doble dualidad, que después trasladará a la dicotomía isleños/chonis, en el juego que establece Aldecoa entre el *aquí* y el *allá* y en el desdoblamiento entre el *yo* de la isla y el *otro* de la ciudad. El narrador, perteneciente a la ciudad —que sólo asoma en la novela en contadas ocasiones—, es un ser atrapado, hastiado y privado de libertad; la isla, en su presente, está relacionada con la huida porque es ajena al desasosiego de una vida de abulia, de cansancio, de prisión y de dependencia:

Apacible y ensimismado siento transcurrir años náufragos, meses delirantes, semanas llenas de gemas empolvadas, días de estiércol y aun horas, minutos, segundos, milésimas de segundos o simples fulguraciones de mi vida, que no sé si alcanzan a ser contadas en tiempo. Pero en todo solamente hay amargura e insolidaridad (PH 131).

Lo que sí acertamos a saber es que el espacio de la isla se le ofrece como un bálsamo consolador que le permite olvidar lo que ha dejado atrás, y por eso intenta fundirse con el entorno y ser uno más:

La contemplación del *Chipirrín* me conmueve y en este atardecer en que el viento desiste de su violencia y las arenas se reposan, mientras la mar se queda lentamente, me encuentro contento de estar aquí. Entro en las preocupaciones de la isla, me deshago un poco de mí mismo pensando en las posibilidades de mañana, participo de la inquietud despertada por el riesgo de los que están en la mar o están en puerto o se han quedado entre las olas para siempre. Como el *Chipirrín* caído, pero capaz de navegar mañana; como el *Chipirrín* hocicando en la entraña arenosa del vacío, pero capaz de navegar mañana; como el barquillo familiar, isleño, ignorado del mundo, deseo levantar mi corazón y navegar mañana (PH 111-112).

El tiempo de la isla tiene sus propias leyes, y no fluye de la misma manera que en la ciudad de la que ha llegado el narrador. Así lo prueban los pescadores del poblado, que todavía arrastran, cuando en el resto del país el progreso ha modificado el mundo del mar, características de la vieja marinería y del mar del trabajo:

Hoy las conversaciones de la tienda de Roque son como la contemplación de una vieja carta marina poblada de la serpiente y el kraken, el leviatán y los crestudos monstruos de ojos saltones que seguían las estelas o se ovillaban en la maraña de los paralelos y los meridianos. Cierro los ojos y las palabras van dibujando tentáculos gruesos como calabotes, mandíbulas pobladas con navajas, ojos que arrojan rayos fulminadores, picos gigantescos y curvos capaces de partir a un hombre por la mitad, colas que fustigan un barco hasta hacerlo naufragar. Pero esto es: el me contaron, el una vez alguien dijo en el sur, el cuando mi compadre navegó en un mercante. Este mar de los novelescos horrores deja pronto su lugar al mar del trabajo y de los sufridos peligros (PH 101).

Entonces, una noche cualquiera, el orden y la calma que los ingleses y el narrador no han perturbado se ve amenazada por una noticia que llega de golpe: «Antes de que Antica termine de recibir radiogramas entra un muchacho del Barrio Verde y trae el naufragio. En la playa de Las Conchas, del lado roquero, ha encallado un yate. Se le han visto los palos desde la Duna Grande hará un minuto. El barco parece muy metido en costa» (PH 113). El narrador acude junto a los isleños en ayuda de los náufragos:

Los palos humillan, partidos los masteleros, hacia la mar, como si hubiesen sufrido un empujón de la tierra, no suficiente para hacerlos caer. Destacan paralelos y lunados. Poco a poco se va viendo el casco de la nave sobre el negror y la crispación de las rocas. La playa es un vientre terso, ahora acariciado por el mar, y es un convite al descanso y es algo demasiado elemental e inocente formando un pequeño arco entre las rocas y el cabo. Dejamos los faroles en el suelo, apagamos las linternas. Las moscas tiemblan el cristal de los faroles. De allí lejos parte un grillo. Nos han visto (PH 117).

El barco naufragado es un yate de lujo, el *Bloody Mary*, que viene de Florida. Al mirar el interior inundado del barco, queda claro, por los objetos que se hallan flotando sobre el agua, que es una embarcación ajena a la cotidianidad de la isla: «Paquetes de cigarrillos deshechos, papeles, fundas de discos, botellas, revistas que tienen movimientos de rayas, libros, cajas vacías en permanente zozobrar, ropas que se hinchan y recogen como bolsas de pulpo, y la vaciedad de un salvavidas forman la fauna de este extraño y alborotado mar prisionero» (PH 119).

Los isleños encuentran a tres náufragos: una mujer, «vestida con un jersey de cuello marinero y pantalones, descalza, [...] con el pelo mojado y arenado cubriéndola como una toca» (PH 118); un hombre, que «sólo tiene una camisa azul desabotonada sobre el cuerpo. [...] Está borracho y se sostiene muy difícilmente sobre sus piernas. A su lado

hay una botella de whisky» (PH 118) y otro en el interior del yate, «tendido en una litera» con «el agua y la grasa [oleando] casi a su altura» (PH 119). Unos momentos después, un grupo de isleños que se había alejado para buscar más supervivientes vuelven con un cuarto náufrago, otro hombre, que se ha roto una mano en el accidente.

Con la llegada de los cuatro estadounidenses, a quienes los isleños se referirán como «chonis¹⁰⁹», la pareja inglesa, que ha encontrado por fin a un grupo de personas con quienes sentirse afines, pierde algo de su anonimato, y conocemos el nombre de los dos: el hombre se llama David y la mujer, Laurel. El narrador también aprende los nombres de los náufragos: «Jerry o el hombre de la playa, teatralmente recién nacido de la mar, pordiosero Ulises en la arena de Las Conchas. Bobby o el hombre de la litera. Beatrice o la mujer caída. Gary o el hombre de la mano rota» (PH 137).

Los isleños se hacen eco del naufragio, que comienza en seguida a distorsionar la cotidianidad de la isla; al principio, los náufragos únicamente se cuelan en las conversaciones rutinarias: «Las conversaciones se mezclan y tan pronto se habla de la cuantía de la pesca como del naufragio de los americanos, como de la dudosa virtud de la mujer del yate» (PH 133). Pero la influencia negativa de los chonis, que inundarán la quietud de la isla con sus vicios y sus juergas, pronto se notará en el entorno de Roque. Maestro Juan, pescador de la isla, responderá lo siguiente cuando Roque le pregunte qué tal ha ido la pesca: «La pesca, buena. El trabajo, no tan bueno. Por tu tienda, malo. ¿No los oyes? El señor Mateo y los demás con los extranjeros. Están bebiendo para acabar más que amorosos» (PH 153). Y, efectivamente, el ambiente en la tienda de Roque ha sufrido una mutación perniciosa:

Las lámparas de petróleo decoran la tienda de Roque de luces teatrales. En las rinconadas lo oscuro profundiza túneles, minas, cuevas por donde huyen, buscan o se refugian las miradas de los bebedores cansados del trago y de la fiesta. Los aromas de abacería se mezclan con el breote, la vinacha, el petróleo y el ron. Atufa la sudorina marinera. El jilguero, que cuida Luisita, se adormila hecho una bola de colores afianzado a la percha de su prisión de alambre pintado de verde (PH 155).

Aunque hermanados temporalmente por el alcohol y la fiesta, las diferencias entre chonis e isleños siguen siendo visibles; la pertenencia de ambos grupos a mundos distintos no se puede enmascarar ni en este momento de juerga:

¹⁰⁹ Adaptación fonética del nombre propio *Johnny*.

Gary brinda con el señor Mateo. Ambos son altos y alzan las copas más arriba de sus cabezas, buscando un nimbo de gloria en las fulguraciones del licor. Gary es un centurión y el señor Mateo un santo de imaginería de aldea. En Gary brillan los dientes, la piel morena y sudorosa, los ojos de bebedor y la camisa rosada; en el señor Mateo todo es apagado y mate, tiene una pátina de años de trabajo y únicamente la cicatriz del mentón —¡mordida de murena, hija de puta!— blanquea como carne en su leñidad (PH 157).

El ambiente de la isla va cambiando, dando un giro desde la rutina del trabajo hasta la decadencia del vicio:

El señor Mateo *el Guanche* agota sus pasiones hasta las heces salvajes. En esta noche no hay alegría en él sino un rumor de primitiva violencia. Con las victorias de Las Conchas en su torno —mutiladas las alas, los rostros martilleados, los cuerpos partidos—, hechiza a las gentes del Fardelero. El señor Mateo bebe, describe, blasfema. Jerry, en permanente derrota, regurgita, entre las piernas, viscosidades. Félix, trastabilleando, dibuja infantilmente con el dedo índice su nombre en la derramada bebida de la tabla del mostrador. David está ausente, sentado en el umbral, con la cabeza apoyada en las rodillas, sumido probablemente en modorrosos pensamientos. Los demás han desaparecido (PH 171).

Incluso el narrador, que había viajado hasta la isla huyendo de su vacío existencial, se ve arrastrado por la influencia negativa de los chonis:

¿Qué pasó anoche? Tengo un tenebroso sentimiento de furia y asco al recordarlo. Ahora me purifico —así creo que arranco raíces de azogue de mis nervios, tubérculos de sangre de las dolorosamente palpitantes venas de mi cabeza— nadando fuera de la caleta bajo el débil son de la media tarde. A cada brazada dejo penetrar el agua en la boca para aliviarme de la pastosidad ahogadora y repulsiva. He bebido tanto ron que un serpiente acidulado recorre mi cuerpo; he fumado tanto que un arbusto me daña, pincha y aprieta en su florecer por mi pecho, cuando tomo aire con violencia (PH 165).

Aun así, pese al dolor de la resaca y a la vergüenza que siente por lo que haya ocurrido la noche anterior, el narrador, al ver a lo lejos a los juerguistas, no puede evitar sentirse atraído hacia ellos, hacia algo que siente como una procacidad bochornosa, pero de lo que no puede escapar: «algo que quiero vivir, en lo que necesito estar presente. Y al proponerme ese “allí” ya estoy adivinando todo lo que de grotesco y obsceno ha sucedido, que me atrae a su remolino y que no es susceptible, para mí, de ser renunciado» (PH 167). Lo único que le deja la situación es dolor, hastío y soledad: «Y yo siento un extraño vacío

dentro de mí, como si —no hay razón alguna para confirmarlo— la soledad temida de otras veces ya me hubiese empapado y se hubiera evaporado muy repentinamente» (PH 167).

El cambio producido en la isla y en algunos de los isleños —y en el narrador, que en sus anteriores visitas nunca se había comportado igual— provoca cierto rechazo por aquellas personas que no se han dejado arrastrar por los chonis: «Nunca se ha visto cosa igual en la isla —dice alguien—. Ni cuando venían de pesca autoridades y acababan caídos por el suelo o andando a cuatro patas. Uno se reía de veras, viendo a la gente tan importante ensuciada y perdida. Y ellos felices» (PH 168). Incluso el narrador nota la diferencia que ha traído el naufragio: «Pienso en el pueblo, en las puertas cerradas, en el silencio de las casas, en el rumor del cabildo de los viejos. Los náufragos y los ingleses, todos chonis, han inaugurado la fiesta con cohetes y con libaciones —siempre quieren estar en trance enajenado—» (PH 194).

La figura que destaca por encima de todas, especialmente tras la llegada de los chonis, como si de un antiguo jefe de aldea se tratase, es la de Roque. Días después del naufragio, ordena a los isleños que dejen a los americanos —que intentan rescatar restos del naufragio— a su aire, «porque tienen un empeño muy grande en encontrar lo que la mar se ha hurtado» (PH 133). Roque sentencia, como un hombre de su oficio, con la experiencia y la sabiduría que otorgan la práctica, el hábito y la costumbre: «La mar es de ley» (PH 133).

Cuando el ambiente de la isla ya se ha visto corrompido por los chonis, el Fardelero, otro de los trabajadores de la isla, presagia la tragedia «porque las cosas son como tienen que ser. Por algún frote se romperá la amarra y comenzará la deriva¹¹⁰. ¿Esta noche, mañana, cuándo? Pero acabará mal, eso es seguro» (PH 173). Para los isleños, acostumbrados al orden de la rutina que imponen el trabajo y la necesidad, cualquier ruptura de ese orden está destinado a un final adverso.

El destino pronosticado por los isleños se cumple en la noche de carnaval, cuando Jerry, completamente borracho, desconocedor de las leyes del mar, se lanza a las aguas a nadar y se aleja de la orilla. La tragedia es anticipada por Roque: «La corriente le arrastrará.

¹¹⁰ Este diálogo es un buen ejemplo del habla marinera de los isleños, que está tan integrada en su lenguaje que aparece en cualquier circunstancia. Incluso la narración, en los relatos y novelas del mar, se puebla de vocablos marineros.

Habrá un agua en que no pueda nadar hacia la otra orilla ni volver de nuestro lado. La corriente le llevará para fuera. Se va a ahogar sin remedio. No puede un hombre con el río y la madre de la marea» (PH 228). Efectivamente, Jerry se pierde de vista y Roque y los isleños comienzan la búsqueda; el americano no aparecerá hasta varias horas después, ya cadáver. Roque sentencia, desde la experiencia, la dolorosa verdad; la muerte de Jerry no ha sido provocada únicamente por la inconsciencia del alcohol, sino por la inexperiencia del extraño en una tierra cuyas leyes ignora: «Alguien que conociera esta mar no se hubiese ahogado... Esta corriente matadora...» (PH 231).

Con la muerte de Jerry, que propicia el abandono de la isla por los americanos y los ingleses, vuelve la tranquilidad a la isla: «Desde el amanecer hay tres barcas en la mar. El accidente de Jerry ha traído una serenidad, como el vuelo alto y grave de un gran pájaro marino, a las gentes de la isla» (PH 234). En poco tiempo, la normalidad retorna a la vida de los isleños; regresan el orden, la rutina y la costumbre de los oficios: «En el cabildo, ya regresadas algunas barcas, sorprende tras de las varadas, que exigen ayuda comunal, retazos de conversaciones, soliloquios amargos, pero vuelve el humor, malo o bueno, del trabajo» (PH 264).

La muerte de Jerry, también, marca el final de una historia; historia cíclica, que ha terminado de la misma manera que comenzó: con un naufragio. Naufragio real, físico, el del inicio, y existencial, simbólico, el del final. Para el narrador, toda vida es una historia, y todo acontecimiento es parte de esa misma historia; cada historia, —y cada parte de esa historia—, tiene inevitablemente un final, y el accidente de Jerry ha dejado claro que este es la muerte:

Entro en mi habitación a esperar. Me siento en la cama, recién hecha por las manos largas, habilidosas de Luisita. 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. As , la historia de Jerry, regresado de la muerte en el naufragio, recluido en un corto espacio, en un tiempo medido, y regresando a la muerte, cumpliendo con la ley del laberinto. Cuando tengamos su cadáver será extraña su presencia para los que le hemos conocido en la brevedad de la historia vivida entre nosotros, pertenecerá a lo que fue y aparecerá como debió de aparecer aquel día en la playa de Las Conchas (PH 236).

La marcha de los chonis marca el final de la historia, como nos indica el propio narrador. El conflicto novelesco comenzó con la llegada de los americanos y ha terminado, se ha

resuelto, con su salida de la isla: «Es el final de esta historia. Una historia con mal fin que cuando sea contada se perderá en el tiempo, como arrancada de la memoria, o tendrá la tangibilidad y perfiles del presente o de la inmediata víspera, fulgurando con la luz siniestra del naufragio y de la muerte en el carnaval» (PH 253-254). Para Aldecoa, esa historia es la existencia, la vida de todo hombre, que va desde un naufragio (el nacimiento) hasta otro (la muerte). Lo que queda de la historia de cualquier hombre se evapora con el tiempo; los recuerdos, las memorias, acaban marchitándose y muriendo.

Cuando ya se ha preparado para marchar, el narrador intenta apresar en su memoria todo cuanto puede de la realidad que lo rodea, porque es la única manera de apresar ese momento concreto de una vida: «Los Corrales, La Caleta del Sebo, el Barrio Verde, Pedro Barba. No son sólo nombres para la memoria. Repito los nombres a media voz, buscándoles su sabor y su sentido. Distribuyo otros nombres; pueblo las palabras de hombres y mujeres, añado perros, camellas, barcas, pesca, mundo...» (PH 268). Finalmente, su historia, como la de los isleños y la de los chonis, termina; y lo hace, también, de manera cíclica: la parte de una historia que comenzó con la llegada a la isla (un nacimiento) termina con la marcha de la misma (una muerte): «Mañana, poco después de que amanezca, dejaré la isla» (PH 269).

3.2. Los bajos fondos

3.2.1. Pío Baroja ante la injusticia social

Cuando nos ocupamos de la figura del aventurero en la obra de Pío Baroja, explicamos que este tipo de personaje, en constante movimiento, servía al escritor para mostrar a una serie de rebeldes enfrentándose a las leyes de la sociedad y a los efectos perniciosos del avance de la civilización. También vimos cómo Baroja dividía al hombre en dos tipos claramente diferenciados: el hombre de acción (categoría a la que pertenece el aventurero) y el hombre contemplador; el primero rechaza encajar en el engranaje social y el segundo, aunque no esté de acuerdo con su entorno, se dedica a observar, reflexionar y rememorar a distancia, y de esta manera tampoco se integra.

El movimiento y el dinamismo de los aventureros y los marineros barojianos, sin embargo, no aparecen únicamente en sus novelas del mar; existe otro tipo del que debemos ocuparnos, por la importancia que él y las novelas en las que aparece tendrán en

la literatura española de posguerra, formando también una parte importante en el bagaje literario de Ignacio Aldecoa: la figura del marginado en la ciudad, de toda la masa de seres humildes, pobres y desarraigados que sufren la injusticia y la crueldad de aquellos que ostentan el poder.

De la misma manera que ocurría con el aventurero, también la configuración y el tratamiento del ser marginado responde al pensamiento barojiano, amén de a la visión que tenía de la realidad sociopolítica de su época. Comentábamos asimismo cómo en su obra novelesca se preocupa, antes que nada, de la figura humana, del hombre individual, de la vida en sí; en la representación de tipos marginales, existirá la misma preocupación que en sus novelas del mar, y el escritor se ocupará de presentar tipos individuales, aunque pertenezcan a un grupo o estén integrados en la masa social.

Para Pío Baroja, siguiendo el pesimismo de Schopenhauer, la vida estaba caracterizada por el dolor constante¹¹¹, lo que lo lleva a una visión de patetismo; haga lo que haga, el ser humano, que se encuentra en una lucha constante, no puede evitar el sufrimiento. Al preocuparse por el hombre de abajo, este patetismo «se manifiesta en nuestro autor a través de una multitud de vidas sombrías, baldías, extraviadas en un universo indiferente al dolor, y aplastadas por la maquinación de la injusticia social» (Bello Vázquez, 1990: 10).

La injusticia, a nivel administrativo, no solamente venía de la política de corte tradicionalista (que Baroja detestaba), sino también de las nuevas corrientes revolucionarias, que para el escritor cometían el grave error de inspirarse en ideales alejados de todo pragmatismo, lo que indefectiblemente había de conducir a amasar a todos los individuos en un único grupo social en el que las individualidades y la inteligencia se veían dinamitadas: «De ahí que se muestre rotundamente opuesto a la democracia parlamentaria, al socialismo, al republicanismo y a todos los postulados que prescriben tales sistemas políticos» (Bello Vázquez, 1990: 67). Esos sistemas, desde el punto de vista de Baroja —con su «carácter agnóstico, racionalista y determinista» (Bello Vázquez, 1990: 61)—, únicamente podían terminar en palabras vacías y falsas promesas o en tiranía; las revoluciones políticas acababan bien en una nueva versión del sistema anterior gobernada por otra gente, bien en una dictadura en la que todas las libertades individuales son restringidas.

¹¹¹ Recordemos que el título de la tesis doctoral de Pío Baroja fue *El dolor. Estudio de psicofísica*.

El camino correcto que nuestro escritor defendía, tal y como escribió en su artículo «La sabiduría comunista», era el que procuraba «[l]a libertad, la justicia, la cultura, el respeto a la vida ajena», que «cuando son hechos y no palabras realizados, son lo más importante de la vida social» (Bello Vázquez, 1990: 98). Y para conseguir que estos valores sean hechos y no palabrería vacía, es necesario que todo individuo sea libre de espíritu, lo que no puede conseguirse con ninguna de las formas de gobierno existentes en la época del novelista; de ahí el rechazo absoluto a toda política, que llevaba a la completa anulación del individuo.

Así las cosas, existió un movimiento por el que Pío Baroja sintió ciertas simpatías: el anarquismo. Aunque resulte curioso, analizando lo que acabamos de explicar, hay que matizar que tan sólo ciertos postulados anarquistas fueron del agrado del escritor vasco: «en la primera mitad de su vida, quizá debido al predominio del irracionalismo y del vitalismo, Baroja no oculta su simpatía por el anarquismo» (Bello Vázquez, 1990: 101). Anarquismo nada combativo que se atenúa con los años, hasta que hacia 1920 «ya no cree en los anarquistas, porque el mundo no se puede transformar con locura y absurdos» (Bello Vázquez, 1990: 101).

Rechazando el lado más político y militante del anarquismo, lo que a Baroja interesa de su ideología es el «énfasis en el individuo y su exaltación humanitaria» (Bretz, 1979: 172), por lo que tiene de «exaltación de la libertad individual» (Bretz, 1979: 173). En el ideal barojiano, el individuo libre es el que tiene la capacidad de sobreponerse a la masa —a la manera nietzscheana—, poniendo «en tela de juicio la organización tradicional de la libertad» (Bello Vázquez, 1990: 117), y valorará la concepción de individuo como fuerza natural, violenta, individualista y transformadora, desechando lo que en el movimiento hay «de filosofía utópica, de retórica y de dinamita» (Bello Vázquez, 1990: 125). El anarquismo casará bien con las ideas de acción y movimiento de Baroja —el capitán Chimista, por ejemplo, encarna perfectamente el ideal—, pero el rechazo de las acciones militantes e idealistas del movimiento, especialmente en lo referido a los atentados perpetrados por los anarquistas a principios de siglo, le conducirán a un anarquismo de corte espiritual o intelectual más que político o activo.

Este liberalismo de corte espiritual era el idóneo para Baroja, en tanto permite defender la libertad individual frente al totalitarismo y la masificación social. La democracia parlamentaria, opina Baroja, es contraria a estos ideales; la única democracia que defiende es una humanista: «Baroja es demócrata en cuanto a humanitarismo, avance social,

progreso científico» (Bello Vázquez, 1990: 130); lo demás es juego político, mentiras y engaños y defensa de los propios intereses. Todos los demócratas, sean de un sesgo político ideológico u otro, buscan lo mismo: el enriquecimiento personal, no el de las personas; el de ostentar en sus manos todo el poder, no permitir al individuo ejercerlo por su cuenta. Desde el punto de vista barojiano, todo político demócrata, al subir al poder, está destinado a convertirse en lo mismo que encarnó el político que ostentó el cargo antes que él; el país, de mientras, se ve orientado hacia el atraso y la decadencia económica, física, moral e intelectual.

El resultado de todo ello es «una España, socialmente, hermética, acotada, cerrada para los ciudadanos de inquietudes espirituales, y reservada para los señoritos y los caciques» (Bello Vázquez, 1990: 243). Esto perpetúa los que para Baroja son los males endémicos del país: «la pereza, la falta de amor y de ilusión por el trabajo, el anquilosamiento, la falta de estímulos y de medios necesarios de que carecen las personas inteligentes para desarrollar sus facultades, la preferencia por las carreras tradicionales e inflacionistas» (Bello Vázquez, 1990: 246). La educación en España, secuestrada y embrutecida, no alienta el desarrollo individual e intelectual sino todo lo contrario: «en vez de despertar y perfeccionar las facultades naturales del joven las cercena» (Bello Vázquez, 1990: 233).

En este estado de cosas, Baroja, sin abandonar su clasificación entre hombres de acción y hombres contemplativos, centra su atención, como hombre y como escritor, en un sector de la sociedad que permite poner sobre el tapete todos esos males e injusticias sociales que son efecto de la mala administración y del incorrecto devenir político y social del país en su época: los desfavorecidos, los humildes, los trabajadores y los golfos. El autor opina «que el escritor no puede mantenerse al margen de la realidad social» (Estruch, 1988: 19), y esa realidad social era bien conocida por Baroja porque, durante un tiempo, mantuvo un contacto muy estrecho con ella:

A fines del siglo pasado Pío Baroja vivía con su padre, su madre, su hermano Ricardo y su hermana Carmen en un caserón antiguo de la calle de la Misericordia, unido al convento de las Descalzas Reales de Madrid. El caserón era también residencia del erudito don Cristóbal Pérez Pastor, como capellán del convento, y albergaba una industria que, por razón de estar en la “Casa de Capellanes”, vino a llamarse “Viena-Capellanes”. Hacía algunos años que la madre del futuro novelista había heredado gran parte de dicha industria de una tía paterna llamada doña Juana Nessi y Arrola, viuda de don Matías Lacasa. Este señor había introducido en Madrid el llamado “pan de Viena”,

y así, casi de súbito y sin pensarlo, Pío y Ricardo Baroja se convirtieron en patrones panaderos. El trabajo resultaba, sin duda, inadecuado para un médico de familia burguesa con inquietudes literarias; pero lo que cabía observar en torno a él resultaba, en cambio, muy propio para excitar la imaginación de un aprendiz de escritor¹¹² (Caro Baroja, 1997, VII).

La literatura barojiana que pone el foco en la realidad suburbana de Madrid bebe mucho de las vivencias de Baroja durante los años en los que regentó la panadería familiar. Su sobrino Julio destaca cómo antes incluso de escribir la trilogía *La lucha por la vida*, el contacto del novelista con el entorno del local ya le sirvió como modelo para parte de la realidad narrada en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901):

La panadería “Viena-Capellanes”, de la calle de la Misericordia, grande, complicada, con cantidad respetable de obreros y repartidores, con varias sucursales y en relación con gentes y casas de toda índole, desde las dependencias del palacio real a los figones más sórdidos de la corte, desde inventores fantásticos de hornos y levaduras a traperos y hampones, fue el laboratorio de donde salió, en 1901, un libro curioso: las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Baroja mismo dice que lo escribió a trozos en su despacho de industrial y en los cafetines del barrio. Las *Aventuras...* no constituyen una novela sólo madrileña, aunque contienen muchas visiones y escenas del Madrid de fines del siglo XIX (Caro Baroja, 1997: VII-VIII).

La realidad del entorno que llama la atención del nuevo novelista, como podemos observar, es varia y diversa; no hay un solo tipo que se mueva ante su ventana, sino todo un fresco social de distintas clases sociales, ocupaciones, tipos e intereses. Pero de ese grupo tan heterogéneo, se fija muy especialmente en los más desamparados, sean activos o contempladores, sean trabajadores humildes o golfos:

¿Qué podía esperar la gente desamparada que allí pulula de las fuerzas vivas, de los republicanos históricos e incluso de sus hermanos los obreros conscientes, dirigidos por Pablo Iglesias? Poca cosa. No por culpa de éstos o aquéllos concretamente, sino porque

¹¹² «En 1896 su hermano Ricardo, que se había hecho cargo de la gestión de la panadería de doña Juana Nessi, le llamó a Madrid para que le sustituyera y allí se fue el incipiente escritor. El negocio no iba muy bien. Algún familiar del difunto Matías Lacasa se sintió agraviado por la llegada de los Baroja, y lo hizo saber con una ruidosa visita, y hubo algún conflicto con los empleados, muchos de los cuales eran alemanes. Pío Baroja conoció entonces a bastante de la gente pintoresca que luego poblaría las páginas de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, se adaptó a los incómodos horarios del establecimiento y bregó como pudo con las protestas, comunes por otra parte en un oficio que la prensa sindicalista denominaba “el infierno blanco”. Sin mucha fortuna, intentó también alguna jugada de Bolsa, con su amigo Pedro Riudavets, y el año 1898 decidió reducir su actividad en el negocio; su tía Juana murió pronto [...], y Baroja se vio más libre para ser escritor» (Mainer, 2012: 87).

el país, la sociedad, la ciudad misma producían golfos, hampones, descuideros, prostitutas, hombres desamparados, niños famélicos, de modo incontrolado. Ni la caridad mecánica de la Casa de la Doctrina, ni las organizaciones obreras, pequeñas todavía, ningún tipo de asociación benéfica o humanitaria podía remediar o paliar tanto desamparo (Caro Baroja, 1997: XIV).

El propio Baroja comentará su contacto con los espacios reales que pasarán a su literatura:

Yo he paseado de noche por las Injurias y las Cambronerías, he alternado con la golfería de las tabernas de las Peñuelas y de los merenderos de los Cuatro Caminos y de la carretera de Andalucía. He visto mujeres amontonadas en las cuevas del Gobierno Civil y hombres echados desnudos al calabozo. He visto golfos andrajosos salir gateando de las cuevas del cerrillo de San Blas y los he contemplado cómo devoraban gatos muertos. He visto asilos que son la parodia más terrible de la caridad; hospitales en donde los enfermos mueren abandonados (Estruch, 1988: 43).

Todo ello lleva a Baroja, en su oficio de escritor, a convertirse en observador de «la vida menuda, prosaica, realista, del pueblo» (Martínez Ruiz, 2012: 111). Esta observación la relaciona el escritor con su visión moral y ética del ser humano, según la cual no existe la bondad innata en el hombre, pero tampoco la maldad absoluta: «Yo no creo en la gran maldad humana; tampoco en la gran bondad, ni en que podamos colocar las cuestiones de la vida más allá del bien y del mal», escribió en *Juventud, egolatría* (Bello Vázquez, 1990: 20). La vida entre los hombres es cruel, y en ella «el hombre no se ve libre de este fondo de maldad instintiva» (Bello Vázquez, 1990: 20).

Baroja sabe captar la perversidad en las mentiras del poder, así como la verdad —una verdad— en las existencias humildes de los desamparados. Con unos y con otros trató durante los años de regencia en la panadería, durante los paseos por zonas altas y bajas de Madrid. Desde burgueses preocupados por sus intereses personales, hasta panaderos socialistas que montaban huelga, Baroja va recogiendo en su mente, y recreando con su imaginación, no solamente unos espacios reales y concretos del Madrid de una época, sino el ambiente y el clima, con sus mil matices distintos, que le sirven para poner en tela de juicio el *statu quo* de una realidad nacional.

De todo este conjunto de seres desarraigados, Baroja toma —o les aplica— un elemento común, que es la necesidad de cambiar; cambiar de distintas maneras: los habrá que quieran ascender socialmente, para pasar de una clase inferior a otra media o superior; los habrá que quieran subir hacia un estado existencial benigno, hastiados y angustiados por

una serie de preguntas cuyas respuestas no pueden encontrar; otros, sin finalidad, meta u objetivos, simplemente deambularán por la vida huyendo de algo, sin saber de qué, simplemente por saciar la necesidad de seguir moviéndose. Todos ellos encarnarán lo que Ortega y Gasset llamó «la energía bárbara de hombres que rajan la costra de la sociedad, a fin de salir al aire libre» (Ortega y Gasset, 1962: 66).

En el ámbito de la ciudad, estos personajes se verán obligados a vivir al margen del resto de la sociedad, formando parte de una «vasta galería de inadaptados» (Martín-Santos, 1979: 234). La tendencia natural del hombre hacia la lucha, en estos seres vagabundos, los empujará a abandonar ese estado marginal que los caracteriza y cambiar su estado de inadaptado, a integrado. Como veremos, sólo unos pocos, una minoría, lo logrará; el resto, los débiles, los golfos, los de poca voluntad, se verán atrapados en una existencia turbulenta en la que sólo podrán seguir dando vueltas. Citando de nuevo a Ortega, este vagabundo barojiano será un «fugitivo de todas las costumbres, llega, echa una ojeada y se va. Es un Don Juan de los pueblos, de los oficios y de los paisajes» (Ortega y Gasset, 1962: 71); son «los de condición inquieta y despegada, que no echan raíces ni en una tierra ni en un oficio, sino que van rodando de pueblo en pueblo y de menester en menester, empujados por sus fugaces corazones» (Ortega y Gasset, 1962: 73).

En la trilogía *La lucha por la vida*, de la que nos ocuparemos, aunque Baroja crea a un protagonista para las tres novelas, lo que verdaderamente importará de ellas es el clima madrileño, el ambiente social, económico y moral, porque en él está la verdad de la sociedad española: «este paisaje [...] pasa íntegro, con todas sus tintas, en el juego anímico de los protagonistas y de los testigos; y como reflejado en sus pupilas, en sus quehaceres, en sus venturas y desventuras, transcurre con toda su mordiente peculiaridad las condiciones de esta perspectiva» (Rodríguez de Rivas, 1962: 302). Con ello, Baroja se convierte en «el gran intérprete del clima madrileño» (Rodríguez de Rivas, 1962: 302).

Retomando costumbres de la novela naturalista decimonónica, aunque dejando atrás definitivamente el siglo XIX, en Baroja la mirada del hombre al pasear por una realidad que se le ofrece como una infinita fuente de temas, ambientes y personajes es la clave para la literatura de corte social que está a punto de construir en *La lucha por la vida*. El autor, al deambular por «las calles se detiene para leer las inscripciones anónimas puestas sobre los muros, para mirar por encima de los solares, para seguir con la vista el paso de los que remueven las basuras acumuladas» (Cansinos-Assens, 1962: 89).

Uno de los cambios que se producen respecto a la narrativa decimonónica es un rasgo generacional: la idea de que la verdadera esencia del pueblo español se encuentra en las existencias anónimas, en las gentes diversas del pueblo, en la intrahistoria. Preocupación esta, la de la vida del ser anónimo como representante de la única historia que importa, que Baroja veía presente —así lo escribió en su artículo «La literatura y la historia»— en Cervantes y en Mariano José de Larra:

Cuando se lee el *Quijote* no se tiene presente lo que es objetivo del país, es decir, la política, lo externo e imitado de aquí y de allá; lo que se ve es el pueblo, con su paisaje interior y exterior. Más en pequeño ocurre lo mismo con los artículos costumbristas de Larra. Si había guerra o no había guerra en el tiempo, no importa gran cosa, si mandaban Toreno o Mendizábal, tampoco; lo que se advierte en estos artículos es la continuidad del país; lo pasajero, lo del momento, se ha evaporado (Moral, 1974: 22).

En su época, esa visión intrahistórica, es decir, la continuidad del país donde para él radica la importancia de los pueblos, le devuelve una imagen demacrada, cruel e injusta. De ahí que al leer su obra nos llegue «angustiosa la sensación de que nuestra vida no tiene finalidad alguna y de que la felicidad, que creemos existe, es un vano fantasma» (Martínez Ruiz, 2012: 85). Si, como veíamos, la sociedad no puede engendrar seres virtuosos, y en el hombre existe una maldad innata (aunque no absoluta), el ser popular que forma la intrahistoria de la época de Baroja son fracasados y seres mediocres; no obstante, esa mediocridad forma parte del alma del pueblo español, y, por consiguiente, los fracasados y los mediocres (las medianías), son la imagen de la verdadera vida española:

No pasa nada en estas páginas; estos hombres y estas mujeres apenas esbozan un gesto y desaparecen; sus idas y venidas no tienen trascendencia ninguna en la política, en el arte, en la vida social; y, sin embargo, toda la vida de una sociedad (en este caso, la vida de España) está en esos gestos, en este aparecer y desaparecer, en estas andanzas de hombres y mujeres sin importancia ninguna (Martínez Ruiz, 2012: 156).

En esa intrascendencia vital, Baroja «descubre la injusticia y la hipocresía de la sociedad española» (Bretz, 1979: 188). Esto también explica su afán de captar del entorno todos los tipos posibles, por diferentes que sean: «Baroja trasiega infatigable y sistemáticamente todas las voces que mejor contribuyen a dar la idea de un inframundo en el cual hay desorden completo y suciedad total» (Ferrater Mora, 1983: 142). Y lo hace sin burla, sin maniqueísmos, recurriendo a la ironía y a la deformación para remarcar alguna injusticia, algún maltrato, pero sin ánimo de formular una denuncia ni un documento sociológico.

Hay en él una preocupación social e histórica que es un sentimiento propio de su generación; Antonio Machado y Azorín, por ejemplo, también mostraron en sus obras la miseria, la degradación y el atraso del pueblo español.

No teniendo ánimo de denuncia, lo que más preocupa a Baroja «no es el pecado, sino el sufrimiento» (Madariaga, 1962: 124). Como dijimos de Aldecoa al hablar de su literatura de pescadores, de su «épica de los oficios», en la que no le interesaba mostrar al culpable (las causas) de las injusticias, sino a la víctima (los efectos) de las mismas, también Baroja, en ese fresco madrileño que es *La lucha por la vida*, hará desfilar por delante del lector a las víctimas de las injusticias; incluso golfos y hampones, aunque delincan, aunque sean seres miserables, son también el efecto de las derivas injustas e hipócritas de la sociedad española. Todos ellos son «el espectáculo de la especie humana deshonrada por la enfermedad, dividida por el crimen y la autoridad bruta, abandonada a sus debilidades, engañada por la Naturaleza, expuesta a la vergüenza animal del hambre» (Madariaga, 1962: 124). Seres que lucharán, y que, incluso entre la más absoluta miseria, encontrarán el regalo más humilde en su entorno, que, aunque no consuele ni reconforte, siempre será bien recibido:

Sí, una humanidad espectral, deshaciéndose a cada paso, infrahumana en ocasiones, moviéndose en el suburbio, en el cinturón de mugre y porquería del trágico arrabal madrileño. Pero también con una mirada complacida para la acacia solitaria y canija que florece vergonzosa entre la escombrera del Paseo de las Injurias o para la luz delgada y sosegante, transparencia infinita, de la tarde extinguiéndose sobre el Campo del Moro o los cementerios del río (Zamora Vicente, 1958: 47).

3.2.2. Novedad y tradición en la novela barojiana

En lo referente a la preocupación social de Pío Baroja, son diversos los críticos o estudiosos que vieron en su obra, si no una influencia directa, sí al menos una renovación o una puesta al día de uno de los géneros novelescos más importantes de la tradición española: la novela picaresca. No significando ello que Baroja realizase una lectura consciente del género para aplicarlo a su propia obra, sí es cierto que en el mundo suburbano y marginal que nos ofrece en algunas de sus novelas —con la trilogía *La lucha por la vida* a la cabeza— es fácil encontrar paralelismos de tipo argumental, estructural y de configuración de personajes con la picaresca española; actualizada, eso sí, al nuevo

realismo que Baroja y otros escritores de su tiempo estaban gestando en los primeros años del siglo XX.

Incluso en novelas que no narran la vida en las zonas más empobrecidas del mundo urbano español, los personajes de Baroja aquejados de ese mal al que Ortega bautizó como «monomanía deambulatoria» (Ortega y Gasset, 1962: 67), aquellos representantes de la acción y del movimiento continuo —lo vimos con sus aventureros del mar—, tienen algo del pícaro español tradicional. Un personaje del calibre de José Chimista, como el pícaro español, es incapaz de establecerse en un único lugar por mucho tiempo; cuando ha conseguido de un sitio lo que quería, o sus tropelías le han obligado a poner tierra (o mar) de por medio, ha de volver a iniciar la marcha, siendo su vida un torbellino de acciones sin fin. A nivel literario, el personaje, al desplazarse y llegar a un sitio distinto, es el que provoca que ocurra el acontecimiento novelesco.

Atendiendo únicamente a las novelas del suburbio, encontramos en sus vagabundos y en sus desamparados lo más parecido a la figura del pícaro, a ese «hombre que se niega a someterse a las convenciones de la sociedad y abandona su hogar para ver mundo y ganarse la vida como mejor pueda, sin recurrir a un empleo regular» (Trend, 1962: 106). Para José Ortega y Gasset, los libros de Baroja «representan un compromiso entre el puro apicaramiento y unos fuertes ímpetus, bien que discontinuos, de aspiración a cosas mejores» (Ortega y Gasset, 1962: 70). Considera el crítico que Baroja, el «Homero de la canalla» (Ortega y Gasset, 1962: 70), ha elegido al vagabundo en las novelas que componen el tríptico *La lucha por la vida* porque le permiten, por una parte, saciar su ímpetu activo y dinámico, y, por la otra, obtener un punto de vista novelesco que facilite la crítica de la realidad que le desagrada.

También considera, no obstante, que el vagabundo barojiano, más que pícaro es idealista, y traza de él una descripción en la que no lo considera un fracasado: «El vagabundo no vaga el mundo por motivos externos; no es un fracasado, no es una hoja inerte arrastrada de acá para allá» (Ortega y Gasset, 1962: 70). Se lamenta el crítico de que Baroja no haya sido capaz de hacer algo bueno con sus dos tendencias —la del pícaro y la de aspirar a cosas mejores—, deseando que «un día nos sorprenda con una obra firme en que ambas tendencias den toda su flor» (Ortega y Gasset, 1962: 70). De momento, opina Ortega, lo único que ha conseguido Baroja (y lo único, por ende, que lo define como escritor), al haberse acercado a ese modelo pernicioso que es la novela picaresca, es ser portador de un «elemento rencoroso y crítico» (Ortega y Gasset, 1962: 70); Baroja es, en definitiva,

un escritor social, que cumple una función de denuncia, alejándose del ideal de la literatura deshumanizada propugnada por Ortega.

La tendencia que Baroja estaba siguiendo en los años en los que escribe *La lucha por la vida*, la de observar la realidad para obtener material novelesco, fue vista de manera peyorativa por Ortega, y no solamente por los motivos que acabamos de ver, sino también porque considera que la novela picaresca es una literatura popular, villanesca, y no encuentra en ella un arte genuino:

El cantor villano ve al hombre con pupila de ayuda de cámara. No crea un mundo; copia de la realidad que ante sí tiene. ¿De dónde va a sacar él sin vacilar, cercado de hambre y de angustias, el destripaterrones, el hambriento, el deshonorado, de ijares jadeosos, de alma roída, el esfuerzo superabundante para crear existencias, formas de la nada? (Iglesias, 1979: 253).

El gran problema para Ortega es que la novela picaresca se nutre, según él, de la misma fuente que la literatura popular: el rencor. No se persigue crear arte —o recrearse la vida de manera artística— sino denunciar, y por ello la «novela picaresca es literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones y empujada por un pesimismo preconcebido y sin ninguna independencia estética» (Iglesias, 1979: 254). Sin embargo, aunque Ortega sí acierta en algo de lo que critica en esa literatura que busca denunciar y criticar, lo cierto es que ni «las novelas picarescas fueron obras de lacayos o “destripaterrones”» (Iglesias, 1979: 254), ni las novelas de Baroja son una simple copia de la realidad en la que únicamente existen crítica, denuncia y rencor. Asimismo, aunque sí existe el riesgo de que decantarse demasiado del lado de la denuncia social o política en la obra de arte puede actuar en detrimento del componente artístico, erraba Ortega en su análisis: sirva por ejemplo la obra de los escritores de la Generación del Medio Siglo, quienes, siguiendo el modelo de Baroja a la hora de escoger los temas que tratarán en su narrativa, y con la intención de representar una realidad de manera fidedigna y veraz, lo harán también con un esmerado cuidado en la labor creativa y artística.

Para Baroja la ética y la estética se daban la mano, y defendía que la realidad, la existencia, la vida, en definitiva, al pasar a la novela no desvirtuaban el arte sino que, con la recreación que ofrecía el punto de vista particular del escritor, que actuaba como un filtro —ya lo habían hecho sentimentalmente los escritores románticos—, podía «expresar con la palabra escrita el mundo de la realidad de fuera y el de la realidad de sus propias creaciones» (Marañón, 1962: 214). Como escribió el escritor en *La caverna del*

humorismo, podía (y debía) existir «un paralelismo absoluto entre el movimiento psíquico de ideas, sentimientos y emociones y el movimiento del estilo» (Marañón, 1962: 214). Lo importante de la recreación novelesca de la realidad es que el estilo se asemeje a aquello que se está retratando; no por utilizar un estilo sencillo para describir una realidad vulgar vamos a encontrarnos ante una obra de arte de menor valor literario:

Cuanto más exacta sea esa relación, mejor. Yo creo que aquí debe pasar como en un retrato, que es mejor como retrato (no como obra artística) cuanto más se parezca al retratado, no cuanto más bonito sea. Así, el hombre sencillo, humilde y descuidado tendrá su perfección en el estilo sencillo, humilde y descuidado, y el hombre retórico, altisonante y gongorino, en el estilo retórico, altisonante y gongorino. El hombre alto, que parezca alto; el flaco, flaco, y el jorobado, jorobado. Así debe ser. Las transformaciones de chatos en narigudos está bien para los institutos de belleza y otros lugares de farsa estética y popular, pero no para el estilo (Marañón, 1962: 214).

Gregorio Marañón encontró en esta voluntad de estilo de Baroja la clave de su obra literaria: «el mayor acierto de don Pío Baroja ha sido el referir esa entraña de la vitalidad española, difundida en el subsuelo anónimo de la calle, con su propio módulo expresivo y no con un lenguaje inventado, literario y, si se quiere, académico» (Marañón, 1962: 214-215). Lo que Marañón negó fue que existiese influencia de la novela picaresca en la obra del novelista vasco; parecido, sí, puesto que Baroja retrató los mismos suburbios, traídos a la contemporaneidad del autor, por los que se movieron los pícaros, pero separándose del género en lo tocante a la moralidad: a la novela picaresca Marañón la ve como una literatura inmoral, pero en las novelas de Baroja observa un sentido de rectitud que impide que los pícaros barojianos triunfen en sus bellaquerías, y sus seres inmorales y delincuenciales, faltos de voluntad, no consiguen lo que quieren y acaban fracasando (Marañón, 1962: 218).

No obstante, aunque Marañón tenga razón, el elemento picaresco que encontramos en la obra de Baroja no está relacionado con la moralidad o inmoralidad de sus personajes. Así, aunque en *La lucha por la vida*, según veremos, Manuel, el protagonista, triunfa por vencer la tentación del mundo inmoral del crimen y abrazar el ideal del hombre honrado y trabajador, no podemos negar que al menos las dos primeras novelas de la trilogía, *La busca* y *Mala hierba*, tratan temas y aspectos que también aparecen en la novela picaresca. Salvador de Madariaga, que expresa que no podemos llamar a Baroja novelista

picaresco, sí reconoce lo que acabamos de señalar, atribuyendo esta inclinación del novelista a su tendencia a buscar la verdad:

Es, pues, natural que en un novelista la sed de verdad se manifieste en cierta inclinación a tratar el lado sórdido de la realidad. Las novelas picarescas y Baroja tienen este rasgo común. Baroja parece preferir como asunto de sus novelas todos los males que pululan en la atmósfera de la miseria. [...] Hambre y pobreza son también asuntos favoritos de los autores picarescos [...] (Madariaga, 1962: 124).

El paso del tiempo, la miseria en la época de Baroja, los desastres históricos del país y el pensamiento del escritor, a caballo entre el pesimismo de Schopenhauer y el vitalismo de Nietzsche, tenían que dar como resultado un pícaro diferente al del Siglo de Oro español. También su ética afecta a la concepción del pícaro, y aunque los espacios por los que se mueve el personaje arrabalero barojiano son los mismos, se produce un cambio de enfoque en el que el ambiente se carga de una multitud ingente de detalles. Así lo resumió el novelista estadounidense John Dos Passos:

Ese es el mundo de Baroja; lúgubre, irónico, las calles de las ciudades donde la vida industrial descansa pesadamente sobre los hombros de una raza tan poco adaptada a ella como ninguna otra en Europa. Nadie ha descrito mejor los pelados terruños, los huertecillos de coles que circundan una ciudad en cuyos límites los escombros de la civilización amontonan desmoronados suburbios donde intrigan, muriéndose de hambre, los detritus de la Humanidad. Extraviados solares donde hombres y mujeres viven fantásticamente en guaridas remendadas con tablas podridas, latas viejas y restos de sillas y mesas utilizadas durante años en confortables y lujosas habitaciones. Campillos de hierba tras tapias ruinosas, donde los días de sol corretean hambrientos chiquillos exhibiendo sus descarnados miembros. Miserables tabernas, donde el viento gime a través de los cristales rotos, dejando ateridos a los hombres que, con el estómago siempre vacío, juegan a las cartas, encontrando furiosas borracheras en un sorbo de aguardiente. Patios de barracas donde pintores sin un céntimo se mezclan con mendigos y golfos para conquistar con gatuserías un poco de comida caliente a la hora del rancho. Puertas de conventos donde hileras de harapos tiritan horas y horas azotados por el viento cortante de la desnuda planicie castellana, esperando a que las monjas les arrojen el pan que han de disputarse como perros. Y a través de todo esto pasa la gran muchedumbre de parias, rateros, ladrones, mendigos de todas clases —mendigos y pobres diablos que han abandonado la lucha por la existencia—, niños sin hogar, prostitutas, individuos que llevan una existencia semihonrada vendiendo baratijas, estudiantes sin blanca, inventos que mientras esperan la ocasión oportuna se mueren de

inanición contando a cuantos se encuentran las riquezas que podían haber ganado; todos los que han fracasado en la lucha por ganarse el pan de cada día o los que nunca han tenido ni siquiera una ocasión de gozar el privilegio de la esclavitud industrial (Dos Passos: 1962: 112-113).

El novelista norteamericano también reconoce la deuda de Baroja para con la novela picaresca, si bien también encuentra una diferencia que no nos permite incluirlo en la nómina de novelistas del género. Para Dos Passos, los parias de Baroja han perdido la alegría, la energía y el ímpetu del pícaro tradicional, y han sido vencidos por las circunstancias, por el entorno y por las injusticias de la época; ellos, los desamparados del siglo XX, han perdido incluso la capacidad de luchar para ganarse el pan (Dos Passos, 1962: 113); la deuda está, entonces, en que sus vidas transcurren, «a la manera de una novela picaresca, por los arrabales, callejuelas y figones de Madrid» (Dos Passos, 1962: 115).

En esta realidad que comienza a finales del siglo XIX, el pícaro tradicional ha sido sustituido por el golfo, «el vagabundo o ganapán de las urbes industriales» (Boyd, 1962: 171). Nos hallamos, en definitiva, ante una nueva picaresca, una picaresca urbana, en la que el mundo industrial o bien ha desplazado al viejo pícaro a las afueras de la ciudad y lo ha convertido en un criminal sin esperanza y condenado al fracaso, o le ha permitido ascender de clase social y ejercer las triquiñuelas y engaños típicos del pícaro en ambientes distintos.

El propio Baroja se encargó de definir la figura del golfo en su relato «Patología del golfo». Lo primero que hace el autor es reconocer al golfo como una novedad social, algo que previamente no existía pero que ha irrumpido con fuerza en la vida española del momento, hasta el punto de que ha tenido que aparecer en el habla popular una nueva palabra para referirse a una realidad reciente; y nombrarlo, habiéndose extendido el término entre toda una población, implica dejar constancia de la existencia de esa cosa nueva, proporcionarle el certificado de lo real:

Cuando en un idioma aparece una palabra nueva, es porque en su fondo ha germinado una idea, un producto, un tipo, algo también nuevo; y si la palabra surge y se generaliza y corre de boca en boca, entonces, indudablemente, la palabra llena un vacío, señala una cosa hasta entonces sin nombre (Baroja, 1991: 188).

En seguida señala Baroja un rasgo del golfo que considera de gran importancia; para ello, rememora dos momentos de paseo por las calles de Madrid en las que se topó con personas que utilizaban, en una charla cotidiana, el nuevo término. En la primera ocasión observó a tres muchachos sentados en el suelo que deshacían colillas; uno de ellos pregunta a otro dónde está un tal *Partiri*, y el otro responde que está de *pira*, y lo está porque es un golfo.

Unos días después, en el teatro, se fija en «dos gomosillos de esos que por la belleza de sus ademanes parecen oficiales de peluquero» (Baroja, 1991: 189), que a su vez observan a un tercero que en el palco se hace señas con una tal Paca Trigo, y que resulta ser un marqués que busca una mujer con la que casarse porque es, también, un golfo.

«El uno colillero y golfo, el otro hijo de marqués y golfo», se extraña Baroja. Y esta extrañeza lo lleva a realizar un análisis entre sociológico y médico de lo que es un golfo: «Esto demuestra que el golfo no es un producto exclusivo de la clase pobre» (Baroja, 1991: 189), sentencia el escritor¹¹³; y como decíamos más arriba, manifiesta cómo el pícaro tradicional, arrojado por la decadencia nacional, ha conseguido ascender en la jerarquía social y hacerse con puestos en clases medias y altas en los que aplicar los métodos deshonorosos que lo caracterizan para seguir medrando. Continúa el autor: «El golfo no es un mendigo, ni un ratero, ni un desocupado: es una forma que ha nacido de nuestro raquíptico medio social, es un tipo separado por una causa cualquiera de su medio ambiente y que reúne en sí mismo todas las aspiraciones de su clase» (Baroja, 1991: 189).

No significa esto que esa separación de la que habla Baroja sea una separación física, sino conductual. El golfo seguirá moviéndose por los ambientes propios de su clase, pero sus ideas de lo que resulta conveniente para conseguir sus propósitos lo lleva a crearse juicios morales distintos a los habituales de su entorno. Así, el golfo entiende que «la línea recta no es la más corta entre una aspiración y un resultado» (Baroja, 1991: 190); por lo tanto, al faltarle «una conciencia rígida, se abandona el camino ancho, se busca la senda tortuosa, se pierde la noción del bien y del mal, y entonces empiezan los equilibrios del golfo entre los dos Códigos» (Baroja, 1991: 190).

¹¹³ «Porque no basta tener dinero o una preeminencia social para no estar dentro de la morralla humana. Hay la morralla rica y la morralla pobre, y esta última es quizá la menos antipática de las dos» (Baroja, 1987: 86).

De esta manera, el golfo se mantiene en equilibrio entre los dos Códigos de los que habla Baroja: el del camino recto y honrado, y el del camino torcido e inmoral. Utilizando su fuerza de voluntad como apoyo, oscilará entre uno y otro; si su voluntad lo sostiene, se volverá honrado; si le falla, se convertirá en delincuente. «En resumen», escribe Baroja, «el golfo es un hombre desligado por una causa cualquiera de su clase; sin las ideas, ni las preocupaciones de ésta; con una filosofía propia que es, generalmente, negación de toda moral» (Baroja, 1991: 190). Y con dicha negación moral, los golfos de todas las clases actuarán siempre empujados por un único móvil: la satisfacción personal:

En todas las clases el golfo tiene la misma filosofía: el egotismo, la filosofía del yo. Al perder la moral de su medio ambiente, al no tener utilidad para él los preceptos morales de su clase, desaparece de su espíritu toda relación de deber para con los demás. Se ríe de la justicia y de la equidad en su modo de ser abstracto, pero respeta al polizonte. Es partidario de Nietzsche sin saberlo. ¿Puede robar impunemente? Roba. ¿Puede vivir sin trabajar, prostituyendo a sus hermanas o a sus hijas? Lo hace (Baroja, 1991: 192-193).

Baroja ve la causa de la aparición del golfo no en los mismos golfos (rechaza que sea una condición innata) sino, en parte, en el sistema político democrático, que le parece «la institución más estéril, la más superficial y estúpida» (Baroja, 1991: 190). Y añade: «La democracia para nosotros no ha sido más que un camino abierto a todas las ambiciones pequeñas, a todos los deseos mezquinos y malsanos. Ha hecho que el hombre busque su progreso social, más que el perfeccionamiento moral; ha producido en todos la ambición de *representar* más que la de *ser*» (Baroja, 1991: 190-191). De ese representar, la falsedad, la hipocresía; los de abajo, envidian a los de arriba; los de arriba, desprecian a los de abajo, pero también envidian a los que están más arriba que ellos. Todos se observan atentamente, se mezclan en una misma realidad; una realidad propiciada por la democracia, que ha derribado «las murallas que separaban las clases» (Baroja, 1991: 191) y con ello ha plantado la semilla del golfo.

En muchas ocasiones, hombres rectos y morales, al entrar en contacto con la injusticia del medio y el imperio de los vulgares, descubren la verdad de la sociedad a la que pertenecen y no tienen más remedio que abandonar el camino recto, puesto que en él, comportándose de manera honrada, jamás podrán medrar:

Viene un joven sano de corazón y de cerebro a Madrid con su título profesional y se encuentra con una inmensa competencia en las carreras, ve que todos los caminos están cerrados y que aun en las artes liberales domina el monopolio y la explotación. El

hombre trabaja, lucha..., observa sus cátedras, destinos, cruces, grados, clientela, ascensos, plazas de los periódicos y de los teatros, medallas de las exposiciones, todo esto y lo que forma el capítulo de riquezas y de honores de nuestra sociedad, se obtiene por el favor y la recomendación (Baroja, 1991: 192).

Este descubrimiento, el de que las propias capacidades e inteligencia no sirven para conseguir lo que se merece, ha de engendrar a la fuerza un nuevo golfo: «Comprende que el camino llano, en donde la masa de nulidades ahoga a la capacidad, no lleva a ninguna parte, y en seguida busca la senda tortuosa, forja planes astutamente combinados, y, vencido o vencedor, pierde la idea moral de su clase: se hace golfo» (Baroja, 1991: 192).

En el texto, Baroja describe, en orden ascendente, todas las variedades de golfo que existen. Nos interesamos ahora, por el medio al que pertenecen (el suburbio), por los pobres, a quienes Baroja otorga una cualidad inconsciente en su naturaleza de golfo, ya que sus «culpas son las culpas de la sociedad que le abandona» (Baroja, 1991: 192). A esta categoría de golfos el escritor vasco la coloca por debajo de la clase obrera, en el lugar donde sólo pueden existir los miserables; en esta condición, «el golfo no es un holgazán; si de niño no va a la escuela, es porque tiene que andar *a la busca*¹¹⁴ para comer, y eso le distrae todas las horas del día» (Baroja, 1991: 193). No pudiendo recibir ninguna educación positiva, el golfo infante se ocupa únicamente de aquellas tareas que por su edad y por su experiencia puede desempeñar:

[...] recoge colillas, ocupación que puede producir al que sepa su oficio hasta setenta céntimos, cantidad que pagan en el Rastro por un cuarto de kilo de tabaco, que es lo que pueden recoger en un día [...]; pesca pececillos en los estanques del Retiro y de la Casa de Campo, y cangrejos en la Moncloa; arranca tablones de las vallas, que cambia en las pastelerías por *escorza*; sube equipajes de la estación, arrastra organillos... (Baroja, 1991: 193).

Cuando llega a la juventud, el golfo arrabalero se encuentra a sí mismo ante una dicotomía vital: seguir el camino honrado y entrar de aprendiz en algún taller, o «engrosar las filas de los estafadores, ratas, espadistas y demás *caballeros*» (Baroja, 1991: 194). Si toma el

¹¹⁴ Aunque obvio, consideramos importante señalar que *La busca* es el título de la primera parte de *La lucha por la vida*, en la que, precisamente, Baroja narra los años infantiles y juveniles de Manuel, el protagonista de la trilogía. En cuanto al término *busca* en sí, la RAE lo define como «Selección y recogida de materiales u objetos aprovechables entre escombros, basura u otros desperdicios».

camino torcido, su vida se vuelve más fácil que cuando era un muchacho sin apenas oportunidades:

[...] si es fuerte y jacarandoso tiene un campo vastísimo que explotar: las mujeres. La prostituta busca al matón para que la proteja, y el matón no la protege, pero cobra. Además de tener el golfo medios de vivir por martingalas más o menos honradas o por el robo, tiene grandes facilidades de divertirse; forma parte de la *claque* de los teatros; se arregla para entrar sin pagar en la Plaza de Toros, y presencia encaramado a los árboles o a los faroles todas las fiestas, procesiones, ceremonias y carnavaladas de este buen pueblo madrileño, capital del reino de los papanatas (Baroja, 1991: 194).

Entre los golfos del suburbio hay un tipo mixto entre el golfo honrado y el golfo raterillo que se mantiene en constante equilibrio entre la legalidad y la ilegalidad, donde «merodean en los alrededores del Código penal, y no hay artículo que les agarre» (Baroja, 1991: 194). Algunos de ellos son los chulos de taberna y churrería, de borrachera noctámbula; son «sucesivamente revendedores, matuteros, corredores de alhajas, prestamistas, jefes de la claque, ganchos de garito, encargados de un *Coin* o de una casa de citas» (Baroja, 1991: 195), y pertenecen a la «parte inferior del ejército de los hampones» (Baroja, 1991: 195), lo más bajo del mundo de delincuentes y canallas.

Todos estos golfos, los de la clase baja, los de la clase media y los de la clase alta, son dañinos para la sociedad. Su misma existencia implica un fracaso absoluto del país, cuya sociedad se ha degradado hasta producir seres degenerados como estos. Para Baroja, el golfo «es el microbio de la vida social; echa sus ideas y sus actos disolventes en el organismo de la sociedad» (Baroja, 1991: 197); si la sociedad está sana, puede vencer al microbio, pero ese no es el caso español: «donde la vitalidad está perdida, el microbio descompone y sus toxinas penetran hasta el corazón del cuerpo social» (Baroja, 1991: 197). Y ahí radica la imposibilidad de erradicar el problema de la golfería en España, puesto que si hasta las más altas instituciones del país se encuentran infestadas de golfos, ¿cómo eliminar la plaga? La educación no es una solución, necesitándose personas «que tengan conocimientos, y sobre todo un criterio moral, fijo y sano... ¿Y en dónde están éstos? En ninguna parte, ¿no es verdad?» (Baroja, 1991: 198). Y la política, por su parte, tampoco puede hacerse cargo de la plaga, porque ello implicaría que la propia política se eliminaría a sí misma: «Si los políticos, los directores de la farsa social pudieran y quisieran exterminar a los golfos, ¿no correrían el peligro de exterminarse a sí mismos?» (Baroja, 1991: 198).

En *La lucha por la vida*, Baroja se ocupará de manera extensa de la figura del golfo, en muchas de sus distintas encarnaciones. En las tres novelas, el tipo le sirve al escritor para analizar «una situación que oscila entre la integración y la marginación social» (Estruch, 1988: 38). Los que optan por una vida honrada se integrarán en el tejido social; los que se decantan por la vida hampona, continuarán siendo unos marginados. Para Baroja, «sólo se salvan los golfos con cualidades que les permiten vencer en la lucha por la vida» (Estruch, 1988: 38).

Antes de continuar con la renovación de los géneros de la novela picaresca y de la novela realista que se producen en la obra de Pío Baroja, debemos señalar cómo otra clase social —con su propia idiosincrasia— convive y comparte espacios con la figura del golfo: el mundo obrero. Las condiciones laborales de los trabajadores de Madrid obligaban a los obreros a malvivir en casas a veces insalubres, alargando un sueldo miserable obtenido tras jornadas laborales interminables para conseguir alimentos que, en muchos casos, rozaba la podredumbre. Tan pobres como muchos de los golfos, estos trabajadores compartirán espacio con ellos en las páginas de la trilogía barojiana, formando parte integrante del ambiente degradado que el novelista desplazó hacia un primer plano de la literatura española.

Tal y como señalábamos antes, la novela de Pío Baroja se nutre de imaginación, documentación y vivencias personales, no solamente en aquellas obras en las que pinta los ambientes del suburbio madrileño o de los pueblos españoles, sino incluso en las novelas del pasado como la serie *El mar* —el Shanti Andía niño repite prácticas del Pío Baroja niño, como jugar a robinsones— o las *Memorias de un hombre de acción*. Cuando ya de adulto deambula por la geografía española, toma de los distintos espacios que visita una serie de tipos populares que le habían llamado la atención; el escritor los recordará y los recreará artísticamente en las páginas de una o varias de sus novelas. Así —señala Jorge Campos—, en las *Andanzas, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, en 1901,

Baroja se revela ya como un hombre que siente necesidad de comunicar un mundo que él mismo fabrica. Pero que fabrica con fragmentos que toma de su realidad próxima, de su entorno, del mundo que le es dable observar y conocer. [...] También hechos leídos en la historia que es para él la conservación de lo que en algún tiempo tuvo vida. Baroja trae a la novela —para sacar ejemplo de ella— sus recuerdos de niñez, los más próximos

de sus correrías madrileñas entre bohemios, asomándose a los bajos fondos, y las propias preocupaciones [...] (Campos, 1981: 50).

Este enfoque narrativo explica por qué aunque podamos trazar ciertos paralelismos con la novela picaresca, no hallamos en Baroja un imitador del género. Lo que sí encontramos en el novelista donostiarra es «una preocupación, siempre despierta, de no dejarse engañar, de ver las cosas tal como son, de conservar de la realidad una imagen exacta» (Cassou, 1962: 59). Es por ello que al poner su atención sobre el lado más sórdido, cruel e injusto de la sociedad española contemporánea, y al recrear esta novelísticamente, se aproxime —consciente o inconscientemente— a una tradición literaria tan extendida durante siglos en las letras españolas como la novela picaresca. Pero ese componente literario es para Baroja un medio para hacer llegar al texto unas ideas, unas preocupaciones, unas reflexiones y una realidad concreta. Lo que importa, como ya apuntamos anteriormente, es la vida; importancia de la que su buen amigo Azorín fue consciente, y que constató en multitud de artículos a lo largo de su carrera:

La realidad que busca Pío Baroja en la serie de sus novelas históricas, es la realidad viva y palpitante que crea el arte. Sobre un lienzo de realidad histórica, Baroja construye sus figuras. ¿Qué importan detalles más o menos? Lo que importa es la vida. Y las creaciones de Pío Baroja se mueven, hablan, sienten, gesticulan, se apasionan, ríen, plañen, llegan a nuestro corazón e inquietan nuestro espíritu (Martínez Ruiz, 2012: 122).

Hablábamos de la presencia de ese tema generacional, la intrahistoria, en el interés y en la obra de Pío Baroja. Desde el estudio de la historia o desde la observación personal del entorno, Baroja se adentra en ese otro espectro de la realidad española que es la intrahistoria, pero no se limita a fotografiar a sus protagonistas sin más sino que busca en ellos, como señaló Azorín, la esencia vital de un pueblo; o, como dijo, a su vez, Gaspar Gómez de la Serna, «el dinamismo creador de la vida» (Gómez de la Serna, 1972: 107). Se trata, en definitiva, de captar artísticamente —y de hacerlo llegar así a la novela—, el hálito de vida que impulsa a las gentes que Baroja recoge del natural y recrea novelísticamente.

El resultado es una novela que, sin ser (ni pretenderlo ser) una imitación de la vida, sí transmite una *sensación* de vida. Sus personajes, aunque son «vivos, reales», son también «fabulosos» (Cuadra, 1972: 141). Baroja mezcla en su novelística el ansia de dinamismo con el interés por la observación del entorno y nos lega obras en las que acciones, diálogos, personajes y espacios se van sucediendo ante la vista del lector, con un ritmo

marcado por el ambiente que se describe o por el transitar incesable del personaje. En palabras de José Luis Castillo-Puche, estamos ante una novela «caminante y de camino, novela del acoso instantáneo y de la bagatela incoherente, del diálogo cortado y la acción desvertebrada, de episodios aparentemente arbitrarios y no calculados» (Castillo-Puche, 1972: 125). Todo ello para transmitir esa sensación de vida en la novela: sorpresiva, azarosa, caótica, en ocasiones lenta, detenida en el suceso, o en el ambiente, o en el personaje, pero en otras ocasiones rauda, imparable, en un entramado de acciones que se cruzan con otras acciones y que desaparecen con la misma velocidad con la que han ocurrido, dejando como resultado una nueva acción, una estela intangible o una nada absoluta, «como la vida misma, como el camino mismo» (Castillo-Puche, 1972: 125).

Esta configuración novelesca abre las puertas a un nuevo tipo (o un nuevo enfoque) de realismo: si el interés del escritor es basarse en la vida misma, y la vida es caótica y formada por una miríada infinita de acontecimientos a veces interrelacionados, a veces inconexos, la novela ha de construirse de la misma manera. Lo mismo afectará no sólo a la creación/recreación de los personajes, sino a la importancia y a la presencia que tendrán en la novela, lo que ocasionará una multitud de entradas y salidas, muchas veces imprevistas, de personajes que no tienen peso alguno en el desarrollo de la trama ni en la evolución del protagonista. De esta forma Baroja puebla sus textos de «personajes fugaces que entran y desaparecen de la acción central sin dejar rastro», y que, «aparte de responder a una exigencia de realismo (en la “vida” abundan las personas que encontramos una vez para no verlas más), crean un trasfondo muy sugestivo y de gran fuerza artística» (Alberich, 1966: 118).

En el «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» que precede a *La nave de los locos*, Baroja distingue entre «novela permeable» y «novela impermeable»; la primera es una novela abierta; la segunda, cerrada y limitada. La novela permeable es la que permite que la vida entre en la literatura, aunque el escritor haya de realizar un esfuerzo mayor para poder captar la multiplicidad de lo real; la novela impermeable, al estar cerrada, tiene sus límites muy marcados, pero esa ventaja acaba actuando en detrimento del producto artístico, puesto que no existe la posibilidad de recoger de la realidad la vida verdadera: «La ventaja de la impenetrabilidad, de la impermeabilidad, con relación al ambiente verdadero de la vida, se compensa en la novela con el peligro del anquilosamiento, de la sequedad y de la muerte» (Baroja, 1987: 75-76). La novela ha de ser como la Historia: «no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba por donde se quiera» (Baroja, 1987: 93); y como por la

Historia, también por la novela ha de transitar la multitud: «Todo lo que sea poner muchas figuras es, naturalmente, abrir el horizonte, ensancharlo, quitar unidad a la obra» (Baroja, 1987: 80-81). Como en la vida misma, los tipos barojianos exigen un espacio que ocupar y un camino por el que deambular, y el novelista ha de brindarles el lugar que les corresponde, aunque estos seres sean únicamente una breve fulguración vital que entra y sale de la obra sin dejar más constancia de su existencia que el instante compartido con otros personajes: «Me parece que todos mis tipos, un poco irregulares y tabernarios [...], reclaman su puesto en mi tablado. ¡Qué se va a hacer! Entre mis muchos defectos, según un amigo, tengo yo el de ser anarquista e igualitario y no saber distinguir de jerarquías» (Baroja, 1987: 94). Por este motivo, la obra de Pío Baroja acoge en su seno a tipos multiformes cuya única relación en algunos casos es compartir unos instantes el mismo ambiente:

Queridos hijos espirituales: todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados; los de manta y los de chaquet con trencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y las figuras de cera. Los más humildes tendrán su sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria. Seremos antialmanaquegothistas y antirrastacueros. Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportunamente; cantaremos unas veces el *Tantum ergo* y otras el *Ça ira*; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades (Baroja, 1987: 94).

Muy relacionado con el movimiento, con el desplazamiento —tanto del personaje como del mismo Baroja—, este deambular por el espacio y por la vida también contribuye al nuevo enfoque realista de Pío Baroja. Si el narrador ya no centra su atención en un personaje y en su interior psicológico, sino que lo acompaña y observa cómo éste observa (un narrador testigo que observa a un personaje también testigo), el acontecimiento perderá importancia frente al ambiente, que se erigirá como piedra angular de toda la construcción novelística. En sus obras, Baroja va «a medir el tiempo en la calle, en el vendedor ambulante, en la buscona; va a poblar sus novelas de gente pequeña que entra y sale sin más misión que representar» (Benet, 1979: 121). Y ese representar no es más que existir como parte del ambiente por el que se desplaza el protagonista; así, no solamente el espacio como tal es lo importante en los lugares que se visitan en la novela,

sino también todos aquellos elementos (personajes, sensaciones, elementos descriptivos subjetivos) que convierten el espacio en ambiente. Un espacio es un lugar físico; un ambiente va más allá de lo físico (sin perderlo) y entra en el ámbito de lo psicológico y de lo sociológico; lo primero, por cómo afecta el clima al personaje, y lo segundo, porque sirve para poner el foco en ciertas injusticias y lacras sociales. Y de ahí la importancia no solamente de los personajes fugaces que entran en escena y salen de la misma forma que han entrado, súbitamente y sin relevancia, sino de la manera en la que Baroja los retrata, alejándose de arquetipos y clichés: «Por eso Baroja no es creador de arquetipos. Sólo son tipos los que nos presenta. Ninguno de ellos ha de destacar entre sus compañeros, porque en el fondo viene a ser lo mismo que se hable de Schopenhauer que del corralón del tío Rilo» (Benet, 1979: 121).

El propio Baroja, en *El tablado de Arlequín*, reflexionó sobre la importancia de la literatura como verdadera representante de la vida: «El arte literario se realizará en el periódico o se realizará en el libro. Yo creo que en el libro. El individuo está por encima de la masa. En el periódico el escritor va al público; en el libro, el público va al escritor» (Bretz, 1979: 165). El carácter artístico de la representación de la realidad radica en lo que el cronista llega a profundizar; por ello, Baroja considera que el periódico es como la fotografía pero el libro es como el cuadro: la fotografía capta la instantánea superficial, pero con el cuadro el pintor, que observa la misma realidad, ha de recrearla artísticamente y con ello mostrar subjetivamente elementos esenciales que son invisibles al ojo. Al final, el novelista sentencia: «No creo eso que dice Jules Verne: que como recuerdos para la Historia, el mundo archive sus periódicos. En el periódico no se refleja la vida tal cual es; el periódico no da nunca más que el aspecto exterior de las cosas, y aún eso cuando da» (Bretz, 1979: 165).

No obstante, que Baroja se proponga captar la vida real no significa que capte toda la vida, pues esa sería una tarea inabarcable. A diferencia de lo que ocurría con la novela decimonónica, cuyo narrador omnisciente era conocedor de lo que estaba ocurriendo (en el exterior y en el interior del personaje), lo que había ocurrido y lo que estaba por ocurrir, Baroja «se coloca a un mismo nivel con la realidad descrita» (Bretz, 1979: 192-193), e, incapaz de observar el panorama de la vida española en su globalidad, y de interpretar toda la realidad que encuentra en su camino, se limita a documentar y recrear únicamente aquello que contempla. Esto, sin duda, también afecta al carácter abierto y caótico de su realismo, amén de a la multitud de personajes fugaces que aparecen en sus novelas.

Elipsis, vacíos y ambigüedades serán corrientes en la obra de Baroja, cuyo narrador no será conocedor de toda la verdad sino de aquella parcela observable para él.

Con este procedimiento, Baroja parte de los postulados naturalistas de la novela anterior y, al renovarlos, se erige como puente entre el realismo decimonónico y el realismo de posguerra. El cambio, como indicó Eduardo Mendoza, es sutil: Baroja «recogió la tradición del realismo y, sin romper con ella, la puso al día» (Mendoza, 2019: 40). En las descripciones, por objetivas que se pretendan, siempre hay un elemento subjetivo; parte de la renovación que Baroja lleva a cabo pasa por imprimir su propia personalidad en los elementos de la realidad que decide destacar. Allí donde un novelista del siglo XIX dedicaría varias páginas para una única descripción, inventariando todos los objetos y aspectos de la realidad observada, Baroja destacará solamente aquellos elementos que le parecen destacables, y al describirlos nos transmite su pensamiento y su personalidad. Lo mismo ocurre con los personajes a quienes recoge de las calles, quienes,

aunque sean, como son, innumerables y variadísimos, no son en manera alguna cada uno de ellos un personaje de la comedia humana, como en Balzac o en Galdós, que nos muestra su carácter y su destino propios, sino que todos ellos al pasar ante nosotros nos dicen una misma cosa y nos dejan una misma impresión: nos descubren en sus gestos el alma de quien los vio [...] (Onís, 1962: 164).

También Eduardo Mendoza ha comparado el realismo barojiano con el de Balzac y Galdós. Donde Balzac y Galdós se recrearían en la enumeración de los objetos que conforman un espacio concreto, Mendoza cita dos ejemplos en los que Baroja describe la pensión de doña Casiana, de *La busca*, en los que destaca tan sólo dos objetos y lo hace para señalar el aspecto sórdido y pobre del ambiente: primero, muestra «una estatua de yeso: una figura ennegrecida y sin nariz, que no se conocía fácilmente si era de algún dios, de algún semidiós o de algún mortal» (Mendoza, 2019: 46); segundo, unos «cuadros pintados al óleo, grandes y negruzcos. Un inteligente quizá los hubiese encontrado detestables; pero la patrona, que se figuraba que cuadro muy oscuro debía de ser muy bueno, se recreaba, a veces, pensando que quizá aquellos cuadros, vendidos a un inglés, le sacarían algún día de apuros» (Mendoza, 2019: 46).

Incluso con esta consideración, repetimos, Baroja no llega a romper del todo con la novela galdosiana; Azorín, por ejemplo, destaca al novelista canario por ser el escritor en quien «arranca la conciencia artística del ambiente español» (Martínez Ruiz, 2012: 111); y, aunque para él Baroja da un paso adelante desde la obra del autor de *Fortunata y Jacinta*,

considera que sin «Galdós no sería posible Baroja; necesitase estudiar la obra del primero para comprender plenamente la del segundo» (Martínez Ruiz, 2012: 111). También Castillo-Puche reconoce esa deuda galdosiana, yendo Baroja más allá del territorio conquistado por Galdós y entrando en una nueva forma de realismo que reconfigurará el medio, y que dará a sus nietos literarios un espejo sobre el que mirarse. Para Castillo-Puche el arranque de la renovación barojiana está en el camino, en esa novela caminante cuyos ambientes y acontecimientos son descubiertos por el personaje que deambula:

Pues bien, en esta palabra creo yo que podríamos buscar la clave olfateadora en la búsqueda de la originalidad barojiana, instauradora de una forma nueva de novelar, porque en mi opinión Baroja viene a poner en marcha lo que en Galdós puede considerarse el levantamiento de un cadáver. Si en don Benito Pérez Galdós se da la resurrección del género, en Baroja se dará su ascenso a una órbita literaria que sin dejar de ser un clásico —el más moderno, modernísimo— se mantiene en nuestro tiempo y en nuestro espacio con vigor actualísimo (Castillo-Puche, 1972: 118).

La renovación novelística de Baroja pasará por modificar la unidad de la propia obra literaria. Si el arte novelesco se basa en captarle el pulso vital a la realidad, y representarlo en el texto de manera que el lector pueda captar una sensación de vida; si, junto a ello, como ocurre en la realidad, los tipos que pueblan la novela son seres fugaces y de paso, y los ambientes propician en muchas ocasiones el acontecimiento, la estructura sólida y cerrada de la novela realista/naturalista decimonónica se fractura, viéndose dividida en unidades más pequeñas que incluyen, a su vez, otras unidades más pequeñas. Así, partiendo desde la frase, la novela puede ir creciendo, como en un juego de muñecas rusas, hacia el párrafo, la escena, el capítulo, el libro y la parte. Una novela, por consiguiente, puede estar dividida en distintas partes, y cada parte estarlo, a su vez, en distintos libros compuestos por varios capítulos; dentro de cada capítulo, una serie de escenas sueltas se unirán con un hilo conductor espaciotemporal, o por la presencia del protagonista.

Este tipo de estructura —que sin duda no es único en el caso de Baroja, pues lo encontramos también en otros escritores de su generación—, da como resultado una narración global que se divide en una concatenación de fragmentos o relatos autónomos, siendo cada uno de ellos un acontecimiento o una parte de vida de cualquiera de los seres anónimos o irrelevantes que cruzan sus páginas. Algo parecido a lo que años después, en las décadas de 1910 y 1920, hará Ramón del Valle-Inclán, en obras como *La media noche*

o *Tirano Banderas*, cuyas estructuras no distan demasiado de lo que esperaríamos encontrar en un guion cinematográfico. La diferencia radica en que lo que en Valle-Inclán es totalmente relevante en tanto refuerzo de la acción, en Baroja resulta, en algunas ocasiones, un relato irrelevante para la trama principal, y que únicamente sirve para ampliar la recreación de un ambiente o porque, como en la vida misma, se cruzó delante del protagonista un personaje con una historia propia.

Aunque pueda pensarse que estructurando la obra de esta manera Baroja hace peligrar la unidad de la misma, salva el contratiempo gracias a dos elementos que destacamos anteriormente: «la descripción de tipos y ambientes, situados en un mismo marco espacio-temporal, y las andanzas de un personaje [...] que actúa más como testigo que como protagonista» (Estruch, 1988: 52). O, expresado con otras palabras, a partir de la «concepción de la vida como una sucesión arbitraria y confusa de hechos», sin orden ni sentido, «la novela se convierte en una selección de sucesos y escenas situados dentro del fluir constante y azaroso que es la vida» (Estruch, 1988: 74).

La novela queda así abierta, sin un principio ni un final determinados; la obra es un gran fragmento de vida, y lo que haya ocurrido antes, como lo que vaya a ocurrir después, nos es desconocido. La impresión que Baroja deja al lector es la de que la vida que se ha atestiguado en la novela continúa, pero no nos permite saber cómo; tan sólo podemos conjeturar. Los fragmentos de la novela son hechos, acontecimientos, ambientes y personajes tomados «indistintamente en la perdurable evolución de las cosas» (Martínez Ruiz, 2012: 245). El gran acierto de Baroja consiste en haber observado el acontecimiento sin trascendencia y haberlo incorporado, en igualdad de condiciones, en el conjunto del mundo ficcional que ha creado. Por primera vez en la tradición española, lo intrascendente se vuelve novelable; y no solamente eso: también es interesante y cumple una función decisiva en el cuerpo novelesco.

Además de ante una novela abierta, nos encontramos también ante una novela que fluye. Como señaló Mariano Baquero Goyanes en un estudio dedicado a la cuentística de Baroja, «hasta en las aceptadas como novelas barojianas relativamente compactas, se da también, en mayor o menor grado, la posibilidad de un muy nítido troceo episódico» (Baquero Goyanes, 1979: 464), lo que redundaría en la noción de la obra barojiana «casi como un *continuum* narrativo, en el que no importa tanto (por mecánico) un despiece genérico, como el fluir mismo de ese narrar» (Baquero Goyanes, 1979: 465). El mismo Pío Baroja, en el prólogo a sus *Páginas escogidas*, dijo que «una novela larga siempre

será una sucesión de pequeñas novelas cortas» (Baquero Goyanes, 1979: 465), y esa fórmula es la que marca la importancia de la sucesión, el fluir. Y esta concepción de la narración era algo que Baroja había venido tratando desde 1900, con su libro de relatos *Vidas sombrías*, y que pasará a sus novelas, especialmente a partir de *La busca*, en 1904.

De esta forma, según Baquero Goyanes, con sus cuentos Baroja rompe con la literatura anterior de igual forma que con la novela. Para el crítico, lo que en el siglo XIX era «cuento-argumento», en Baroja será «cuento-situación» (Baquero Goyanes, 1979: 470). En el cuento tradicional, lo importante era el argumento, la trama, y la forma del relato actuaba en consonancia a ella: las técnicas y economías narrativas propias del cuento se debían utilizar para lograr contar toda una historia: «La forma, tan esquemática, apenas valía por sí misma y sí sólo funcionalmente, al servicio de la anécdota» (Baquero Goyanes, 1979: 470). La cuentística decimonónica, que ha evolucionado respecto al cuento tradicional, y en la que «no todo queda confiado al argumento» (Baquero Goyanes, 1979: 470), sí sigue dedicando la mayor parte de su atención a la trama. Llegado el año 1900, Baroja publica ese libro de relatos en el que, pese a que aún podemos encontrar cuentos-argumento a la manera del siglo XIX, tienen un mayor predominio los cuentos-situación de los que hablaba Baquero Goyanes:

Justamente lo que en 1900 comunica a *Vidas sombrías* un aire moderno y hasta [...] de *sui generis* ruptura con el cuento predominante en el XIX es la escasa presencia que en tal libro barojiano tiene la narración-argumento, desplazada por la narración-situación. El relato abierto, sin desenlace; la quieta estampa amarga o lírica, el cuento que concluye abruptamente, dan a *Vidas sombrías* una peculiar entonación literaria, un tono nuevo [...] (Baquero Goyanes, 1979: 470).

Relato abierto, relato sin desenlace, cuento de final abrupto, estampa, todos ellos pasarán a la novelística barojiana como escenas. Diferenciándose del novelista decimonónico, que había sido como un observador paciente, a la espera de que toda una historia ocurriese delante de él, desde su inicio bien definido hasta su final completamente cerrado, Baroja, siempre inquieto y en movimiento, parece asomarse a la realidad durante unos instantes, guardar algunas impresiones vitales y salir corriendo a otro espacio, con otro ambiente, para echar otro vistazo.

Ahora bien, al hablar sobre esta manera de novelar que Baroja introduce en la tradición realista española, no debemos olvidar la deuda que al hacerlo contrajo el novelista con dos géneros novelescos previos: la picaresca, de nuevo, y la novela de folletín. En ambos

tipos de novela encontramos también el carácter episódico de la obra de Baroja, si bien con una gran diferencia: en la novela picaresca y en la de folletín, el rasgo fragmentario de la novela (el cambio continuo de amos en el pícaro y la acumulación de escenas en el folletín) sí están al servicio de la trama, y no hay escenas superfluas. Aun así, el paralelismo estructural entre los dos géneros y la novela barojiana es patente.

Especial atención merece, habiendo hablado ya de la picaresca, la importancia que la novela de folletín tuvo para Baroja. De él sabemos que «fue un infatigable lector de folletines» (González Mas, 1979: 167) y, como él mismo señaló en *Las horas solitarias*: «De chico yo compraba libros viejos, folletines y novelones que devoraba en casa. En conocimientos sobre literatura folletinesca soy una especialidad» (González Mas, 1979: 167). Sus libros, aun con las novedades narratológicas que hemos estado comentando, siguen guardando una semejanza con el folletín en ese procedimiento que consiste en «hacer crecer la novela por acumulación de historias y personajes secundarios sobre la unidad que establece la mirada del protagonista» (Rodríguez, 1998: 12). El resto, tanto la mayor preocupación y enfoque sociológicos, como la renovación de la forma novelesca hacia la obra de arte abierta, son aportaciones que permiten a Baroja saltar desde la tradición europea decimonónica hasta la modernidad del siglo XX.

Conviene, llegados a este punto, hablar del papel y la función que ejercerá el protagonista de la novela barojiana. El autor, paseante incansable por la geografía española, transmite a sus protagonistas esa misma inquietud que siente él, y al hacerlos caminar por las páginas de las novelas los convierte en espectadores de la obra que están protagonizando. La vida se descubre ante ellos; atestiguan la realidad, utilizando la perspectiva que Baroja les otorga, que es la misma que él tiene. Esto dota a la novela del carácter objetivo del narrador heterodiegético, porque la perspectiva del que mira desde fuera permite distanciarse del objeto narrado, pero esa misma distancia permite también la elaboración artística. Junto a ello, también logra crear personajes falibles, que erran, que no conocen todo, y que perciben la realidad de la novela —de la ficción— como nosotros, los lectores, percibimos nuestra propia realidad. De esta manera, narrador, personaje y lector son testigos de las mismas parcelas de realidad: «la vida actual es precisamente esto, inexacta, y al presentarla así, se logra mayor veracidad» (Ciplijauskaitė, 1979: 140).

En su papel de observador, el personaje será quien marque el devenir de la trama. «La novela», escribió Jorge Campos, «sigue al personaje» (Campos, 1981: 60). El esquema argumental de la obra irá ligado, por consiguiente, al itinerario del protagonista. Al

avanzar, al desplazarse, irá conociendo lugares, ambientes y personas y será testigo de multitud de hechos y acontecimientos, relevantes o no; al descubrir esa realidad, nos permitirá descubrirla a nosotros, los lectores, que compartiremos conocimientos con el personaje. Esto también permite a Baroja, en las novelas con mayor carga social, presentar los que para él eran males de la sociedad sin romper el distanciamiento con el objeto narrado, sin realizar juicios o denuncias de ningún tipo; únicamente está poniendo «a la vista del lector la forma de vida degradada que, por un movimiento de influencias recíprocas —sistema social que genera un subproletariado varado en la miseria y corrupción típica de éste que asciende a los grupos sociales en el poder—, da el tono de la sociedad madrileña» (Elorza, 1968: 168).

Esta configuración de los personajes también sirve a Baroja para jugar con el ritmo narrativo. No interesándole las «incursiones analíticas en el mundo interior de sus criaturas» (Alarcos Llorach, 1982: 54), esto es, la profundización en la psique de los personajes, y prefiriendo que sean los datos exteriores los que permitan definirlos, evita que el ritmo de la narración se detenga o se frene excesivamente, con lo que está superando definitivamente las largas digresiones de la novela decimonónica y la descripción morosa y recargada de adjetivos de la literatura modernista. Y, si el tiempo se detiene por cuestiones argumentales, será «el personaje el que con sus idas y venidas [haga] mantener el ritmo *allegro* del relato; sus movimientos rompen la aburrida rutina y nos ponen en contacto con otros ambientes y otras gentes» (Alarcos Llorach, 1982: 54). En definitiva, ambientes, hechos y personajes permanecerán ocultos hasta que el protagonista se presente ante ellos; entonces, y solamente entonces, se descubrirán, representarán su parte de la historia, y permanecerán o desaparecerán para siempre.

El enfoque utilizado para narrar la realidad tiene para Baroja una doble función que se relaciona con la mezcla entre lo objetivo y lo subjetivo en su narrativa. Por una parte, permite a Baroja mostrar una realidad social (lo objetivo) y, por otra parte, le permite demostrar sus ideas sobre esa realidad social (lo subjetivo) (Estruch, 1988: 61). Es por ello que el escritor, aunque utilice un tipo de prosa que Azorín llamó «prosa de diagnóstico» (Martínez Ruiz, 2012: 139), y reproduzca la realidad fielmente, no puede evitar incluir, de una forma o de otra, sus opiniones. Por ejemplo, en *La lucha por la vida*, los personajes degenerados moralmente van acompañados de una descripción física igualmente degenerada; de una manera distinta, serán muchos los personajes barojianos

que expresen, a través de sus ideas, actos o pensamientos, la ideología barojiana filosófica, social y política.

Otro rasgo del objetivismo barojiano —que será muy importante para el punto de vista artístico de Ignacio Aldecoa— lo hallamos en el tratamiento literario que da a los personajes más humildes. Así como con algunos personajes degenerados nos da una visión negativa de ellos, cargando las tintas para describirlos, con los desamparados, los marginados y las víctimas, aunque a veces los contemple con cierta compasión, jamás los idealizará ni mitificará (Umbral, 1972: 173), y sin duda no los mostrará «desde una perspectiva de exaltación de los marginados como rebeldes opuestos a las normas de la sociedad» (Estruch, 1988: 106). Baroja tenía unas ideas sociales y políticas muy concretas, lo sabemos, y sabemos también, como hemos señalado anteriormente, que la propia existencia de seres desamparados implica la existencia de un poder degenerado, pero el escritor nunca maquillará ni embellecerá (Bretz, 1979: 26) la realidad para favorecer al marginado, sino que lo mostrará tal y como es y dejará que el lector, al ser testigo de los rasgos externos del personaje (apariciencia, comportamiento, diálogos) saque sus propias conclusiones.

La importancia de Baroja como renovador de la novela realista española es innegable; la deuda para con él, de hecho, puede notarse incluso en la novela americana de la Generación Perdida, a cuya narrativa el escritor vasco se adelantó. En la tradición literaria española —y la narrativa española de posguerra en concreto—, no puede entenderse la novela social sin el ejemplo del Baroja de *La lucha por la vida*. Así lo atestiguó Ángel María de Lera, quien dijo que Baroja «fue el primer cultivador de las que más tarde se llamarían “novela social” y “novela reportaje”» (Lera, 1972: 86). Camilo José Cela, uno de los escritores más barojianos de las letras españolas, señaló, a su vez, que «de Baroja sale toda la novela española a él posterior» (Cela, 1961: 55); y si bien la aseveración es algo exagerada, sí acierta al reconocer la maestría y el influjo que Baroja había de tener para cierta parcela de la narrativa española: «dejó en las letras españolas una impronta, un surco del que a todos nos va a resultar muy difícil salir» (Cela, 1961: 56).

El crítico y profesor Gonzalo Sobejano, en su *Novela española de nuestro tiempo*, declara también la importancia de Baroja como pieza clave en el desarrollo de la narrativa española de posguerra. De él nos dijo que en su tiempo fue «el único que puso en práctica un género de novela abierta al ámbito de la realidad histórico-social y muy amplia en su representatividad humana» (Sobejano, 2005: 21). Para el crítico, tres son los rasgos de la

novelística barojiana que marcarán la futura novela española: que la novela sea permeable (es decir, la novela abierta a la realidad, a la vida misma); que sea itinerante (sin principio ni fin, como la vida misma) y que sea democrática (que acoja tanto a los seres más marginales como a los de la más alta sociedad) (Sobejano, 2005: 21-22).

3.2.3. Realismo y bajos fondos en *La lucha por la vida*

Las tres novelas que integran la trilogía *La lucha por la vida*¹¹⁵ son las mejores representantes de la visión neopicaresca y social de los bajos fondos y de la vida suburbana en la obra de Baroja. En ellas, el escritor no se limita únicamente a representar la parcela de la realidad madrileña más desfavorecida o degenerada¹¹⁶, sino que lo hace con un nuevo enfoque narrativo, profundizando como no se había hecho hasta el momento en las vidas y el vivir de todas esas personas desfavorecidas que forman, unidas por el ambiente, un grupo heterogéneo que actúa de maneras distintas pero que posee motivaciones similares (Clavería, 1962: 286). Así, frente a la representación del suburbio en la tradición literaria española, Baroja aporta una visión que será clave no sólo en su narrativa sino en la de generaciones posteriores: «la trascendencia de las “vidas vulgares” [...] y la visión de la existencia del hombre en esta mísera tierra como algo incomprensible, oscuro, cargante, triste y hasta abominable» (Clavería, 1962: 286-287).

En esa heterogeneidad radica una de las claves de la trilogía; es ella, en parte, la que configura la novela como la representación de un mundo vivo, real y fiel a un espacio sociológico y económico localizable en una geografía y en un tiempo. En las relaciones entre unos seres con otros y en las de todos con el espacio nacen los distintos ambientes que el narrador, utilizando a su personaje principal, va descubriendo escena tras escena al lector. Al actuar de esta manera, Baroja se aparta de la visión arquetípica de las afueras madrileñas, y evita mostrar solamente un tipo de los muchos que se buscaban la vida en aquellos espacios. Como resumió Azorín,

el autor describe la vida azarosa, los tráfgos, peregrinaciones y aventuras de una porción de gente entre maleante y cándida; se siente que Baroja experimenta una atracción irresistible por un mundo misterioso y fatal de desdichados, viandantes,

¹¹⁵ *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, las tres de 1904.

¹¹⁶ Algo que, según señalamos, ya existía en la literatura española anterior. Sirva como ejemplo cercano a Baroja el destino final de Isidora Rufete en *La desheredada*.

vagabundos y criminales; con esta gente se mezcla otra de buena fe, hombres buenos caídos en la miseria, «mártires de la idea», propagandistas ingenuos, humoristas que soportan alegremente su pobreza, y todos juntos, en una escena de casas de huéspedes, de chamizos, de chiscones, de ventas, de caminos, dan materia a una serie de escenas irregulares, desiguales —como es la vida misma— y forman las novelas de Baroja (Martínez Ruiz, 2012: 252).

Nada más comenzar la trilogía, con *La busca*, y mucho antes de presentarnos el narrador al personaje principal de las tres novelas, Baroja sitúa la acción en el interior de la casa de huéspedes de doña Casiana. La hora es inexacta, pero sabemos que anocheció horas atrás: «en aquel minuto, en aquel segundo, hacía ya largo rato que los caballos de la noche galopaban por el cielo» (Baroja, 1997: 2). El primer acercamiento del autor a la realidad del entorno no es todavía física y presencial; desde la distancia, sin mostrar a unos seres en concreto, poetiza romántica e irónicamente a la fauna madrileña del suburbio que sigue despierta a estas horas:

Era, pues, la hora del misterio; la hora de la gente maleante; la hora en que el poeta piensa en la inmortalidad, rimando hijos con prolijos y amor con dolor; la hora en que la buscona sale de su cubil y el jugador entra en él; la hora de las aventuras que se buscan y nunca se encuentran; la hora, en fin, de los sueños de la casta doncella y de los reumatismos del venerable anciano (Baroja, 1997: 2).

La realidad, no obstante, tarda poco en entrar en la casa de huéspedes: doña Casiana, la patrona, que duerme, sentada en una mecedora, en el balcón, se despierta de repente al notar que las luces de un piso en el edificio de enfrente se han encendido. Sucede el primer choque entre dos ocupaciones distintas en el mismo ambiente: «Eso, eso produce [...]; no estas porquerías de casas de huéspedes» (Baroja, 1997: 4), dirá la patrona a Petra, la criada. Lo que produce en la casa de enfrente, la de la Isabelona, es la prostitución; doña Casiana y Petra observan desde su balcón esa otra manera de ganarse el jornal: «En aquel momento apareció en uno de los balcones de la casa vecina una mujer envuelta en amplia bata, con una flor roja en el pelo, cogida estrechamente de la cintura por un señorito vestido de etiqueta, con frac y chaleco blanco» (Baroja, 1997: 4).

Resignada a seguir regentando un local que da menos beneficios, la patrona da las buenas noches a Petra y continúa durmiendo. Sueña entonces con dirigir una casa de citas como la del edificio de enfrente, pero el sueño genera una visión romantizada y literaturizada de la realidad de la prostitución, un «dulce sueño de burdel monstruo» (Baroja, 1997: 5):

Doña Casiana siguió mascullando sus iras; después repantigó su cuerpo rechoncho en la mecedora y soñó con un establecimiento de la misma especie que el de la vecindad; pero un establecimiento modelo, con salas lujosamente amuebladas, adonde iban en procesión todos los jóvenes escrofulosos de los círculos y congregaciones, místicos y mundanos, hasta tal punto, que se veía ella en la necesidad de poner un despacho de billetes a la puerta (Baroja, 1997: 5).

Petra se recoge en su dormitorio y, al entrar, Baroja nos muestra la miseria de la casa de huéspedes de doña Casiana:

[...] la Petra entró en un cuartucho oscuro, lleno de trastos viejos; dejó la luz en una silla, puso la caja de fósforos, grasienta, en el recazo de la candileja; leyó un instante en su libro de oraciones, sucio y mugriento, con letras gordas, repitió algunos rezos, mirando al techo, y comenzó a desnudarse. La noche estaba sofocante; en aquel agujero el calor era horrible. La Petra se metió en la cama, se persignó, apagó la candileja, que humeó largo rato, se tendió y apoyó la cabeza en la almohada. Un gusano de la carcoma en alguno de aquellos trastos viejos hacía crujir la madera de modo isócrono (Baroja, 1997: 5).

Antes de dormirse, Petra oye la llegada de doña Violante y sus hijas, también prostitutas, que vuelven a la casa de doña Casiana, en la que son huéspedes. Allá donde el burdel que han espiado doña Casiana y Petra es un negocio rentable, la prostitución ejercida por doña Violante y sus hijas únicamente trae miseria, puesto que las tres huéspedes de la pensión de doña Casiana no son prostitutas de burdel, sino que se ven obligadas a trabajar la calle: «Volverían las tres damas de los Jardines¹¹⁷, adonde iban después de cenar en busca de las pesetas necesarias para vivir. La suerte no debió favorecerlas, porque traían mal humor, y las dos jóvenes disputaban, achacándose una a otra la culpa de haber perdido el tiempo» (Baroja, 1997: 6).

La pensión queda en silencio, pasa la noche y llega el alba; los sonidos del grillo y la codorniz de la vecindad marcan el paso de la noche al día, y con ellos se pone en marcha ese otro mundo de la calle que es el de los trabajadores:

...Y el grillo, como virtuoso obstinado, persistió en sus ejercicios musicales, a la verdad algo monótonos, hasta que apareció en el cielo la plácida sonrisa del alba. A los primeros

¹¹⁷ Al hacer referencia a «los Jardines», Baroja debe de hacer referencia a los Jardines del Buen Retiro, zona ajardinada abierta al público durante el último cuarto del siglo XIX que fue un importante foco de prostitución en la época. El escritor se ocupó por extenso de él en su novela *Las noches del Buen Retiro*.

rayos del sol calló el músico, satisfecho, sin duda, de la perfección de su artístico trabajo, y una codorniz le substituyó en el solo, dando los tres golpes consabidos. El sereno llamó con su chuzo en las tiendas, pasaron uno o dos panaderos con la cesta a la cabeza, se abrió una tienda, luego otra, después un portal, echó una criada la basura a la acera, se oyó el vocear de un periódico. Poco después la calle entraba en movimiento (Baroja, 1997: 9).

En el microcosmos que es la casa de huéspedes de doña Casiana, la vida también se pone en marcha al llegar la mañana. Baroja comienza una escueta descripción del bloque de casas donde se halla la pensión. En primer lugar, en requerimiento a «sus deberes de cronista imparcial y verídico» (Baroja, 1997: 10), el narrador sitúa el edificio en la calle de Mesonero Romanos. El portero abre el portal del bloque y contempla la calle; del interior no viene ningún ruido; al entrar en el edificio —del que Baroja destacará la miseria y la suciedad—, el narrador muestra la portería, donde, echando «una mirada a su interior» (Baroja, 1997: 10), contemplamos la estampa de uno de esos personajes secundarios cuya única función es formar parte del ambiente y compartir rasgos con él: «se veía constantemente una mujer gorda, inmóvil, muy morena, en cuyos brazos descansaba un niño enteco, pálido y larguirucho, como una lombriz blanca» (Baroja, 1997: 10). El resto del espacio concuerda con la caracterización degradada de la mujer del portero; así, la escalera está «siempre a oscuras, sin más ventilación que la de unas ventanas altas, con rejas, que daban a un patio estrecho, de paredes sucias» (Baroja, 1997: 10); el resto de la casa, a su vez, destaca por su mal olor: «Para una nariz amplia y espaciosa, dotada de una pituitaria perspicaz, hubiese sido un curioso *sport* el de descubrir e investigar la procedencia y la especie de todos los malos olores, constitutivos de aquel tufo pesado, propio y característico de la casa» (Baroja, 1997: 10-11).

Llegado al piso principal, donde se ubica la casa de huéspedes de doña Casiana, el narrador reconoce el desconocimiento del autor de lo que se halla en los pisos superiores; únicamente posee algunos datos sueltos, «tiene una idea vaga de que había dos o tres patronas, alguna familia que alquilaba cuartos a caballeros estables, pero nada más» (Baroja, 1997: 11). No es necesario saber más porque el interés del escritor, el lugar donde transcurre la acción, es el piso de doña Casiana; si ha mostrado todo el recorrido hasta llegar a su puerta es porque era necesario enseñar el ambiente en el que las personas que van a protagonizar la acción de las siguientes escenas se mueven y viven, y eso, como hemos comentado, lo hace desplazándose por el espacio. El narrador, por consiguiente,

se adentra en el interior de la casa de huéspedes, que no destaca frente al resto del inmueble:

Se pasaba dentro de la casa. Si era de día, encontrábase uno sumergido en las profundas tinieblas; lo único que denotaba el cambio de lugar era el olor, no precisamente por ser más agradable que el de la escalera, pero sí distinto; en cambio, de noche, a la vaga claridad difundida por una mariposa de corcho, que nadaba sobre el agua y el aceite de un vaso, sujeto por una anilla de latón a la pared, se advertían, con cierta vaga nebulosidad, los muebles, cuadros y demás trastos que ocupaban el recibimiento de la casa (Baroja, 1997: 11).

Una de las formas que tiene Baroja de mostrar la miseria de la pensión es focalizar, en dos ocasiones, la calidad de los alimentos que se consumen en la casa. Sutilizándolo mediante la ironía, las descripciones del escritor debieron resonar con fuerza en los lectores de la época; además, es otro método distanciador con la realidad descrita: en una ocasión, estando ya Manuel Alcázar colocado en la pensión, el chico sirve a los huéspedes unos «garbanzos, que, si no por lo grandes, por lo duros hubiesen podido figurar en un parque de artillería, y uno de los huéspedes se permitió alguna broma acerca de lo comestible de legumbre tan pétrea» (Baroja, 1997: 27-28); en otro momento, el foco de la ironía del narrador recae sobre el caldo que prepara Petra, consistente en huesos secos y agua sucia:

A media tarde, la Petra comenzó a preparar la comida. La patrona mandaba traer todas las mañanas una cantidad enorme de huesos para el sustento de los huéspedes. Es muy posible que en aquel montón de huesos hubiera, de cuando en cuando, alguno de cristiano; lo seguro es que, fuesen de carnívoro o de rumiante, en aquellas tibias, húmeros y fémures, no había nunca una mala piltrafa de carne. Hervía el osario en el puchero grande con garbanzos, a los cuales se ablandaba con bicarbonato, y con el caldo se hacía la sopa, la cual, gracias a su cantidad de sebo, parecía una cosa turbia para limpiar cristales o sacar brillos a los dorados (Baroja, 1997: 18).

El comentario más irónico del narrador, que podría pasar simplemente por una interpretación humorística, encierra en verdad la constatación de una realidad muy extendida en el Madrid de la juventud de Baroja, que es la de la calidad paupérrima de los alimentos que llegaban a la mayoría humilde de la ciudad; el humor y la ironía ocultan la denuncia: «Gracias a este régimen higiénico, ninguno de los huéspedes caía enfermo

de obesidad, de gota ni de cualquiera de esas otras enfermedades por exceso de alimentación, tan frecuentes en los ricos» (Baroja, 1997: 18).

Después de asomarse a la cotidianidad de los huéspedes en la casa de doña Casiana, el narrador anuncia la llegada del protagonista. Manuel Alcázar, hijo de Petra, llega esa misma noche en tren; había estado, junto a su hermano Juan, viviendo con sus tíos en el pueblo, pero una carta enviada por el cuñado de Petra avisa de que Manuel ha sido enviado a la ciudad para aprender un oficio. La mujer abandona la casa y el narrador la sigue mientras cruza Madrid en dirección a la estación de tren: «La Petra subió la calle de Carretas, siguió por la de Atocha, entró en la estación del Mediodía y se sentó en un banco a esperar...» (Baroja, 1997: 18-19).

Los puntos suspensivos sirven para marcar una transición, un cambio de escena y de lugar: de manera muy cinematográfica, el siguiente párrafo nos enseña, por primera vez, a Manuel: «Mientras tanto, el muchacho venía medio dormido, medio asfixiado en un vagón de tercera» (Baroja, 1997: 19). Entonces, el narrador realiza una analepsis y nos muestra momentos del viaje de Manuel desde el pueblo hasta Madrid. El chico, que tiene que hacer una parada en Almazán, sirve como testigo de la decadencia del pueblo¹¹⁸:

A Manuel le pareció Almazán enorme, tristísimo; tenía el pueblo, vislumbrado en la obscuridad de una noche vagamente estrellada, la apariencia de grande y fantástica ciudad muerta. En las calles estrechas, de casas bajas, brillaba la luz eléctrica, pálida y mortecina; la espaciosa plaza con arcos estaba desierta; la torre de una iglesia se erguía en el cielo (Baroja, 1997: 19).

La llegada a Madrid, sin embargo, no ofrece un panorama mucho mejor al que el muchacho había asistido al detenerse en Almazán: «Manuel sintió verdadera angustia; un crepúsculo rojo esclarecía el cielo, inyectado de sangre como la pupila de un monstruo; el tren iba aminorando su marcha; pasaba por delante de las barriadas pobres y de casas sórdidas» (Baroja, 1997: 21). El ambiente en la ciudad no es nada agradable: «Una gasa de polvo llenaba el aire; los faroles brillaban opacos en la atmósfera enturbiada» (Baroja, 1997: 22-23). Tras llegar a la casa de huéspedes, con noche cerrada, el contraste entre la vida en la aldea y el alboroto de la ciudad no permiten a Manuel dormir; el niño es testigo por primera vez, además, aunque no como espectador todavía, del mundo decadente al

¹¹⁸ En cuya descripción encontramos, especialmente si la comparamos con otras obras de Baroja, con la opinión que el escritor tenía del retroceso y la ruina del pueblo español en su conjunto. Compárese, por ejemplo, con algunos de los ambientes descritos en *Camino de perfección*.

que se integrará en breve: «Oyó cómo entraban todos los huéspedes; ya era más de media noche cuando el cotarro quedó tranquilo; pero de repente se armó una trapatiesta de voces y de risas alborotadoras, que terminó con una imprecación de triple blasfemia y una bofetada que resonó estrepitosamente» (Baroja, 1997: 23). El niño, no habiendo perdido todavía su inocencia, pregunta: «¿Qué será eso, madre?»; la madre, acostumbrada al ambiente de la pensión, responde, adormilada, sin pensar: «A la hija de doña Violante, que la han cogido con el novio»; arrepintiéndose de haber hecho partícipe de esta realidad al menor, zanja el asunto: «Calle y duerme ya» (Baroja, 1997: 23). La educación callejera de Manuel acaba de comenzar.

De la prehistoria del personaje tenemos pocos datos: sabemos que su padre, también llamado Manuel Alcázar, «hombre enérgico y fuerte», aunque también «malhumorado y brutal» (Baroja, 1997: 16), tras un matrimonio tormentoso y una vida de alcohol, murió tras caer del tren en el que trabajaba. Su viuda, Petra, que también había tenido huéspedes, se ve obligada a dejar su piso y a entrar de sirvienta en casa de doña Casiana. Ante la necesidad, la viuda ha de enviar a sus cuatro hijos fuera de casa: a las dos niñas, las coloca de sirvientas en sendas casas; a los dos niños, como ya se ha dicho, los envía a Soria, a casa de sus cuñados, con la esperanza de que estudien y algún día entren en el Seminario; este deseo sólo lo cumplirá el hermano pequeño, Juan, pero por un tiempo breve: pronto abandonará sus estudios y se hará anarquista.

Sumado al mal ejemplo del padre, borracho, violento y maltratador con su mujer, el trato que sus tíos dan a Manuel —siendo fiel a sus antepasados literarios picarescos y folletinescos— es de un total desinterés: «Lo peor era que ni su tío ni la mujer de su tío le mostraron afecto, sino indiferencia, y esta indiferencia preparó al muchacho para recibir los pocos beneficios recibidos con una completa frialdad» (Baroja, 1997: 20). Lo contrario ocurre con su hermano Juan: donde Manuel es niño de «carácter ligero, perezoso e indolente», dado a la vida de «holgazán aventurero y vagabundo», Juan demuestra un «sentimentalismo enfermizo que se desbordaba en lágrimas por la menor causa» (Baroja, 1997: 21). Los tíos, por lo tanto, deciden librarse de Manuel —siguiendo la creencia de la época de que en la capital era fácil conseguir un trabajo— y enviar a Juan a estudiar.

Ya en Madrid, bajo el amparo de su madre, Manuel comienza en la casa de huéspedes de doña Casiana su educación callejera y sentimental. Extrañado ante el nuevo mundo que acaba de descubrir —un microcosmos que ejemplifica y sirve como puerta de entrada al macrocosmos de la ciudad en la que está a punto de adentrarse—, el niño observa con

curiosidad a los diferentes huéspedes de la patrona. Cuando no está en la calle jugando o peleando con otros niños de la vecindad, Manuel se dedica a seguir las órdenes de algunas de las personas de la pensión; como el antiguo pícaro, el hijo de Petra se convierte en el sirviente de muchos amos, y de todos ellos aprende algo distinto, bueno o malo, virtud o vicio. Por ejemplo, doña Violante, la vieja prostituta, envía a Manuel a comprarle cajetillas de tabaco; cuando el muchacho regresa, siempre le ofrece un cigarrillo, instándole a fumarlo en el cuarto de la mujer para que nadie le vea.

Asistimos de esta manera al papel de Manuel como protagonista-testigo: en el contacto que establece con los huéspedes de la pensión, con la patrona y con su madre, el niño no solamente inicia su aprendizaje vital sino que es testimonio de una realidad múltiple, caótica y heterogénea que le provoca reacciones diferentes y, al ser observador o al verse afectado por el ambiente, nos hace llegar a los lectores los distintos espacios y los diversos retazos de vida y relatos sueltos. De esta manera, el recurso del protagonista que deambula y se desplaza continuamente queda argumentalmente justificado en este aspecto de aprendizaje y educación del protagonista, que se asemeja ligeramente a la novela de formación.

Siguiendo con el ejemplo de doña Violante, cuando Manuel acepta entrar al cuarto de la prostituta para fumarse el cigarrillo, se pretexta el acceso del narrador a un espacio irrelevante para la trama pero esencial para el desarrollo del protagonista: «El cuarto aquel de doña Violante y de sus niñas era infecto; colgaban en las escarpas clavadas en la pared trapajos sucios, y, entre la falta de aire y la mezcolanza de olores que allí había, se formaba un tufo capaz de marear a un buey» (Baroja, 1997: 33). Doña Violante se dedica a contar al joven historias de su juventud y a cantarle zarzuelas y operetas que despiertan la imaginación aún inocente del niño. Tanto los encuentros con la anciana como con los demás huéspedes van depositando distintos conocimientos en la mente de Manuel: «Las reflexiones de doña Violante abrían los ojos a Manuel; pero tanto como ellas colaboraban en este resultado las escenas que diariamente ocurrían en la casa» (Baroja, 1997: 33).

Petra, que va reconociendo en el niño rasgos de su difunto marido, empieza a preocuparse por la influencia negativa que la pensión tiene en Manuel; sin embargo, beata como es, descuida totalmente la educación del hijo y, por consiguiente, no ejerce sobre él la autoridad positiva que podría servir para conducirlo al buen camino:

La madre de Manuel, como siempre, estaba pensando en el cielo y en el infierno; no se preocupaba gran cosa de las pequeñeces de la tierra y no sabía apartar al chico de espectáculos tan edificantes. El procedimiento educativo de la Petra no consistía más que en dar algún golpe a Manuel y hacerle leer libros de oraciones (Baroja, 1997: 34).

Pasado un tiempo, tras un altercado que el muchacho tiene con un huésped de la casa, doña Casiana informa a Petra de que no va a seguir permitiendo que el niño viva en la pensión. Se produce de esta forma la entrada definitiva de Manuel en el suburbio madrileño, momento en el que Baroja desplegará una serie de diferentes ambientes y seres que ha acumulado en su memoria. Utilizando al niño como vector al que hará desplazarse de un lado hacia otro incesantemente, se sucederán ante Manuel y ante el lector toda una retahíla de sucesos que «no parecen tener más relación que su coincidencia temporal y espacial» (Bretz, 1979: 182), pero que, no obstante (y como ya hemos indicado), van a tener al muchacho como hilo conductor. Si el escritor construye el armazón novelesco con acontecimientos, relatos y fragmentos sueltos, la argamasa que lo mantiene en pie es la presencia de Manuel, que da relevancia, por formar parte de su propia vida, incluso a los sucesos más irrelevantes: puesto que son parte de su historia, esto es, de su existencia, son pertinentes en el espacio de la novela, no solamente como encuentros fortuitos, sino como capítulos en su formación personal.

En la relación de Manuel con la sociedad en la que entra a formar parte, Baroja nos revela una realidad sociológica concreta; el punto de vista subjetivo del niño será la clave para que se produzca el conflicto (Blanco Aguinaga, 1978, 211), y aunque no tenga un impacto real sobre su entorno, éste sí lo cambiará a él, que irá pasando de maestro en maestro en un vaivén continuo hasta que su personalidad, su formación y su ocupación estén totalmente definidas cuando llegue *Aurora roja*. Como ya señalamos, aunque estemos ante un personaje dinámico, las fuerzas que impulsan la acción en la novela y que hacen avanzar la trama vendrán casi siempre desde fuera de Manuel; el chico, dejándose llevar por la voluntad de otros o por los sucesos que ocurren ante él, será más bien el testigo de esa realidad sociológica verdadera, quedando su personalidad muchas veces diluida en el acontecimiento: «La Historia de la España moderna», ha escrito Eduardo Mendoza, «ha desfilado frente a su ventana» (Mendoza, 2019: 75).

El conflicto de Manuel en toda la trilogía no solamente nacerá de su relación con el entorno, sino del choque de fuerzas opuestas que se origina en el interior del personaje después de relacionarse y de observar el ambiente por el que se desplaza, y que «lo

configuran positiva o negativamente, según haya ósmosis o rechazo» (Alarcos Llorach, 1982: 61). En las dos primeras novelas, *La busca* y *Mala hierba*, la dicotomía es todavía muy parecida: en el primer libro, Manuel se debatirá entre una vida de trabajo y otra de vagancia y vagabundaje; en el segundo, entre el trabajo honrado y la vida delincencial¹¹⁹; en la tercera parte, *Aurora roja*, Manuel prácticamente no experimenta ningún conflicto, pero sí se encuentra ideológicamente entre dos posturas, la del burgués acomodado y la del anarquista idealista (Alarcos Llorach, 1982: 40). Sean del signo que sean (de honradez o de inmoralidad), todos los espacios de la trilogía por los que transita Manuel se caracterizan por mostrar un mismo tipo de seres: los marginados de la sociedad, esto es, «los de abajo», que luchan por medrar socialmente, por hacerse un lugar en las zonas más habitables de la ciudad (Blanco Aguinaga, 1978: 212).

Geográficamente, Baroja simbolizará el estatus de sus marginados utilizando el contraste entre las afueras y el centro de Madrid; este último se vislumbrará en muchas ocasiones desde fuera, como algo inalcanzable. No importará la dedicación, la moralidad o las intenciones de sus personajes: tanto los «ex faranduleros, golfos agotados, ex prostitutas; viejos ya todos y sin fuerzas para volver a lanzarse a la conquista», como «la golfería joven» (Blanco Aguinaga, 1978: 215), los trabajadores humildes, los que sobreviven con ocupaciones misérrimas o los burgueses venidos a menos —entre otros muchos tipos más—, pertenecen a ese espacio exterior del suburbio, y su lucha particular tiene como objetivo conseguir entrar; una entrada simbólica, sociológica e incluso económica, pero en muchos casos también física: «*La lucha por la vida* gira alrededor de las muy precisas relaciones topográfico-sociológicas “dentro-fuera”, “arriba-abajo”» (Blanco Aguinaga, 1978: 216).

En *La busca*, cuando doña Casiana echa a Manuel de su casa, Petra decide colocarlo como aprendiz en la zapatería de un primo suyo. Al abandonar la pensión, la novela se expande espacialmente y queda totalmente abierta a la realidad exterior. Lo primero que muestra el narrador, nada más comenzar las correrías callejeras de Manuel para ganarse la vida, es precisamente el contraste entre los dos espacios de la ciudad, el centro y el suburbio:

El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables,

¹¹⁹ Esta es la misma fluctuación de los golfos que Baroja había descrito en la «Patología del golfo», de la que ya hemos hablado.

llenas de polvo en verano y de lodo en invierno. La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios (Baroja, 1997: 53).

La casa donde se encuentra la zapatería, pese a ser un lugar con negocios, muestra una miseria parecida a la que habíamos encontrado en la casa de huéspedes de doña Casiana:

No era la casa aquella pequeña ni de mal aspecto; pero parecía que tenía unas ganas atroces de caerse, porque ostentaba, aquí sí y allí también, desconchaduras, agujeros y toda clase de cicatrices. Tenía piso bajo y principal, balcones grandes y anchos con los barandados de hierro carcomidos por el orín, y los cristales, pequeños y verdes, sujetos con listas de plomo (Baroja, 1997: 55-56).

Siguiendo la costumbre del pícaro, aunque Manuel se acostumbra al oficio, pronto empieza a seguir las enseñanzas de otro maestro, y abandona su ocupación. Vidal, su primo, lo conducirá hacia las zonas más degradadas y pobres de las afueras de Madrid, donde Manuel será testigo de la más deplorable miseria que la ciudad es capaz de engendrar. Después de unirse a la banda del *Bizco*, Manuel será conducido a la Casa del Cabrero, «un grupo de casuchas bajas con el patio estrecho y largo en medio», donde «dormían como aletargados, tendidos en el suelo, hombres y mujeres medio desnudos» (Baroja, 1997: 69); cerca de ellos pulula «una nube de chiquillos desnudos, de color de tierra, la mayoría negros, algunos rubios de ojos azules. Como si sintieran ya la degradación de su miseria, aquellos chicos no alborotaban ni gritaban» (Baroja, 1997: 69-70).

En resumen, la mayoría de espacios que Manuel visita en la trilogía (especialmente en los dos primeros libros de la serie) se caracterizan por lo mismo, desde los humildes ambientes de los trabajadores hasta los lugares más sórdidos y patibularios: la presencia, en distintos grados, de la miseria y la decadencia social. Aunque Baroja se permita ciertos comentarios subjetivos —tanto con la participación del narrador en lo que está contando como con las reacciones de Manuel al entrar en contacto con su ambiente—, el objeto representado es real: un Madrid «con pocos puestos de trabajo, sin agua, sin alcantarillas, sucio y maloliente» (Moral, 1974: 63).

Todavía en *La busca*, después del aprendizaje de golfo que Manuel inicia con Vidal y el *Bizco*, al muchacho se le presenta una nueva oportunidad de redención laboral y entra de ayudante en una tahona «que ocupaba un sótano oscuro, triste y sucio. Estaba el piso del

sótano por debajo del nivel de la calle, a la cual tenía unas ventanas con cristales tan oscurecidos por el polvo y las telarañas, que no dejaban pasar más que luz turbia y amarillenta» (Baroja, 1997: 176). El trabajo en la tahona, cuya «vida era horriblemente penosa» (Baroja, 1997: 176), era «abrumador, y el jornal, pequeño: siete reales al día» (Baroja, 1997: 177).

En *Mala hierba*, Manuel entrará a trabajar en una imprenta donde las condiciones de trabajo no son mejores que en la tahona:

Manuel miró; ni letrero, ni muestra, ni indicación de que aquello era una imprenta. Empujó Roberto una puertecilla y entraron en un sótano negro, iluminado por la puerta de un patio húmedo y sucio. Un tabique recién blanqueado, en donde se señalaban las huellas impresas de dedos y de manos enteras, dividía este sótano en dos compartimientos. Se amontonaban en el primero una porción de cosas polvorientas; en el otro, el interior, parecía barnizado de negro; una ventana lo iluminaba; cerca de ella arrancaba una escalera estrecha y resbaladiza, que desaparecía en el techo. En medio de este segundo compartimiento, un hombre barbudo, flaco y negro, subido en una prensa grande, colocaba el papel, que allí parecía blanco como la nieve, sobre la platina de la máquina, y otro lo recogía. En un rincón funcionaba trabajosamente un motor de gas, que movía la prensa (Baroja, 1972a: 122-123).

En las dos primeras novelas, tras haber tenido distintas ocupaciones honradas, Manuel sólo ha conocido la miseria; esto lo lleva a equiparar la vida de trabajador y la vida de golfo: «he sido criado, panadero, traperero, cajista y ahora golfo, y no sé de todo eso lo que es peor» (Baroja, 1972a: 235), dirá a Roberto Hasting —prototipo de hombre de acción barojiano en *La lucha por la vida*— cuando este le recrimine tener pinta de golfo. A lo largo de *Mala hierba*, el joven, habiendo dejado la infancia detrás y convertido ya del todo en un nuevo pícaro, se verá constantemente atraído por el encanto de la vida de delincuente, que lo conducirá hacia los peores ambientes de Madrid.

Todavía de niño, en *La busca*, cuando trabaja en la zapatería, Manuel comienza a vivir con el zapatero y su familia en el Corralón, una casa que da al Paseo de los Acacias pero que «no se hallaba en la línea de este paseo, sino algo metida hacia atrás» (Baroja, 1997: 75); pese a ser uno de los mejores lugares donde Manuel vivirá en las dos primeras novelas de la trilogía, sigue siendo un espacio de miseria absoluta: «Cada trozo de galería era manifestación de una vida distinta dentro del comunismo del hambre; había en aquella casa todos los grados y matices de la miseria» (Baroja, 1997: 78). Incluso para un

trabajador como el zapatero, el Corralón es el único lugar que con su sueldo puede permitirse, y ha de vivir rodeado de «miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral» (Baroja, 1997: 78).

En *Mala hierba*, cuando comienza a trabajar en la imprenta, Manuel pasa a vivir en un lugar muy parecido al Corralón: «Le alquilaron en el parador, por ocho reales a la quincena, un cuartucho con una cama, una silla rota de paja y una estera, colgada del techo, que hacía de puerta. Cuando el viento venía del campo de San Isidro, se llenaban de humo los cuartos y los corredores del parador de Santa Casilda» (Baroja, 1972a: 140).

Los vecinos no sirven para hacer el espacio más agradable:

En los cuchitriles del mismo pasillo del parador vivían también dos gitanos viejos con sus familias, los dos muy zaragateros y muy ladrones; una muchacha ciega que cantaba flamenco en la calle, moviéndose con unas convulsiones de epiléptica, y que iba acompañada de otra chica, con la que se pegaba continuamente; dos hermanas muy golfas, muy zarrapastrosas, pintadas, chillonas, embusteras, liosas, pero alegres como cabras (Baroja, 1972a: 141).

Estos son ejemplos de lugares donde Manuel pudo vivir en su infancia y primera juventud ganando un jornal. No es difícil, entonces, imaginar cómo eran los espacios por los que transita cuando malvive con ocupaciones misérrimas, delinquiendo o vagabundeando. Por ejemplo, cuando trabaja junto al traperero descubre que la casa de su nuevo amo es una chabola ruinosa: «La casa, a pesar de ser pequeña, no tenía un sistema igual de cubierta; en unas partes, las latas, con grandes pedruscos encima y con los intersticios llenos de paja, sustituían a las tejas; en otras, las pizarras sujetas y afianzadas con barro; en otras, las chapas de cinc» (Baroja, 1997: 253). Manuel se aproxima a los más altos grados de la miseria, y empieza a aceptarlo como su única posibilidad en la vida:

Toda aquella tierra negra daba a Manuel una impresión de fealdad, pero al mismo tiempo de algo tranquilizador, abrigado; le parecía un medio propio para él. Aquella tierra, formada por el aluvión diario de los vertederos; aquella tierra, cuyos únicos productos eran latas viejas de sardinas, conchas de ostras, peines rotos y cacharros desportillados; aquella tierra, árida y negra, constituida por detritus de la civilización, por trozos de cal y de mortero y escorias de fábricas, por todo lo arrojado del pueblo como inservible, le parecía a Manuel un lugar a propósito para él, residuo también desechado de la vida urbana (Baroja, 1997: 256).

Manuel se siente por debajo de la parte más humilde del pueblo madrileño. Cuando se dedica a vagabundear, sin ocupación alguna, se relaciona con los peores despojos de la sociedad española del momento. En *Mala hierba*, el joven pasa la noche en una casucha de «dos cuartos de un par de metros en cuadro. Las paredes de aquellos cuartuchos destilaban humedad y mugre; el suelo, de tierra apisonada, estaba agujereado por las goteras y lleno de charcos. La cocina era un foco de infección; había en medio un montón de basura y de excrementos; en los rincones, cucarachas muertas y secas» (Baroja, 1972a: 190). Para ganarse la vida, Manuel se mueve con

gente astrosa: algunos, traperos; otros, mendigos; otros, muertos de hambre; casi todos de facha repulsiva. Peor aspecto que los hombres tenían aún las mujeres, sucias, desgreñadas, haraposas. Era una basura humana, envuelta en guiñapos, entumecida por el frío y la humedad, la que vomitaba aquel barrio infecto. Era la herpe, la lacra, el color amarillo de la terciana, el párpado retraído, todos los estigmas de la enfermedad y de la miseria (Baroja, 1972a: 190).

Al final de *La busca* y *Mala hierba*, los sucesivos encuentros de Manuel con personajes y ambiente lo conducen a una resolución última: en la primera novela, tiene momentos en los que siente la inanidad de su existencia, a la que reacciona negativamente; en algunas ocasiones, siente pena: «la idea de la inutilidad de su vida, de la seguridad de un destino adverso», y cuando piensa «en la existencia de abandono que se le preparaba, sentía su alma llena de amargura y los sollozos le subían a la garganta» (Baroja, 1997: 272); en otras ocasiones, ante la injusticia, la miseria y la hipocresía de la sociedad, estalla airado, culpándola de su estado: «generalizaba su odio y pensaba que la sociedad entera se ponía en contra de él y no trataba más que de martirizarle y de negarle todo», por lo que imagina que «se pondría en contra de la sociedad, se reuniría con el *Bizco* y asesinaría a diestro y siniestro, y cuando, cansado de hacer crímenes, le llevaran al patíbulo, miraría desde allí al pueblo con desprecio y moriría con un supremo gesto de odio y de desdén» (Baroja, 1997: 184).

Sin embargo, cuando en la última escena de la novela el vagabundaje de Manuel lo lleva al centro de la ciudad, al verse envuelto en ese ambiente tan distinto a todos los lugares por los que ha transitado a lo largo de la novela, su actitud cambia radicalmente. Para empezar, el lugar no tiene nada que ver con los espacios del suburbio:

En los escaparates y en los balcones de las casas iban brillando luces; llegaban los tranvías suavemente, como si fueran barcos, con sus faroles amarillos, verdes y rojos;

sonaban sus timbres, y corrían por la Puerta del Sol, trazando elegantes círculos. Cruzaban coches, caballos, carros; gritaban los vendedores ambulantes en las aceras, había una baraúnda ensordecedora... Al final de una calle, sobre el resplandor cobrizo del crepúsculo, se recortaba la silueta aguda de un campanario (Baroja, 1997: 285).

Aunque en este momento Manuel ha accedido físicamente al centro, esto es, se ha desplazado del «fuera» suyo al «dentro» de los otros, socialmente es un forastero y un extraño: «Alrededor de las calderas del asfalto se habían amontonado grupos de hombres y de chiquillos astrosos; dormían algunos con la cabeza apoyada en el hornillo, como si fueran a embestir contra él. Los chicos hablaban y gritaban, y se reían de los espectadores que se acercaban con curiosidad a mirarles» (Baroja, 1997: 285-286). Al disolverse la multitud de curiosos, quedan solamente un municipal y un viejo «que hablaba de los golfos en tono de lástima» y que «se lamentaba del abandono en que se les dejaba a los chicos, y decía que en otros países se creaban escuelas y asilos y mil cosas»; el municipal responde: «Créame usted a mí: estos ya no son buenos» (Baroja, 1997: 288).

Al oír el comentario del municipal, la resolución anterior de Manuel cambia. Recordará el bienestar que experimentó mientras vivió en la pensión de doña Casiana, y cómo la riña con el *Carnicerín* lo expulsó a la miseria de las calles. El muchacho, entre dudas, se propondrá cambiar para poder abandonar la pobreza:

La frase le había producido impresión profunda. ¿Por qué no era bueno él? ¿Por qué? Examinó su vida. Él no era malo, no había hecho daño a nadie. Odiaba al *Carnicerín* porque le arrebatava su dicha, le imposibilitaba vivir en el rincón donde únicamente encontró algún cariño y alguna protección. Después, contradiciéndose, pensó que quizá era malo y, en ese caso, no tenía más remedio que corregirse y hacerse mejor (Baroja, 1997: 289).

Como para darle la razón, después de pasar horas dando vueltas por la ciudad, Manuel se encuentra con ese otro sector de la decadencia urbana de Madrid que es el mundo de los chulos y de las prostitutas:

Luego fueron desfilando busconas, chulos y celestinas. Todo el Madrid parásito, holgazán, alegre, abandonaba en aquellas horas las tabernas, los garitos, las casas de juego, las madrigueras y los refugios del vicio, y por en medio de la miseria que palpitaba en las calles, pasaban los trasnochadores con el cigarro encendido, hablando, riendo, bromeando con las busconas, indiferentes a las agonías de tanto miserable

desharrapado, sin pan y sin techo, que se refugiaba temblando de frío en los quicios de las puertas (Baroja, 1997: 290-291).

Tras este ejemplo de hipocresía social, Manuel descubre el contraste (que, recordemos, ya había mostrado el narrador al comenzar la novela) entre los dos mundos: el de los golfos nocturnos y el de los trabajadores que madrugan y sufren para ganarse el jornal; si quiere sobrevivir, se da cuenta de que necesita seguir el ejemplo de los segundos: «Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra» (Baroja, 1997: 291).

Después de hacerse momentáneamente parte del espacio anhelado del centro de la ciudad (Blanco Aguinaga, 1978: 227-228), y de tomar la decisión de seguir el camino recto y honrado para poder permanecer allí, Manuel comienza sus andanzas en *Mala hierba*. En la segunda parte de la trilogía, Manuel intentará quedarse en el interior de la ciudad todo lo posible; las afueras, que todavía serán un lugar muy presente en los desplazamientos del personaje, las veremos «en excursiones de ida y de vuelta» (Blanco Aguinaga, 1978: 228). Manuel, falto de voluntad, tardará aún mucho en cumplir con su propósito al final de *La busca*, y aunque pretenda mantenerse alejado de influencias negativas como la del *Bizco*, todavía va a llevar una vida de vagabundaje.

Aunque es ahora cuando Manuel se incorpora realmente en el mundo del trabajo, perderá el interés por él al entrar en círculos de distintos personajes que, aunque pertenezcan a clases sociales más altas que las que vimos en la primera novela, siguen entroncando o llevando de alguna manera al mundo suburbano del vicio. A lo largo de la novela, irá pasando, como el pícaro clásico, por el servicio de distintos amos (mucho más, esta vez, que en *La busca*), y todos ellos provocarán que Manuel tienda de un lado a otro en el equilibrio entre la vida honrada y la vida delincencial.

En una ocasión, por ejemplo, Manuel frecuentará el estudio de un escultor llamado Álex; en el lugar, siendo testigo de las tertulias montadas por el artista (a quien servirá de modelo), «las pocas aficiones al trabajo las había perdido por completo» (Baroja, 1972a: 21-22). Entrará también al servicio de una vieja baronesa arruinada que mantiene las apariencias a la manera del escudero del *Lazarillo de Tormes*: «Poco trabajo, poca comida

y ropa limpia», condiciones que, para alguien como Manuel, son «inmejorables» (Baroja, 1972a: 55). El trabajo aquí, no obstante, no sirve para despertar la voluntad del joven, puesto que no tiene ningún trabajo real más que pasear a los perros de la baronesa y hacer algunos recados; esta nueva vida, aunque cómoda, perpetúa su eterno vagabundaje: «se encontraba en aquella casa en el paraíso; no tenía nada que hacer, y se pasaba las horas muertas fumando, si había qué, o paseando por la Moncloa, acompañado de los tres perros de la baronesa» (Baroja, 1972a: 58).

Cuando trabaja de cajista en la imprenta, la vida de Manuel no va mucho mejor; antes de entrar a trabajar en el local, llevado por su primo Vidal, ha ganado dinero de forma deshonrosa gracias al juego. Un día, su primo es asesinado en una pelea, y poco después Manuel es encarcelado. Junto a este acontecimiento, también influyen en su cambio de ánimo las relaciones que tendrá con una prostituta llamada Justa, que abandona a Manuel antes de que los guardas lo lleven al calabozo. En este momento, asomado a la ventana, contempla el mundo honrado al que intenta acceder: «En lontananza se extendía Madrid, envuelto en el ambiente limpio y claro, bajo un sol de oro. Algunas nubes blancas pasaban lenta y majestuosamente, desplegando sus fantásticas formas» (Baroja, 1972a: 283). También observa a un grupo de trabajadores que pasan frente a su ventana, disfrutando del descanso del domingo; la alegría parece inundar la calle: «Familias de artesanos endomingados pasaban en grupos; se oían vagamente notas alegres de los organillos» (Baroja, 1972a: 283). El joven se pierde en sus reflexiones:

Manuel se sentó en la cama, pensativo. ¡Cuántos buenos proyectos, cuántos planes acariciados en la mente no habían fracasado en su alma! Estaba al principio de la vida y se sentía sin fuerzas ya para la lucha. Ni una esperanza, ni una ilusión le sonreía. El trabajo, ¿para qué? Componer y componer columnas de letras de molde, ir y venir a casa, comer, dormir, ¿para qué? No tenía un plan, una idea, una aspiración. Miraba la tarde del domingo alegre, inundada de sol; el cielo azul, las torrecillas lejanas (Baroja, 1972a: 283).

Manuel, en el calabozo, será interrogado sobre el asesinato de Vidal y posteriormente liberado. Poco después, cuando sea despedido de la imprenta, ya al final de la novela, volverá a sentir la misma rabia contra la sociedad que sintió antes de concluir *La busca*: «Manuel sentía una sorda irritación contra todo el mundo: un odio, hasta entonces amortiguado, se despertaba en su alma contra la sociedad, contra los hombres» (Baroja, 1972a: 325). La diferencia con la rabia de la primera novela es que en este caso el odio

que siente nace de su impotencia, de haber tratado de seguir el camino recto para ver cómo todas sus aspiraciones y esfuerzos han quedado en nada. Por este motivo su amigo Jesús lo etiqueta como anarquista, señalándose a sí mismo como tal. Cuando Manuel le pregunta desde cuándo lo es, Jesús responde: «Desde que he visto las infamias que se cometen en el mundo; desde que he visto cómo se entrega fríamente a la muerte un pedazo de Humanidad; desde que he visto cómo mueren desamparados los hombres en las calles y en los hospitales» (Baroja, 1972a: 325-326).

En esta ocasión, Manuel ya no observa la ciudad; ahora forma parte de ella, aunque no pueda controlar su vida y necesite encontrar la forma de sobrevivir en la lucha por la vida. El joven observa el cielo nocturno, y pregunta a Jesús qué serán todas las estrellas del firmamento. «Son mundos», responde su amigo, «y mundos sin fin» (Baroja, 1972a: 326). El odio de Manuel se atempera y el joven queda sosegado, abriéndose por primera vez al idealismo: «No sé por qué hoy me consuela ver ese cielo tan hermoso. Oye, Jesús, ¿tú crees que habrá hombres en esos mundos? [...] ¿Y habrá también cárceles, jueces, casas de juegos, polizontes?» (Baroja, 1972a: 326). Jesús no responde, pero acabará hablando «con una voz serena de un sueño de humanidad idílica, un sueño dulce y piadoso, noble y pueril» que, «por una idea nueva», lleva al hombre «a un estadio superior» (Baroja, 19742: 326). Jesús presenta a Manuel el anarquismo más idealizado, un «ideal vago de amor y de justicia, de energía y de piedad», que cae «como bálsamo consolador sobre el corazón ulcerado de Manuel» (Baroja, 1972a: 327) y lo prepara para el cambio definitivo que se producirá en *Aurora roja*:

No más odios, no más rencores. Ni jueces, ni polizontes, ni soldados, ni autoridad, ni patria. En las grandes praderas de la tierra, los hombres libres trabajan al sol. La ley del amor ha sustituido a la ley del deber, y el horizonte de la Humanidad se ensancha cada vez más extenso, cada vez más azul (Baroja, 1972b: 326-327).

Llegamos de esta manera a la tercera novela de la trilogía, donde lo social, sin desaparecer, deja que la política irrumpa en la novela y ocupe un primer plano. Siguiendo la corriente de los tiempos, Pío Baroja eleva la importancia de la política en la novela, que ahora no va a ser un simple tema literario que aparece en ocasiones sino que va a estar presente durante toda la trama, en diálogos y actitudes; tal y como lo definió Blanco Aguinaga, nos encontramos ante «obras [...] en que el pensamiento político de los personajes, inevitablemente partidista, es el motor central de sus vidas y, por lo tanto, de la novela misma; obras en que las conversaciones y meditaciones sobre cuestiones

políticas, así como la acción política misma, son el fundamento de la trama, de la estructura toda de la obra» (Blanco Aguinaga, 1978: 240).

Si bien es cierto que la política (especialmente el anarquismo) inunda las páginas de *Aurora roja*, también lo es, y se hace necesario matizarlo, que el fundamento de la trama en la novela de Baroja no es la política: son, como siempre lo han sido, los personajes, esto es, las personas. Manuel va a ocupar un papel más secundario en este final de trilogía, aunque va a mantener su rol de observador testigo; por otro lado, Juan, el hermano de Manuel de quien se habló en *La busca*, va a reaparecer y va a tener un papel preeminente, eclipsando a su hermano en muchos momentos de la novela. En ambos casos, la política, más que un motor que impulse la trama, va a ser la fuerza que motive y mueva a los personajes, que seguirán siendo los hilos conductores de todas las escenas de la obra. Junto a ello, el interés de Baroja no parece inclinarse tanto hacia crear una novela política sino a seguir mostrando una serie de ambientes y, gracias al narrador y sobre todo de los personajes, plasmar sus opiniones.

Sea como fuere, en esta última novela el escritor vuelve a aunar distintas fuentes para la creación novelesca. No solamente crea una amalgama de historia, sociología y literatura, sino que utiliza una vez más sus propias vivencias para construir el entramado de seres y de ambientes en los que transcurre la trama de la novela. Así, toma elementos de los panaderos socialistas que trabajaron en el negocio de la familia, y que con sus huelgas llegaron a ser un quebradero de cabeza para el escritor; lo mismo le ocurre a Manuel, ya dueño de una imprenta, con sus trabajadores: lamentándose a Roberto Hasting de trabajar mucho y ganar poco, encuentra la culpa en que «como los obreros están asociados, se imponen», y acabará señalando que «me es más simpática la anarquía que el socialismo» (Baroja, 1972b: 142). En otro momento de la novela, seguirá pensando lo mismo, y «de las dos doctrinas [...], anarquía y socialismo, la anarquía le parecía más seductora» (Baroja, 1972b: 214); la causa de la antipatía que el personaje siente por el socialismo está muy relacionada con la propia opinión del escritor: «le resultaba antipático el plan y su sistema de organización del trabajo por el Estado, sus bonos, sus almacenes nacionales, su intento de hacer del Estado un Proteo monstruoso (panadero, zapatero, quincallero), y de convertir el mundo en un hormiguero de funcionarios, marchando todos al compás» (Baroja, 1972b: 218).

Manuel llegará a sentenciar que «me matan los obreros socialistas» y explicará: «Está uno atado de pies y manos. Las sociedades hacen ya en todos los oficios lo que quieren,

¡con un despotismo! Uno no puede tener los obreros que se le antoje, sino los que ellos quieran. Y se ha de trabajar de esta manera, y se ha de despachar a este, y se ha de tomar al otro. Es una tiranía horrible» (Baroja, 1972b: 302). Roberto Hasting, representando el ideal barojiano, expresa la forma de gobierno que el escritor consideraba perfecta en los años en los que escribe la novela: «el despotismo ilustrado» (Baroja, 1972b: 305). Como ocurría a Baroja, Roberto está en contra de la masa: «prefiero obedecer a un tirano que a una muchedumbre; prefiero obedecer a la muchedumbre que a un dogma. La tiranía de las ideas y de las masas es, para mí, la más repulsiva» (Baroja, 1972b: 305). No niega la democracia, pero la considera únicamente la primera piedra en la construcción de un edificio social y no un fin; en esa construcción, además, seguirá seguramente habiendo «piedras altas y piedras bajas», pero no por una cuestión de nacimiento o de favores sino de inteligencia: «es inútil actualmente, y además perjudicial, que un duque, por ser hijo de duque y nieto de otro y descendiente de cobrador de gabelas del siglo XVII, o de un lacayo de un rey, tenga más medios de vida que cualquiera; pero, en cambio, es natural y justo que Edison [*sic*] tenga más medios de vida y de cultura que ese cualquiera» (Baroja, 1972b: 305).

Que la política irrumpa con tanta fuerza en la trilogía de Baroja responde también a una cuestión argumental, habiendo finalizado el aprendizaje y la formación de Manuel, que se ha resuelto con la compra de una imprenta con las riquezas de Roberto Hasting; Manuel, como dueño de la imprenta, entra del todo en el mundo laboral, y eso lo lleva no solamente a ser testigo y observador del mundo obrero sino a reflexionar sobre él. Lo que observa, además, responde perfectamente al clima sociopolítico obrero que estaba creciendo y expandiéndose por las ciudades españolas en aquellos años de finales del siglo XIX y principios del XX:

[...] en los ambientes obreros del Madrid fin de siglo se empieza a plantear, todavía con carácter minoritario, lo que en aquel entonces se denominaba la cuestión social. Los obreros comienzan a tomar conciencia de que sólo puede lograrse una solución colectiva de sus problemas a través de los partidos políticos obreros. ¿Cuáles son estos partidos en los años de la Restauración? El partido anarquista y el socialista. Los primeros años de la Restauración monárquica son de clandestinidad y de acción oculta, pero a partir de 1887, con la Ley de Asociaciones que permite la formación de sindicatos obreros y la de 1890 estableciendo el sufragio universal, dichos partidos emergen a la luz del día. [...] La labor [...] de estos partidos se concentró en formar una conciencia de clase entre

las masas trabajadoras y un espíritu de solidaridad en la lucha contra la sociedad establecida (Moral, 1974: 177-178).

Manuel desempeña un rol más secundario en esta novela precisamente por ese último apunte de la cita de Carmen del Moral: la lucha contra la sociedad. En las dos anteriores novelas habíamos visto cómo el personaje finalizaba su camino sintiendo odio por la sociedad y queriendo vengarse de ella; en *Mala hierba*, sin embargo, fuimos testigos de la manera en que el ideal anarquista, o, por expresarlo con términos más apropiados para la representación que Baroja hace en *Aurora roja*, el anarquismo idealista, sus ánimos se calman. En esta novela, gracias al influjo y al dinero de Roberto Hasting, Manuel finaliza su formación y su lucha, convirtiéndose en propietario de un negocio, y acabando sus esfuerzos por pasar del «debajo» al «arriba» y del «fuera» al «dentro». El joven ha conquistado la gran arma que permite vencer en la lucha por la vida, la voluntad, y gracias a ella ha conseguido ascender y hallar su lugar en la sociedad: «Manuel había llegado a encarrilarse, a reglamentar su trabajo y su vida» (Baroja, 1972b: 43). Cuando se convierte en socio de Hasting, Manuel entra en un mundo nuevo: «Ya era un burgués, todo un señor burgués» (Baroja, 1972b: 91).

Manuel no sólo ha llevado a cabo una formación sino un proceso de transformación. Los distintos ambientes patibularios por los que se ha movido durante *La busca* y *Mala hierba* le han mostrado el grado de miseria y decadencia que el ser humano puede alcanzar; Roberto Hasting le ha enseñado que uno mismo, utilizando la voluntad y la energía, puede salir del arroyo y hacerse alguien de provecho; la Salvadora, con su cariño, le ha dado seguridad. Los días de vagabundaje han quedado atrás, y Baroja ha otorgado la redención a su personaje con el trabajo, la honradez y la moralidad; pudiendo haberle hecho caer del todo, el escritor «prefirió situarle en una plataforma burguesa que le permitiera integrarse en la vida urbana, de acuerdo con principios y normas de la misma sociedad en la que se inserta» (Beltrán de Heredia, 1979: 162). El personaje ha aceptado las leyes sociales y se ha convertido en una pieza más del entramado social.

El otro personaje de *Aurora roja* que representa algunas de las ideas políticas de Baroja es Juan Alcázar, el hermano anarquista de Manuel, que aporta otro punto de vista al encarrilamiento laboral y social experimentado por Manuel, que consiste en ser libre espiritualmente, aunque haya de ser remando socialmente contracorriente (Alarcos Llorach, 1982: 39). Esta búsqueda es la que le lleva no solamente a abandonar el Seminario (en el prólogo de la novela) sino a convertirse en ateo, aduciendo que «[n]o es

que los curas sean malos; es que la religión es mala [...] porque es mentira» (Baroja, 1972b: 10). El joven se hará artista, vivirá un tiempo en París y finalmente llegará, siendo Manuel todavía cajista, a Madrid.

Pronto comenzará el choque ideológico entre los dos hermanos: Juan, que como artista pretende «hacer un arte social para las masas, un arte fecundo para todos, no una cosa mezquina para pocos» (Baroja, 1972b: 53), defiende la idea anarquista de la propiedad, según la cual «[t]odo debía ser de todos» (Baroja, 1972b: 86). Por su parte, Manuel, que ya está pensando en montar su propia imprenta y convertirse en propietario, prefiere ser explotador a seguir siendo explotado, «porque eso de que se pase uno la vida trabajando y que se imposibilite uno y se muera de hambre...» (Baroja, 1972b: 87). La respuesta de Juan es explícita: «no me gusta esa tendencia tuya de hacerte burgués» (Baroja, 1972b: 87).

Manuel se aferra a la idea de ser propietario no solamente porque se deja llevar por un pensamiento extendido entre las capas de seres humildes de la ciudad que consiste en desear ser propietario de cualquier cosa simplemente para poder saberse propietario de dicha cosa¹²⁰, sino porque al comparar su vida pasada con la actual, queda patente que la estabilidad que vive ahora es mucho mejor que la existencia errabunda y desarraigada de antes:

A Manuel, su vida pasada le parecía un laberinto de callejuelas que se cruzaban, se bifurcaban y se reunían sin llevarle a ninguna parte; en cambio, su vida actual, con la preocupación constante de allegar para echar el ancla y asegurarse un bienestar, era un camino recto, la calle larga que él iba recorriendo con el carretoncillo poco a poco (Baroja, 1972b: 109).

Juan sigue derroteros muy distintos, alejado de la conciencia pragmática de su hermano Manuel, y se ve desbordado por su visión idealista de la vida, de la sociedad y de la política: «En el cerebro del escultor comenzaba a germinar la idea de que había una misión social que cumplir y que esta misión era él el encargado de llevarla a cabo» (Baroja, 1972b: 108). Para él, la anarquía tiene algo de sentimental, algo de emocional y casi religioso, y no hay que tratar de entenderla sino sentirla (Baroja, 1972b: 219). En una reunión de anarquistas, ya enfermo, Juan se presenta como un remedo moderno de

¹²⁰ Manuel, en su discusión con Juan, le espetará a su hermano: «me gustaría tener un solar, aunque no sirviera para nada, sólo para ir allá y decir: esto es mío» (Baroja, 1972b: 86).

Jesucristo, predicando amor y bondad: «La anarquía [...] no era odio, era cariño, era amor» (Baroja, 1972b: 255), y afirma «que el hombre es bueno y libre por naturaleza, y que nadie tiene derecho de mandar a otro. Él no quería una organización comunista reglamentada, que fuera enajenando la libertad a los hombres, sino la organización libre, basada en el parentesco espiritual y en el amor» (Baroja, 1972b: 256).

No obstante, el anarquismo espiritual de Juan (que es el de Baroja) no pasa de su idealismo, y, como tal, choca contra la crudeza de la realidad. Otras visiones de lo que ha de ser la anarquía se imponen a su idea, y donde el anarquismo de Juan es «entre humanitario y artístico» (Baroja, 1972b: 115), el del *Libertario* es «rebelde, fosco y huraño, de un carácter más filosófico que práctico», el de Maldonado, de «tendencia entre anarquista y republicana radical, tenía ciertas tendencias parlamentarias» (Baroja, 1972b: 115) y el del señor Canuto, el «anarquismo del arroyo», era el de «la destrucción, sin idea filosófica fija, y su tendencia cambiaba de aspecto a cada instante, y tan pronto era liberal como reaccionaria» (Baroja, 1972b: 116). Las distintas tendencias se entremezclan, devienen dogma y, al convertirse en una moda, se desvirtúan y pierden su intención original y su verdad, llegando a ser palabrería vacía:

En todas partes sucedía lo mismo. El dogma-anarquía, con su andamiaje de principios, marchaba a la bancarrota, y al mismo tiempo que el desprestigio del dogma, venía el de sus defensores y propagandistas. Después de los Quijotes de la anarquía, de los filósofos nihilistas, de los sabios, de los sociólogos, de los anarquistas dinamiteros, venían los anarquistas editores, Sanchos Panza del anarquismo, que vivían del dogma y explotaban a los compañeros con periodiquitos en donde se las echaban de importantes y de grandes moralistas (Baroja, 1972b: 220).

Baroja muestra su descontento con la evolución del movimiento cuando en una reunión nos muestra a un grupo de anarquistas que repiten los lugares comunes sobre destrucción del orden establecido y dinamitar al Gobierno pero que no proponen ningún cambio ni se preocupan por los necesitados. Las palabras vacías de los falsos tópicos anarquistas se convierten en bravatas que no significan nada porque no hay ninguna verdad que las respalde: «Al poder de las armas [...] opondremos nosotros nuestra austeridad; si ésta no basta, a las armas contestaremos con las armas; y si la fuerza del Gobierno quiere arrollarnos y exterminarnos, recurriremos al poder destructor de la dinamita» (Baroja, 1972b: 250-251). La intervención es coreada por gritos y aplausos, y a continuación toma

la palabra el *Libertario*, hablando «de la miseria, de los niños anémicos» (Baroja, 1972b: 251), pero nadie le hace caso y se retira sin acabar.

Cuanto más enferma, mayores son las aspiraciones mesiánicas y quijotescas de Juan, que cree ciegamente en la bondad innata de los hombres; su trabajo, su misión, es conseguir que esa bondad salga a la luz: «¡Qué hermoso [...] sería sacar a estos hombres de las tinieblas de la brutalidad en que se encuentran y llevarlos a una esfera más alta, más pura! Seguramente, en el fondo de sus almas hay una bondad dormida; en medio del fango de sus maldades hay el oro escondido que nadie se ha tomado el trabajo de descubrir. Yo trataré de hacerlo» (Baroja, 1972b: 266). Por desgracia, en la calle, ante un grupo de golfos, Juan es testigo de un momento de violencia que le hace ver la verdad: «El oro de las almas humanas no salía a la superficie» (Baroja, 1972b: 270). Esta verdad afectará incluso a Manuel, que durante la novela se sentirá atraído por las ideas anarquistas, pero que terminará definitivamente su camino de formación cerca del final de la novela, cuando sienta «que todas sus ideas anarquistas se desmoronaban y que sus instintos de hombre normal volvían de nuevo» (Baroja, 1972b: 293).

Próxima su muerte, ya muy avanzada la enfermedad, Juan tiene un momento de explosión airada contra la sociedad como las que su hermano había sufrido en las dos novelas anteriores:

Para Juan, en su exaltación, todos los caminos, todos los procedimientos eran buenos, con tal de que trajeran la revolución soñada. Esta sería la aurora de un nuevo día, la aurora de la justicia, el clamor del pueblo entero, durante tantos años vejado, martirizado, explotado, reducido a la miserable situación de bestia de carga. Sería una aurora sangrienta en donde a la luz de los incendios crujiría el viejo edificio social sustentado en la ignominia y en el privilegio, y no quedaría de él ni ruinas, ni cenizas, y sólo un recuerdo de desprecio por la vida abyecta de nuestros miserables días (Baroja, 1972b: 297-298).

Nada ocurre finalmente, y los ideales anarquistas se quedan en palabras, no en acciones. El día de la coronación de Alfonso XIII, corría entre los anarquistas de *La Aurora* el rumor de que iba a haber un atentado que acabaría con los príncipes antes de la ceremonia y que resultaría en la instauración de un nuevo orden. El acto, sin embargo, transcurre con normalidad, y los personajes pronto se dan cuenta de que la revolución soñada nunca llegará. El *Libertario* expresa la derrota final:

¿No decía yo que no pasaría nada? —dijo el *Libertario* sarcásticamente—. Yo no sé qué ilusiones os habíais hecho vosotros. Nada. Los terribles revolucionarios que iban a pedir cuenta al gobierno de los miles de hombres sacrificados en Cuba y Filipinas para sostener la monarquía, modelos de corrección y de sensatez, se han marchado de Madrid a derrochar su oratoria fanfarrona por los rincones de provincias. Nada. Esto es la sociedad española, este desfile de cosas muertas ante la indiferencia de un pueblo de eunucos (Baroja, 1972b: 319).

El único acto de rebeldía que contemplamos es el del señor Canuto, quien, ante la comitiva de Alfonso XIII, se niega a seguir la orden de un guardia que le compele a quitarse el sombrero, y es llevado por un grupo de policías. Juan intenta socorrer al señor Canuto, pero la enfermedad se lo impide; pierde fuerzas, lanza un vómito de sangre y cae desmayado. El anciano acaba en el hospital, moribundo, con la cabeza llena de sablazos; el joven muere un par de días después. La revolución ha muerto, la idea ha quedado en nada y la libertad tan defendida por Juan nunca ha llegado; los humildes seguirán siendo humildes, y los explotadores, los mismos explotadores de siempre, jamás serán derrocados. Así lo lamenta Manuel, contemplando el cadáver de su hermano: «¡Te has ido al otro mundo con un hermoso sueño [...], con una bella ilusión! Ni los miserables se levantarán, ni resplandecerá un día nuevo, sino que persistirá la iniquidad en todas partes. Ni colectiva ni individualmente podrán libertarse los humildes de la miseria, ni de la fatiga, ni del trabajo constante y aniquilador» (Baroja, 1972b: 330).

En definitiva, no se ha podido salvar a la humanidad de su miseria; sólo Manuel ha conseguido triunfar en la lucha por la vida, y lo ha conseguido regenerándose a sí mismo moral y socialmente. El anarquismo no ha sido una solución, sólo otro ideal fallido. La única manera de triunfar es con el «darwinismo nietzscheano» (Estruch, 1988: 46) que permite al hombre adaptarse al medio social en el que existe; no se trata de la libertad individual, sino de hacerse con los medios que le permiten ascender socialmente y conseguir una posición de estabilidad y respetabilidad, aunque para ello haya de perder sus tendencias individuales y aceptar las normas de la sociedad. Así es como finaliza, en la trilogía de Baroja, la educación del golfo que se produce en Manuel; todos los demás, los que no tienen la voluntad de acción defendida por Roberto Hasting, permanecen en el lodazal y acaban socialmente destruidos. Y ahí está también el fracaso de Juan, que se enfrenta a fuerzas que lo superan y no consigue salvarse a sí mismo, ni a su ideal, ni a la humanidad, y como el Quijote mesiánico que es, está condenado a fallecer, pero no

salvando a la humanidad (con ese último acto fallido al tratar de asistir al señor Canuto), sino al malograrse su idealismo.

Con la muerte de Juan, queda grabada en la novela la desilusión de Baroja. No muestra el suceso valorando positivamente el fracaso de la revolución política, sino con cierta compasión; compasión que vemos en el lamento del *Libertario* y de Manuel, en los últimos momentos de la vida de Juan y en la fútil resistencia del señor Canuto. Aunque no idealiza a ninguno de ellos, el escritor no los muestra desde un enfoque crítico y negativo, como sí había hecho con otros anarquistas de la novela e indudablemente con el socialismo, al que no deja ningún resquicio positivo que permita validarlo como opción política. Existe la victoria de Manuel, sí, pero ésta acontece aisladamente respecto a la lucha ideal de Juan; se trata de dos recorridos vitales y novelescos que ocurren, si no en paralelo, sí al menos en las mismas coordenadas espaciotemporales, y por eso están relacionados, pero el hecho de que Baroja, como señaló Mary Lee Bretz, introdujese a Juan en la novela (el prólogo de la obra, recordemos, sirve como su presentación), nos permite entender que su intención era finalizar la formación de Manuel, manteniéndolo todavía como testigo de los sucesos y ambientes de la novela, pero necesitando a Juan para poder separar «la acción política de *Aurora roja* de la trayectoria de Manuel» (Bretz, 1979: 189), y, por ello, con «la introducción de Juan crea un segundo protagonista cuyo parentesco con Manuel facilita el estudio comparativo de las dos intrigas» (Bretz, 1979: 189).

3.2.4. Los bajos fondos en la obra de Ignacio Aldecoa

Cuando en el capítulo anterior hablamos de la primera etapa cuentística de Aldecoa, en la que predominaba la estética esperpéntica de Valle-Inclán, vimos cómo al llegar los primeros años de la década de los cincuenta el escritor mantuvo el estilo valleinclanesco pero fue poco a poco atemperando la deformación grotesca; cuanto más crecía su preocupación y compromiso con los humildes, menor era la presencia de lo grotesco, hasta que prácticamente desapareció, apareciendo en contadas ocasiones para caracterizar a personajes moralmente reprochables.

Al desaparecer la deformación burlesca, se destapa la existencia de un mundo narrativo crudo y realista. Ignacio Aldecoa estuvo comprometido con los humildes y los marginados, con los seres de arrabal y de taberna, y desde su llegada a Madrid en 1945

comenzó un itinerario urbano para introducirse en todas esas vidas anónimas que para él eran interesantes y necesarias; por esos mismos ambientes se había movido Baroja medio siglo antes, y son los espacios que el novelista donostiarra recopiló en su trilogía *La lucha por la vida*.

La maestría de Baroja no es un rasgo exclusivo de la literatura social y comprometida de Ignacio Aldecoa, sino que es una característica habitual en la novela española de posguerra. Joan Estruch considera que elementos novelescos como «la técnica de construcción por acumulación de escenas sueltas, la importancia del diálogo espontáneo, el punto de vista exterior en la caracterización de los personajes», aunque no exclusivos de Pío Baroja, sí «tienen en él un buen precedente» (Estruch, 1988: 69). En el caso concreto de Aldecoa, esa construcción por acumulación de escenas sueltas aparecerá especialmente en sus dos primeras novelas¹²¹, y el enfoque narrativo, representando la realidad tal y como es, sin idealismos ni embellecimientos, será una constante en toda su obra. Distinto es el caso del diálogo espontáneo, en el que, aunque sí pueda haber cierto influjo barojiano, como vimos en el capítulo anterior, en Aldecoa beben de la literatura esperpéntica de Valle-Inclán: las intervenciones del narrador, como pequeñas acotaciones teatrales, dan paso a los diálogos en los que los personajes quedan solos, como actores sobre un escenario.

Los cuentos de Ignacio Aldecoa, sea cual sea su signo expresivo, nacen de un contacto directo con la realidad, y a esta se la conoce desplazándose incesantemente por el espacio, buscando siempre la historia espontánea en todo contacto, en toda copa compartida y en toda conversación. Aldecoa se movía por el Madrid de sus años y buscaba a esos seres humildes a quienes escuchaba, por quienes se preocupaba, y tomaba de ellos tipos, temas y sucesos que convertía en literatura. Lo importante era no detenerse nunca, ni andar siempre por los mismos caminos; había que dejarse llevar, porque en una España depauperada y entristecida como la de la dictadura franquista, las historias lo esperaban a uno en cualquier rincón. Importantes son, por este motivo, las palabras que el escritor dedicó al vagabundeo en su guía del País Vasco: «Somos partidarios del vagabundeo, de ir a donde le lleven a uno los pies, de no fijar itinerarios, porque todos los itinerarios están amenazados de rutina. Preferimos las rutas, las personales rutas, aunque se acompañen de

¹²¹ *El fulgor y la sangre* (1954) y *Con el viento solano* (1956).

equivocaciones y de vueltas sobre los propios pasos, que abre a su arbitrio a quien se echa a andar sin más brújula que la curiosidad por todo» (PV 38).

Si contemplamos toda la cuentística aldecoana como una unidad narrativa, nos encontramos ante una especie de comedia humana balzaquiana, que en el tiempo y en el espacio en los que Aldecoa escribe sería más bien un drama humano con algunos momentos tragicómicos. La presencia del narrador en la realidad descrita, aunque se haga de manera objetiva, es tan importante en Aldecoa que sirve como un nexo entre todos los relatos que nos permite concebirlos como distintas partes de una gran historia —la del pueblo español de la posguerra española—, atestiguada por un narrador anónimo que ha decidido dejar constancia de lo observado. Cuando llega *Parte de una historia*, ese narrador, que ha abandonado su ambiente habitual, decide deshacerse mínimamente de su anonimato, como si en el espacio seguro de la isla pudiese ser él mismo, y, sin abandonar su papel como observador perspicaz de la realidad humilde española, nos demuestra que él fue siempre el que nos legó la miríada de historias pequeñas pero importantes que constituyen la narrativa breve de Aldecoa.

Como en Baroja, una de las obsesiones de Ignacio Aldecoa como escritor era «palpar en su raíz el latido de la vida» (García Viñó, 1972: 56), y eso lo conseguía, según hemos indicado, zambulléndose de pleno en esas existencias anónimas que tomaba de la realidad misma. El hecho de que la personalidad de Aldecoa parezca intuirse en su narrador no significa que nos dé una realidad falseada o impostada, sino todo lo contrario: consigue transmitirnos precisamente lo que quería, momentos o retazos de unas vidas cualquiera, en las que los acontecimientos más nimios son importantes —aunque no sean relevantes— porque forman parte de esas existencias mismas. La narrativa aldecoana se plaga de insignificancias, de anécdotas banales y de segundos, horas, días y sucesos vacíos, pero todos ellos son siempre importantes porque son la vida misma; son una vida —la de un pueblo, la del hombre y su existencia en un mundo asolado por las guerras y las dictaduras—, formada por momentos de diferentes vidas aprehendidas de la realidad. A la manera barojiana, Aldecoa nos ofrece relatos abiertos, que provienen de una prehistoria existencial desconocida y que continuarán una vez terminado el cuento, aunque los lectores no sepamos lo que ocurrirá después; lo único que hacemos es asomarnos, junto al narrador, a esos instantes robados al tiempo, como si nos

inmiscuyésemos en una intimidad cerrada¹²². Y todas esas personas tienen un rasgo en común, pese a sus diferencias psicológicas, sociales o económicas: forman parte de la misma realidad histórica, sean víctimas, verdugos o personas neutrales que simplemente estaban allí, pasaban por ese tiempo y ese espacio sin cambiar nada y sin ser cambiados por nada, pero que son importantes por formar parte de la existencia general.

Dentro de ese fresco social, el grupo que más importa a Aldecoa —sobre todo en la década de los cincuenta— es el de los seres más marginados de la sociedad, los descendientes literarios de toda la fauna suburbana a la que conocimos en *La lucha por la vida* de Baroja. Pero, dentro de su compromiso, Aldecoa nunca levanta la voz, nunca denuncia; ya dijimos al hablar de su literatura del mar que en un mundo de causas (o causantes) y efectos (o víctimas), el escritor alavés siempre se fija en lo segundo. En sus relatos se muestran directamente los efectos de la realidad, de la guerra, de la dictadura, del hambre y de la miseria, pero ni el narrador ni los propios personajes acusarán, ni señalarán, ni se verán llevados por la rabia y el odio como los hermanos Alcázar, sino que aceptarán los golpes de la vida como lleguen, con resignación y con normalidad: la miseria en los textos de Aldecoa es cotidianidad. En palabras de Gaspar Gómez de la Serna, el testimonio del escritor alavés

se refiere [...] más que a *una* realidad, a una integración de realidades sociales conexas, del tenor de las siguientes: la existencia endémica de grupos humanos sumidos en una extrema pobreza; oficios y trabajos que no dan para vivir, como debe vivirse en una sociedad evolucionada; gentes humildes que ni aun ese trabajo mal pagado pueden lograr en su propia tierra. A toda una gama de realidades inscritas en una misma zona social, en fin, que se descubre como atrasada cultural y económicamente, indefensa en la práctica y víctima de una estructura general injusta (Gómez de la Serna, 1971: 163-164).

De ahí que toda deformación esperpéntica y toda sátira picaresca desaparezcan al aumentar el compromiso de Aldecoa (Gómez de la Serna, 1971: 141). Compromiso, además, más humano que social, aunque la obra de Aldecoa también sirva como

¹²² Irene Andrés Suárez vio también el magisterio de los cuentos barojianos en su obra *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*: «En lo que respecta a Baroja, sus relatos, sin principio ni final, poseen un aire fragmentario, inconcluso [...]. A él ya no le interesa ofrecer toda una vida, sino que, a menudo, se contenta con plasmar un instante [...]. Baroja encamina, pues, el cuento literario hacia rumbos nuevos en la medida en que la *brevidad* por una parte y la *intensidad* por otra van a ser rasgos llamados a imponerse después, aunque no inmediatamente, a causa del corte que supuso el estallido de la guerra civil. Va a ser Ignacio Aldecoa quien, alrededor de 1950, continuará la tradición» (Andrés Suárez, 1986: 22).

testimonio de esto último. Porque, recordemos, antes que nada lo que a Aldecoa interesa destacar en una época de falso triunfalismo y de mitos nacionales¹²³ es el «desvalimiento espiritual» (Gómez de la Serna, 1971: 141) de toda una población, de una clase, que es en definitiva el desvalimiento existencial de todo hombre en el mundo moderno que vive Aldecoa, y ello es lo que lo lleva «a sumergirse en los niveles humildes donde suelen habitar *los que viven por sus manos*, en los ambientes crudos en donde se trenza con sangre, sudor y lágrimas “la épica de los grandes oficios”, y también en los bajos fondos, en donde luchan por la vida los jaques y los desvalidos de la eterna picaresca española» (Gómez de la Serna, 1971: 198).

Aldecoa, no obstante, va a verse influenciado por la filosofía existencialista que recorría Europa en aquellos años de posguerra. Para el escritor, la literatura no puede ni debe quedarse en el mero acontecimiento narrativo ni en la crónica social de una época, sino que tiene que abrirse a niveles de significación más profundos que permitan a la obra entroncar con la condición existencial del ser humano en cualquier tiempo y lugar. El carácter universal de su obra permite el análisis con el enfoque triple y jerarquizado que Jesús María Lasagabaster explicó y utilizó en su investigación *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, con tres funciones que permiten el «tránsito de la materia al símbolo» (Lasagabaster, 1978: 26): la función mimética —el realismo—, la función poética —el «texto de la novela como *masa verbal* (Lasagabaster, 1978: 28)— y la función simbólica —«la dilucidación del sentido, la interpretación» (Lasagabaster, 1978: 30)—. Esta última función es la que explica el tránsito que ocurre en la narrativa de Aldecoa desde «una literatura testimonial de urgencia, que apenas supera —y además no lo pretende— la actualidad significadora de la noticia o el reportaje periodístico, hasta una novela que [...] perfora la ineludible realidad nacional de la que parte, abriéndola a significaciones más permanentes» (Lasagabaster, 1978: 45).

Si volvemos sobre nuestros pasos hasta las obras aldecoanas anteriormente comentadas, en todas hallamos el mismo poso de angustia vital al ser analizadas desde un punto de vista simbólico-existencialista. Los personajes, por diferentes que sean, siempre encarnan el absurdo y las tribulaciones de una existencia agobiante, cerrada y asfixiante —a la

¹²³ Recordemos estas palabras de Carmen Martín Gaité: «Descarado e irrespetuoso desmitificador en una época cuajada de mitos, todo lo profesoral y solemne le olía un poco a puchero de enfermo, y sobre todo le daba risa» (Martín Gaité, 2006: 19).

manera kafkiana¹²⁴—, que explica las ansias de libertad, la huida a espacios amplios y descubiertos y el contraste entre lo cerrado y lo abierto que se da en su obra. El vitalismo energético de Aldecoa se relacionaba con una visión pesimista de la existencia, en la que la inevitabilidad de la miseria, la enfermedad y la muerte era una presencia constante; el escritor, de hecho, siempre sintió cercana la muerte —como si adivinase su prematuro final—, y por este motivo vivió la vida exprimiendo cada instante, de una forma que recuerda a estas palabras de Jean-Paul Sartre: «Había que reconocerlos como nuestro destino, como el hondo origen de nuestra realidad humana; a cada instante vivíamos con toda intensidad el significado de esta breve frase banal: “Todos los hombres son mortales”» (Martín Gaité, 2006: 68). Desde este enfoque, cada uno de los textos narrativos aldecoanos es una parte pequeña de una historia mayor, esto es, un breve paréntesis dentro de una vida anodina en la que ocurre algo imprevisto y en ocasiones casi imperceptible que varía el rumbo de esas existencias —algo así como las epifanías de James Joyce en *Dublineses*— de una manera que nadie puede controlar, puesto que en un mundo de posguerras la vida del hombre se convierte en víctima absurda del azar; Aldecoa cumple, por consiguiente, el doble propósito de dar testimonio de la realidad española, por una parte, y de mostrar la incoherencia de la existencia humana en su conjunto, por la otra:

[...] el cuento es fundamentalmente portador de alteración, [...] los personajes, por corto que sea el viaje que compartimos con ellos, no son exactamente los mismos cuando acaba ese paréntesis; les ha pasado algo que tal vez no advierten, que incluso el lector poco avisado puede no advertir, pero queda inoculado algo así como un germen de disolución. Claro que eso también ocurre en la novela, pero de forma menos fulminante. Allí se operan transformaciones jalonadas contra las que va dando tiempo a ponerse en guardia. A este respecto, el cuento puede funcionar como un navajazo o como un relámpago. Y sin embargo, [...] Aldecoa gusta de dejar las conclusiones en el aire, fingir que no ha pasado nada (Martín Gaité, 2006: 97).

¹²⁴ Escribió Carmen Martín Gaité: «Recuerdo una fábula de Kafka con la que encabecé mi libro *Las ataduras*, y que también a Aldecoa le impresionaba mucho:

—¡Ay de mí! —se dijo el ratón—. El mundo se me vuelve cada día más angosto. A lo primero era tan vasto que me daba miedo; yo corría por doquier, siempre hacia delante, y me sentí dichoso al atisbar, por fin, lejanos muros a derecha e izquierda: mas he aquí que estos muros se me vienen cerrando tan rápidamente el uno contra el otro que me veo ya en la última estancia; y ahí, en el rincón, está la trampa en la que voy a caer.

—No tienes más que volverte —dijo el gato. Y se lo comió.

(Por cierto, en la raíz etimológica de “angustia” se esconde la angostura del embudo kafkiano.) (Martín Gaité, 2006: 86).

Regresando a la «eterna picaresca española» de la que habló Gaspar Gómez de la Serna, no podemos ignorar uno de los relatos de Aldecoa que ya analizamos en el capítulo dedicado a Valle-Inclán, y que es el que mejor entronca con la figura del pícaro: «Chico de Madrid¹²⁵»; cuento que destaca por la naturalidad con la que se nos presenta una situación de extrema pobreza, lograda por el punto de vista infantil del protagonista, quien, sin entender o sin siquiera fijarse en la realidad injusta que le ha tocado vivir, ha creado su propio espacio de libertad en el entorno de miseria y chabolismo en el que se ve inmerso.

A la manera del Manuel Alcázar de *La lucha por la vida*, Chico de Madrid se desplaza por una serie de entornos de las afueras y el centro de Madrid, pero, a diferencia de lo que vimos en la trilogía de Baroja, el personaje de Aldecoa no nos descubre *la* realidad sino *su* realidad; seremos nosotros, los lectores, quienes tendremos que realizar una lectura entre líneas para reconocer la verdad social que el cuentista ha querido plasmar en el relato. Es ese el motivo por el que el texto no se abre con la descripción del protagonista o de su ambiente sino con la enumeración de las distintas presas de la caza urbana a la que se dedica Chico de Madrid en su vida al margen, presentada por el narrador utilizando el estilo indirecto libre:

El mejor y más bonito modo de atrapar gorriones es el de la sábana emplomada cuando hay nieve, acercándose a la bandada silbando de distraídas. Si se quiere apedrear a un gato desinflado de hambre y pelón de tiña, lo importante es el sigilo, llevando las alpargatas colgando del cinturón. Para cazar una mariposa es necesario fingirse miope y poseer una boina grande, sucia y agujereada. Tratándose de un perro vagabundo, al que hay que atar una ristra de latas vacías a la cola, la técnica exige guiñar un ojo y caminar a la pata coja, como si se jugara. Las lagartijas requieren el cuerpo erguido, la mirada al frente y una delicada y cimbreada varita de fresno. Los grillos piden para que se les haga prisioneros tino y necesidades verecundas. Así, y no de otro modo, son las ordenanzas (CC 77).

Por una parte, Aldecoa, siempre preocupado por el estilo y la expresión, hace una acertada selección de sustantivos y adjetivos con los que no solamente nos permite adentrarnos en la vida y andanzas del protagonista, sino que lanza pequeñas pinceladas semánticas que señalan una pobreza inherente a la realidad que observamos: «desinflado de hambre», «pelón de tiña», «grande, sucia y agujereada» o «vagabundo» no son términos escogidos

¹²⁵ *La Hora*, 1950.

porque sí, sino que hay una intención expresiva muy concreta. Por otra parte, la referencia a las ordenanzas en la última oración, que había de sonar muy habitual para los lectores de 1950, establecen la existencia de Chico de Madrid como la de alguien que vive al margen, en una realidad paralela, con sus propias normas.

El muchacho, aunque perteneciente a la ralea de niños marginados, sucios y golfillos que ya describió Baroja en su «Patología del golfo», carece de maldad, y, automarginado dentro de un mundo de marginalidad social y económica, vive ajeno a todo acto delincencial que sería cotidiano en alguien de su extracción social; el chico está motivado únicamente por un ansia de libertad absoluta, alejado de cualquier civilización, sea la urbana o la suburbana. Su formación la ha hecho en la calle, al aire libre, «en las orillas del Manzanares», donde lo ha aprendido «todo por experiencia» (CC 77). Se gana la vida como los golfos barojianos, vendiendo colillas, mendigando en los cuarteles —el narrador nos dice que era «colillero vicioso y rondador de cuarteles en busca del pre sobrante» (CC 77)—, como recadero del encargado de un tiovivo, vendiendo su caza y, de vez en cuando, visitando a su madre, viuda de un barrendero que malvive vendiendo caramelos y semillas a niños pobres. Pero su ocupación verdadera, la única que le interesaba, era la del vagabundo en ese pequeño y aislado mundo de la naturaleza que se encontraba en el arrabal: «prefirió siempre la alegría de sus cotos y el croar de las ranas cuando, panza arriba, contemplaba las estrellas en las noches de verano, luminoso y santificado por las luciérnagas y llevándole el sueño las libélulas, el sueño y los picores de los piojos que olvidaba» (CC 77). Chico de Madrid, como algunos héroes barojianos, huye de la sociedad «porque poseía un alma pura y aventurera» (CC 77).

Las andanzas de Chico de Madrid nos llegan siempre desde su propio punto de vista. Cuando ayuda a Simón, el encargado del tiovivo, es uno de los pocos niños que disfruta subiéndose a él, y se «reía con todas sus fuerzas viajando en el aeroplano de hojalata o en el cerdito desorejado o en el rocinante, desfallecido de antiguos galopes en las verbenas de verdad» (CC 78); cuando comienza la temporada de la caza de ratas, que «no son animales repugnantes y tienen, por otra parte, el morro gracioso y los bigotes de carabinero del tiempo de Mazzantini» (CC 78), se «sentaba solemne frente a las cuevas, mirando fijamente con la media risa de sus ojos, el arma homicida sobre las piernas y una canción como de cazadores por los labios» (CC 78); también le interesan las ranas, a las que «atrapaba por el método del caracol y luego les hacía el martirio chino, cumpliendo un rito geográfico de grave importancia cultural» (CC 79); después de vender las ranas

muertas por unas pocas monedas en algún figón, Chico de Madrid iba al cinematógrafo, «que todavía era mudo y se cortaba siempre en lo más emocionante, porque la película duraba varias sesiones, en las que no había forma de apresar a Fu-Man-Chu, a pesar de que el *gallinero* animaba constantemente a los buenos, que, aparte de buenos, eran algo cerrados de mollera» (CC 79).

Como podemos ver, Aldecoa decide dar al narrador un enfoque lo más objetivo posible; pese a que la adjetivación impulsa el subjetivismo, y el carácter fragmentario del relato —gracias al cual no seguimos una línea argumental sino distintos momentos en la vida del muchacho—, implica una selección de sucesos en un continuum vital, esto lo hace entrando en la mente de Chico de Madrid, no de manera psicológica sino mirando el mundo a través de sus ojos y centrándose en las partes de la historia del golfillo que son más relevantes para él. Esta intención se apoya sobre el andamiaje del lenguaje, que rompe los moldes de la semántica o de la expresividad y se convierte en descubridor de una realidad concreta, al elegir en este caso toda una lista de términos y vocablos pertenecientes al personaje que está testimoniando su propia vida.

Durante la mayor parte del cuento, la trama es inexistente, y ni siquiera hallamos descripciones de espacios o diálogos; nos encontramos ante un cuento construido con pequeñas estampas sueltas, hilvanadas por la presencia de Chico de Madrid como centro y protagonista de todos esos instantes. De ahí la importancia del lenguaje, que, frente a lo que podría ser pintoresquismo, arrebató embellecedor o pura sociología, salva esa realidad concreta que es la existencia de Chico de Madrid. La verdadera sociedad madrileña de la época asoma tras las pequeñas estampas de la existencia del muchacho, sí, pero lo hacen en pequeñas pinceladas sutiles, en unos vocablos colocados en el lugar adecuado o en unas figuras y tipos que existen en paralelo con Chico de Madrid.

Una vez se ha presentado la existencia humilde del muchacho, después de medio relato, comienza la trama narrativa; y lo hace con el momento más picaresco de toda la obra narrativa de Aldecoa, en el que Chico de Madrid conoce a un golfo que lo toma como discípulo y le enseña el camino del pícaro urbano:

Chico de Madrid hizo un día amistad con un muchacho, resabiado de la vida, que hablaba como un loro, jugaba a las cartas como un profesional y era hijo de un oscuro anarquista que penaba en San Miguel de los Reyes. Chico de Madrid quedó deslumbrado y aquel vaina desplazó de su corazón a los héroes de las películas y de los periódicos de aventuras. Se hizo fanático de él y abandonó sus cacerías y su pureza por

seguir su pata coja hasta la misma Puerta del Sol. Él le enseñó a pedir con voz sollozante, acercándose mucho al limosnero para despertarle ascos (CC 79).

Una tarde de toros, Chico de Madrid y su maestro se acercan a la plaza a pordiosear, rodeados del grupo de sus conocidos que «haraganeaba por allá en busca de corazones blandos o de estómagos satisfechos que necesitaban digestión sin molestias» (CC 80). El muchacho contempla la plaza e imagina el ambiente que debe de haber en el interior:

Se hacía obligatoria la tragedia en el ruedo. Los novilleros —porque había novillada— debían estar desfigurados, borrosos de miedo. Los novillos estarían medio ahogados y quemados de las punzadas de los tábanos. Tal vez los picadores estuvieran aletargados con sus caras de tortugas gigantes, balanceando las cabezotas. Los caballejos, como los de su tiovivo, vacilantes y cansados. El presidente, orondo, fumándose un veguero, entre eructos disimulados. La plaza, frenética. Y la bandera, que él veía sobre el azul del cielo, poniendo sus crudos colores de estío africano, cortando, inmóvil, las retinas de los contempladores (CC 80).

Alrededor del menor pasan «rostros abotargados que con el calor y la respiración parecían higos reventones llenos de dulzor» (CC 80). Chico de Madrid empieza a pedir y de pronto siente que alguien lo agarra por el cuello; su compañero ha sido sorprendido por un guardia mientras intentaba robar el reloj a un transeúnte. El muchacho se acobarda: «Chico de Madrid no se sentía gallo; se sentía pájaro humildísimo y asustado gorrión» (CC 80). Se siente, además, traicionado por su jefe, que no le ha avisado con un grito cuando el guardia se abalanzaba contra él: «Se derrumbó su héroe al mismo tiempo que le llegaba a la boca un sabor agrio de principios de vómito» (CC 81). Por suerte, Chico de Madrid consigue desasirse de la presa del guardia municipal y huye subiéndose a un tranvía.

En el cuento, el centro de Madrid no ha tenido la misma importancia que tuvo en la trilogía de Baroja. Lo que para Manuel y otros golfos de *La lucha por la vida* era un objetivo, un ascenso social, para Chico de Madrid ha sido una experiencia negativa que a punto ha estado de costarle su mayor posesión: la libertad. El muchacho vuelve a recluirse en el apartado más aislado de los márgenes urbanos, con sus criaturas y sus cacerías, donde nadie puede molestarlo, apresararlo o engañarlo: «Le sorprendió el fresquillo acariciante de la madrugada tumbado a las orillas de su río, oyendo cantar a las ranas y dejando que se le fuera el pensamiento por los incidentes de la tarde» (CC 81). La resolución del joven es clara y firme, siendo consciente de cuál es su verdadero lugar en la sociedad:

No volvería a la ciudad; su puesto no estaba en la ciudad, sino en el límite de ella: entre el campo grande de las anchas llanadas y la apretura estratégica de los primeros edificios. En aquel terreno de nadie, suyo, con gorriones vestidos de saco y lagartijas pizpiretas, con perros famélicos y sabios y gatos alucinantes, con ratas y mariposas, con grillos y ranas, con el hedor de su río y el perfume lejano del tomillo campesino. No, no volvería a la ciudad y se dedicaría a pasarlo bien por aquellos andurriales hasta que lo llamaran a quintas. Se fue quedando dormido en el relente de la mañana; luego, el sol comenzó a calentarle los pies y a ascenderle por el cuerpo, despertándole con un grato hormigueo. Chico de Madrid se desperezó, se restregó los ojos y marchó en busca del desayuno silbando alegremente. Ahora sí que estaba salvado de verdad (CC 81).

Días después, Chico de Madrid prepara una nueva aventura en las alcantarillas; el peligro de los guardias ha quedado atrás, y aunque no «comía muy bien, ni dormía muy blandamente, ni cazaba otra cosa que animales inmundos» (CC 81), el muchacho se siente feliz. Imagina lo que va a encontrar en las cloacas y sueña con conseguir muchas riquezas, pero no de tipo material: «Iba a encontrar ratas como caballos y puede que de añadidura se topase con algún esqueleto humano. Esto le parecía difícil; pero si lo encontrara, si lo encontrara, iba a ser rico, tremendamente rico de misterios» (CC 81). Como los aventureros de antaño y como los robinsones decimonónicos, cambiando mares, cuevas, templos y junglas por las alcantarillas donde se depositan los deshechos de la sociedad, Chico de Madrid comienza su exploración:

A las cuatro y media de la tarde, armado de una estaca y con un farolillo de carro, dio comienzo a su exploración. Llevaba un ruche por si tenía hambre y una vela y una caja de cerillas por si necesitaba repuesto o se dilatava demasiado cazando. Entró por el tunelillo encorvado y un tufo ácido le avispó la nariz. Se colocó un trapo a modo de careta preservadora y siguió avanzando impertérrito rumbo a lo desconocido. El farolillo le danzaba la sombra; una humedad grasa le manchaba las manos cuando las rozaba con las paredes: el garrote le hacía caminar como un extraño animal que tuviera allí mismo su cubil. Estuvo andando mucho tiempo, hasta que las espaldas se le cansaron; entonces montó su campamento, dejó el garrote y merendó su rinche (CC 82).

Chico de Madrid, por desgracia, no encuentra nada en la cloaca y decide volver. Poco después, como vimos en el capítulo anterior, el joven empieza a sentirse mal; un médico diagnostica la enfermedad y declara la sentencia del menor: «Tifus, ya no hay remedio» (CC 82). Aldecoa presenta el acontecimiento, igual que el resto del relato, con total naturalidad; no enjuicia a Chico de Madrid ni al resto de personajes, como tampoco lo

hace con el entorno o la sociedad; no se regodea dramáticamente con el suceso, sino que lo comunica como un acontecimiento más. Incluso la reacción de la madre es sosegada: «La madre, fiel, sentada a sus pies, sin soltar una lágrima, se asombraba de lo que le ocurría a su hijo» (CC 82); cuando el niño muera, no seremos testigos de la reacción de su madre. El único sentimiento que encontramos es la ternura, muy relacionada con la inocencia del personaje de la que hemos sido testigos durante todo el cuento, potenciada por el estilo y el lenguaje narrativos. No hay compasión, ni redención —el personaje no la necesita porque no ha habido faltas en su conducta—, ni ninguna clase de ajuste de cuentas moral: su muerte ocurre de manera orgánica e inevitable, como parte de esa realidad concreta, pero el muchacho, que murió en libertad absoluta (y recordamos lo importante que la libertad individual era para Aldecoa y para Baroja), queda finalmente como la muestra de un alma bondadosa atrapada en una realidad cruel e injusta que se libera con la muerte: «Chico de Madrid murió a consecuencia de su última cacería, en la que si no pudo cazar ratas, como nunca falló, cazó un tifus; el tifus que lo llevó a los cazaderos eternos, donde es difícil que entren los que no sean como él, buenos; como él, pobres, y como él de alma incorruptible» (CC 82).

En definitiva, estamos ante uno de los primeros cuentos en los que Ignacio Aldecoa desvía su atención desde unos bajos fondos a los que observa con gesto deformante hacia otros en los que retrata a los seres más humildes de la sociedad española con veracidad pero con ternura. Nunca mitificará al obrero, ni al jornalero, ni al niño vagabundo, y si alguno de ellos tiene algún vicio o comete alguna falta serán mostrados por el narrador, pero siempre serán bien tratados por Aldecoa. No nos toparemos con denuncias explícitas, sino con testimonios de realidades concretas; en el caso de «Chico de Madrid», no hay ningún enjuiciamiento, sino la constatación de una existencia que ha sido, que ha ocurrido, durante unos breves años a orillas del río Manzanares. Aun así, aunque no existe ningún tipo de denuncia explícita, y en el cuento los datos sociológicos y económicos del Madrid chabolista de la posguerra aparezcan diluidos en los acontecimientos vitales del inocente niño, sí es cierto que al apuntar el escritor hacia ellos, aunque sea de pasada, o con una mirada lejana, estaba conscientemente destapando una parcela de la realidad que incomodaba al poder establecido —y que, por consiguiente, se había ocultado todo lo posible a la población—. Esta manera de narrar, tan testimonial y objetiva, pero a la vez tan inocente y lejana, casi arbitraria, es una forma de denuncia en sí: el tipo de denuncia que consiste en contar la verdad en una época, tal y como dijimos, «cuajada de mitos», y

permitir que sea el propio lector, al ser hecho partícipe de ese secreto compartido, el que juzgue el fragmento de vida del que está siendo testigo. Y por la manera en la que Aldecoa testimonia los hechos, la muerte del protagonista no acentúa la denuncia que se pueda hacer, sino que, repetimos, acontece como un suceso más; lo que se presenta como denunciante es que pueda existir una realidad como la descrita, en la que los niños viven entre despojos, sin escolarizar, y estando mal cuidados y alimentados. Aunque la vida de Chico de Madrid se literaturice y se vea como una aventura y un ansia de libertad, si se analiza fríamente, queda flotando la idea de que algo en ese existir no es correcto, que tendría que ser de otra manera.

Otro cuento que representa un mundo arrabalero a la manera de *La lucha por la vida* barojiana es «Los vecinos del callejón de Andín¹²⁶», al que el escritor categoriza en su subtítulo: «Jácara de poca, pero buena intención». Como ocurre con los demás subtítulos en los cuentos de Aldecoa, también aquí el escritor nos da la clave con la que analizar y comprender el relato. En este caso, el autor juega con los múltiples significados de la palabra *jácara*: de todas sus definiciones (según la RAE), «Cuento, historia, razonamiento» y «Romance alegre en que por lo regular se contaban hechos de la vida airada» nos explicarían el subtítulo a nivel literario, narrativo y estilístico; «Junta de gente alegre que de noche anda alborotando y cantando por las calles» y «Molestia, enfado», a nivel argumental. Incluso la acepción «Mentira, engaño» enlaza ligeramente con el enfoque satírico que Aldecoa utiliza en el cuento.

Con este relato y otros del momento, Aldecoa está manteniendo todavía rastros de aquella deformación esperpéntica de sus primeros cuentos. De larga tradición española, como vimos, el uso de la sátira y de lo grotesco han servido a lo largo de los siglos para desentrañar un profundo sentido de decepción y de amargura ante una realidad degradada vista con una mirada desengañada y pesimista. Cervantes, los autores de la picaresca tradicional, Quevedo, Goya y, como gran renovador de la estética deformante, Ramón del Valle-Inclán, han llenado ese desengaño «más que de indiferencia, de menosprecio hacia la decepcionante realidad, el cual suele traducirse en un clamor de denunciadora carcajada tras la que se disimula apenas en silencioso llanto del alma» (Gómez de la Serna, 1971: 96).

¹²⁶ Publicado en *Haz*, en 1951.

Aldecoa es otro eslabón más en esta tradición, pero con una intención muy *sui generis*. En los primeros años de la década de los cincuenta, el escritor parecía buscar la fórmula perfecta para dejar constancia de la realidad injusta de su entorno, pero salvando el peligro de caer en el simplismo denunciatorio que convertiría sus textos en alegatos sociopolíticos en lugar de en obras literarias de calidad artística. Aldecoa juega con la tradición española, una vez superados los primeros arrebatos esperpénticos y aun postistas de su cuentística inicial, para actuar como testigo verídico e imparcial de la España marginada durante la dictadura franquista: así como en «Chico de Madrid» había recurrido a la nueva picaresca urbana creada por Baroja para plasmar el ambiente infantil en las poblaciones más desfavorecidas, son varios los cuentos de la misma época en los que recurre a una sátira más quevedesca que valleinclanesca para mostrarnos a toda una caterva de seres anónimos en vidas caóticas y la mayoría de las veces sin más sentido o finalidad que llegar hasta el día siguiente.

El distanciamiento resultante nace de un uso de distintas maneras de narrar; al ficcionalizar la realidad mediante determinadas formas o estéticas artísticas, el objeto real, aunque siga estando presente, queda ligeramente desdibujado, gozando el autor de una libertad casi absoluta en su intención denunciadora. Aldecoa no transforma la realidad ni desvirtúa la verdad, que siguen siendo las protagonistas de sus historias, pero lo hará como un prestidigitador literario que esgrimirá en una mano la miseria absoluta y en la otra el enfoque burlesco, satírico, irónico o teatral, para velar el verdadero alcance y profundidad de la decadencia y para distanciarse él mismo de su propia amargura¹²⁷. Podemos, como lectores, quedarnos en lo más jaranero del estilo satírico de algunos cuentos, pero delante de nosotros va a desfilar siempre el poso más amargo de la existencia humana; aunque no le prestemos atención, o aunque tratemos de hacer oídos sordos a esa verdad, habremos sido testigos de ella.

En opinión de Gaspar Gómez de la Serna, el término *jácara* aquí empleado tiene como función rebajar la deformación esperpéntica que el autor había utilizado en sus primeros cuentos (Gómez de la Serna, 1971: 97). Aunque encuentra en la raíz de la *jácara* aldecoana la misma intención ética que en Valle-Inclán, para Gómez de la Serna Aldecoa, cada vez más preocupado por la piedad hacia los desvalidos, se ve en la necesidad de abandonar la

¹²⁷ «Al decir [Carlos Edmundo de Ory] que [Aldecoa] era abierto y secreto está revelando sus dos caras, una sonriente y otra trágica, como máscaras de teatro. La sonriente es la que enseñaba y la otra la que escondía. Pero en sus cuentos ni puede ni quiere ocultarla, a pesar de la maestría con que supo tascar el freno del caballo de la amargura» (Martín Gaité, 2006: 24-25).

deformación goyesca del esperpento y echar la vista hacia atrás, topándose con las jácaras satíricas de Quevedo, cuyo «temario bronco y airado» es «salpicón de la picaresca del tiempo» (Gómez de la Serna, 1971: 98), y que entronca con la jácara de Aldecoa en que pulsa «una especie de resorte vital a ultranza: un vitalismo, nihilista ciertamente, que cubre a su objeto central, a lo que es su tema conflictivo, con un desenfado caricatural y guiñolesco, con el cual sorteja la alta tensión de la grave sátira moral» (Gómez de la Serna, 1971: 99).

Ignacio Aldecoa parece darse cuenta de que sobre un personaje deformado a la manera del esperpento no pueden verse ternura ni compasión. Por este motivo irá practicando con las distintas técnicas que utiliza en sus primeros cuentos hasta alcanzar la forma perfecta para mostrar al lector la realidad de la manera más veraz, cruda y tierna posible. La maestría de Valle-Inclán lo acompañará ética y estilísticamente a lo largo de toda su carrera literaria, y estéticamente cuando unas circunstancias históricas más benignas le permitan volver a jugar a los guiñoles con sus personajes; en Baroja encuentra la manera de convertir en protagonista unos ambientes y unos personajes concretos; en la tradición satírica y burlesca española, el distanciamiento que lo salva de todo enjuiciamiento y de pintar un cuadro demasiado amargo; el ímpetu tierno y comprometido con la verdad nacerá de él mismo.

«Los vecinos del callejón de Andín» es un ejemplo de la pericia de Aldecoa para conjugar una serie de modelos logrando una voz propia. Los pocos ambientes del callejón recuerdan a ciertos lugares escabrosos y degradados de *La lucha por la vida*; recordemos, como el mejor ejemplo, la situación urbana en la que se hallaba el Corralón donde vive el zapatero de *La busca*, que, aunque daba al Paseo de las Acacias, se encontraba al final de un callejón, apartado de la vía central. Lo mismo ocurre aquí, con la añadidura de que Aldecoa juega con la diferenciación y limitación geográfica (el centro frente al margen), que en este caso se resuelve en el mundo del callejón (del que ni narrador ni lector se mueven nunca) y la calle a la que da el callejón (que nunca llegamos a ver; tan sólo nos llegan ruidos y sombras); en un segundo nivel, la situación geográfica del entorno de los personajes simboliza su posición social y económica, como ocurría también (de manera más explícita, claro está) en Baroja: la gente que reside en el callejón vive marginada, apartada y aislada del resto de la sociedad. Por último, en un tercer nivel, la situación de aislamiento físico y geográfico de los personajes se abre a una significación existencial

en la que el ser humano en su conjunto se halla aislado y abandonado en el devenir de su propia vida, sin más posibilidad de huida que la propia muerte.

La descripción del callejón nos remite, como señalábamos, a los ambientes suburbanos de Baroja, remozada aquí con la ironía y la burla:

El callejón de Andín olía mal. En su entrada avisaba el celo municipal al transeúnte, por medio de un cartelón, que estaba prohibido, bajo multa de cinco pesetas, hacer aguas. Siete casas y una tapia, alta, desconchada, triste y florecida de plantas humildes, formaban Andín. Una taberna, una relojería y un modesto prostíbulo eran sus únicos establecimientos (CC 164).

El mismo tratamiento recibe la descripción del tabernero y del relojero; las prostitutas habrán de esperar hasta que sean pertinentes para la acción —y por lo tanto hayan de entrar en escena— para ser presentadas:

El dueño de la taberna era un tipo curioso: gordo, comilón, ingenioso, deslenguado, y pobre hasta de sueños de lotería, vivía a cuenta del crédito que a su padre concedieron en otros tiempos en la pequeña ciudad. El relojero era un zaragata, un tirillas, lleno de resentimientos, trompa y clamoroso de justicia; se bandeaba en cuestiones de dinero, y cuando estaba pasado de vino, con bastante dignidad. De la dueña de la casa de mala nota luego hablaremos (CC 164).

No es baladí que la primera nota que nos transmita el narrador sea una referencia olfativa; menos aún si seguimos leyendo después de esta nota, gracias a lo que descubrimos cuál es el origen del mal olor del callejón: el orín de la gente que, ignorando las ordenanzas municipales, se alivia en la entrada de la callejuela. Con las referencias sensoriales, que aportan una fuerza expresiva al texto, Aldecoa intensifica la contextura ambiental del espacio y de todo el relato, y al introducir la historia predispone al lector a un ánimo concreto.

Continúa el escritor con la descripción del callejón, con la que manifiesta la idea de aislamiento del lugar:

Cubierto en su primera mitad, era como un túnel hacia el corazón de la manzana de casas donde figuraba. El corazón de la manzana estaba formado por unas huertas míseras, de plantas apolilladas, sobre las que flotaban trapos sucios y trozos de periódicos. Las huertas entristecían las miradas de los niños en las galerías con ropas blancas, colgadas de los alambres de tender; niños melancólicos, que veían pasar las

nubes y buscar porquerías a los perros vagabundos que se colaban por el callejón (CC 164).

En la descripción, Aldecoa parece enumerar muchos de los elementos que caracterizaban los espacios sórdidos barojianos, desde los niños tristes y los perros vagabundos hasta la miseria y la basura. Destaca, aunque pueda pasar desapercibida, la comparación que el narrador hace del callejón con un túnel, lo que no solamente refuerza la idea de agobio y de cerramiento, sino que es uno de los espacios utilizados por Aldecoa en sus cuentos y novelas para crear una metáfora de la falta de libertad. Para mayor inri, el espacio de enclaustramiento que es el túnel da acceso a otro espacio cerrado, el corazón de la manzana, que queda cercado por todos lados por los edificios circundantes —excepto por esa única salida hacia el exterior que es el callejón de Andín.

A continuación, Aldecoa nos ofrece cuatro estampas impresionistas pertenecientes a sendos momentos del año, relacionados con las cuatro estaciones, en las que el narrador enumera diferentes rasgos sacados de la misma miseria y podredumbre:

Andín pertenecía al invierno: a las lluvias, a las nieves y a los fríos intensos. En el verano parecía una fosa común, con gordos gusanos de vecindad en albornoz; en la primavera, conmovía la angustia su soledad, y en el otoño, sucio, de luz siniestras, de penumbras, de crimen alevoso y deyecciones, repugnaba (CC 164).

No obstante, existe algo extraño en el invierno que redime al espacio, y que presagia lo que ocurrirá al final del relato: «En el invierno, sin embargo, el callejón tenía un cálido misterio hogareño, de pasillo sin luces» (CC 164).

Para acabar la descripción del callejón, Aldecoa aporta una última nota, esta de tipo social, con la que establece un choque entre los vecinos del callejón y las gentes de la ciudad, marcando todavía más la separación entre los dos mundos: «La gente chungona llamaba al callejón, en vez de Andín, de las ratas. Todos los borrachos de la ciudad orinaban creyendo molestar a los vecinos, pero ellos ni se enteraban» (CC 164). El relojero y el tabernero, en actitud de liderazgo, se asoman a la calle y observan el mundo exterior, como si fuesen los amos de su espacio aislado: «A veces salían el tabernero y el relojero hacia la verdadera calle, y entonces se daban aires de dueños viendo pasar a las gentes desde el umbral del callejón» (CC 164).

En la trama del cuento asistimos a las malandanzas y las disputas de una ristra de tipos vulgares, de escasa catadura moral pero sin mal corazón. El tabernero, que tiene algo de líder tribal, queda definido por el local que regenta, almacén de escaseces y despojos:

Había dos mesas diminutas junto a una ventana de cristales azules, que entenebrecían el interior, rodeadas de unos cuantos taburetes. Un mostradorcillo, frente a la puerta, con cinco o seis frascas de vino tinto y dos de blanco —«Cuando se acaben, a mirar», dijo una vez el tabernero—, que formaban el bastimiento cotidiano; unas cubas de roble americano vacías, y heredadas vacías de su buen padre, que murió de un *paralís*, a su contar. Eso era la taberna. Todo lo que no se vislumbraba eran catacumbas: la cocina, el dormitorio, un trastero de cosas divertidas —sombrosos Frégoli, sombreros de pico, un trébede, palanganas, restos de abrigo, cacharros desportillados... y el indudable cuarto del crimen (CC 165).

Del relojero sabemos poco más allá de su carácter y de que está implicado en algunos asuntos turbios: «Nadie se explicaba por qué aquel relojero colocó su taller en el lugar más oscuro de la población. Solamente lo entendían el tabernero, que era su amigo, y un compinche dado al sable y a las malas costumbres» (CC 165). La hija del relojero, «que no era un modelo de belleza, pero que no estaba mal» (CC 165), anda en relaciones con un golfo del callejón:

Ya la hija mimaba a un novio que ni era un modelo de belleza —de belleza moral, se entiende— ni un ejemplo a imitar. El novio, de profesión curtidor y de inclinación belitre, era un vivalavirgen que, desde su llegada de cumplir el servicio militar, no hacía más que el mono por la calle y el tenorio en los bailoteos de la plaza Mayor. Decía, por gracia, que vivía del cuero; pero debía de ser del ajeno, que llaman de Ubrique y que suele estar hecho con pellejo de pobre, de las pocas veces que se le ve orondo (CC 165).

Otros parroquianos de la taberna de son «un sacristán con hábitos de rufiancillo que caía de vez en vez por allí para coger fuerzas y seguir hasta la casita en pecado mortal¹²⁸» (CC 164-165); Panchito, que de joven había vivido en México, y que ahora vuelve «a las andadas del amor, de tarde en tarde, con busconcillas que humorísticamente llamaba sus sobrinas y que tenían apodos de cuenta: la Chinorra, la Tomate, la Garrafón» (CC 166), y un taxista, a quien llaman Volante, que «era bueno, católico especial, socialista antiguo y un mago, por añadidura, con las cartas en la mano» (CC 166-167).

¹²⁸ La «casita» que visita el sacristán es el prostíbulo del callejón.

El prostíbulo pertenece a dos hermanas, Paca y Olga, que aunque tengan la misma ocupación son dos caracteres totalmente opuestos. La primera se dedica al oficio, como era muy habitual en la época, por necesidad; así, tras tirar «el corazón a la basura en Murcia después de que la deshonró un sargento» (CC 172) cuando trabajaba allí de criada, Paca encuentra en la prostitución el único medio con el que ganarse la vida, y, por este motivo, cuando le preguntan por qué vive de esta manera responde: «Los garbanzos están muy caros. El aceite, por las nubes» (CC 172). Su hermana, por el contrario, aunque debe de tener la misma necesidad, ha convertido el prosaísmo vulgar de su vida en el burdel en una quimera fantasiosa y ficticia: «Su hermana Olga —nacida Cecilia— tiene la cabeza llena de canarios que le trinan sin cesar, el corazón veleidoso, la contestación impertinente a flor de labios, la edad niña, los rizos rubios y un novio carterista» (CC 172). Su fantasía ha nacido de la literatura barata y de las películas románticas:

Se ha cambiado el nombre de guerra siete veces, porque posee los siete pecados capitales y tal vez alguno más que ella se inventa. Cecilia se ha llamado con nombres bonitos de cortesana novelesca: Yolanda, Coral, Nina, Vicky, Carola, Bebé. Ahora se llamaba Olga por pura influencia del cinematógrafo. Su novio es el Antonio, hijo de la Petra, aunque ella le dice Tony porque es más bonito (CC 172).

Cuando se le pregunta lo mismo que a Paca, «responde guiñando un ojo y palmeándose el pelo»: «*Mon ami, la vi. Sé la vi*» (CC 172). Y donde Paca es una mujer simple, ordenada y trabajadora, «una mujer de su casa, hacendosa, limpia y buena cocinera, aunque no de mucho repertorio» (CC 172), Olga «prefiere a todo el cine, el baile, los noveluchos de amor» (CC 172); y es este punto de vista, filtrado por la ficción más ramplona, lo que la ha hecho enamorarse perdidamente de un golfo como Antonio, provocando las disputas diarias con su hermana, que es capaz de ver al joven tal y como es: «algo borrachín, bastante pendenciero, muy cobarde, hábil con las cartas y con los dedos, habla un idioma estrafalario, con su poquito de guasa y de mala sombra. Paca cree que es carne de presidio» (CC 172).

Hechas las presentaciones, Aldecoa comienza el nudo del relato, que empieza (como la mayoría de sus relatos) de manera muy cinematográfica (y, recordemos, valleinclanesca), con un *establishing shot* o plano general con el que el escritor, de nuevo, construye un ambiente preñado de referencias sensoriales, de luces y de sombras y de metáforas y conceptos que, en algunos casos, entran de lleno en la poética vanguardista y postista:

Llovía pausadamente: llovía del mismo modo que anda un concejal jaleándose la barriga. El callejón se adensaba en tinieblas. El reflejo de la luz de la taberna, reflejo azul, valoraba todavía más la oscuridad. La fruta podrida de una bombilla amarillenta de portal también colaboraba en la negrura del callejón. La imaginación hacía nacer monstruos que terrorificaban aquellos andurriales. De la tierra mojada de las huertas llegaba, esparciéndose, un olor acre y vegetal de capilla ardiente. La sombra de una rata se distinguió veloz, en la pobre claridad que arrojaba la taberna. El ruido de la lluvia era agradable, convidaba a estarse quieto, mojándose, o a chapotear infantilmente, apenas sin moverse. El callejón, a pesar del frío y de la lluvia, estaba caldeado por un elemento extraño que nada tenía que ver con las sensaciones físicas normales (CC 171).

El conflicto, que acabará en una pelea absurda y un poco de sangre, tiene un halo sainetero y de comedia bufa que nos impide tomarlo en serio y le niega todo dramatismo. Incluso los propios personajes van a comportarse de manera impostada, como si se preparasen para entrar en escena o fuesen conscientes de que, como tipos suburbanos y golfos que son, han de interpretar un papel. Incluso las galerías de los edificios circundantes se mostrarán, en una ocasión en la que un perro rabioso aparece en el callejón, como un remedo vecinal de los palcos de butacas en los teatros o de las graderías en las plazas de toros:

Las galerías estaban abarrotadas de caras ansiosas, de caras almacenadas que se pueden comprar y vender lo mismo que melones y que son las caras de todos los grandes espectáculos. La seguridad de sentirse en un tendido de plaza de toros se transparentaba en las voces de aquel auténtico público en camiseta o entregado a las labores de la casa. Se abrió una ventana de cristales esmerilados y apareció un *clown* con el rostro enjabonado; debía de estar afeitándose; daba órdenes grotescas que nadie cumplía; hacía sonreír a los vecinos desde sus localidades (CC 185).

El conflicto nace como nacía en las comedias de enredos: el relojero espía una conversación entre el tabernero y Antonio, el novio de Olga. El tabernero avisa al golfo de que alguien está contando historias sobre él, y este se enfada, no tanto por poder ser objeto de calumnias, sino porque habiendo hecho tantas golferías no es capaz de imaginarse cuál de ellas habrán contado. Antonio sospecha que el que ha contado esas historias es el Bayoneta, novio de la hija del relojero, y jura que cuando lo vea le va «a partir el alma» (CC 175); el relojero, que está en contra de la relación de su hija con el Bayoneta, aprovecha la circunstancia y azuza al golfo para que se enfrente a su yerno: «Yo también tengo que arreglar una cuenta con ese mamarracho buscavidas, que le ronda

a mi chica y busca de los cuartos de atrás, de ella y de los míos, que sospecha una herencia» (CC 175). Antonio se engalla y se compromete con el relojero a solucionar su problema: «usted no se preocupe que a ese tipo le voy a arreglar yo. Ahora me largo, pero esto no se queda así» (CC 175).

Horas después, el Bayoneta y su novia llegan al callejón; comienza la representación teatral:

Bayoneta y su novia se quedaron a la entrada del callejón, bajo cubierto. Desde la sombra les clavaba su mirada el relojero. Los ojos del relojero tenían una inquieta y amenazante lucecilla roja. Bayoneta se mostraba más amoroso que de costumbre, llenaba los oídos de su novia de proyectos, la cabeza de sueños de colores, el cuerpo de deseos (CC 176).

El relojero sonrío satisfecho y sale a buscar a Antonio al prostíbulo «como una rata buscando el refugio del sumidero» (CC 176) mientras Bayoneta promete a su novia que va a ponerse a trabajar porque quiere abandonar la vida de golfo. En el prostíbulo, el sacristán canta alcoholizado, y sus berreos se oyen desde el exterior; el espacio interior tiene una atmósfera viciada y chabacana:

Hacía un calor pegajoso. Olía a perfumería barata. El relojero se quedó en el principio de una escalera que ascendía hasta el piso donde Antonio y los demás pasaban revista al folklore patrio... Alzó la cabeza el relojero y vio cómo subía Paca, enchancletada, cloqueante. Se entreabrió una puerta y llegaron las voces perfectas y una sensación de humo encerrado, que necesitaba, como un fantasma, bajar por las escaleras y luego perderse por el callejón (CC 177).

Antonio se asoma y el relojero le comunica que el Bayoneta se encuentra a la entrada del callejón. El golfo, que no tiene ganas de dejar la fiesta del piso superior, se ve obligado a salir porque «había dado su palabra de hombre» (CC 177). Sube, se guarda en un bolsillo un sacacorchos, «[f]lamenqueó cuando Cecilia le preguntaba dónde iba» (CC 178), contesta que va «a arreglar una cuenteja» (CC 178) y, entonces sí, «[empieza] la función de teatro» (CC 178).

Cecilia pide a Antonio que no haga ninguna locura; el sacristán, que deje la pelea para el día siguiente; Paca, preocupada por lo suyo, pide a todos que no armen escándalo y que bajen la voz. Un amigo de Antonio, cuyo nombre no conocemos, ignora a todo el mundo,

y sirve como contrapunto a la escena, haciendo aún más burlesca la comedia melodramática que se está produciendo:

El único que callaba era el amigo del Antonio, que fumaba plácidamente y se balanceaba en una silla. Recorría con los ojos lentamente el riachuelo de vino que se había formado en la mesa, volviendo la copa para tirar las heces. Ayudaba a la corriente con el dedo. La lámpara se reflejaba en el vino como un ojo gigante (CC 178).

Alrededor del amigo borracho, «[I]a comedia seguía» (CC 178). Cecilia empieza a comportarse como las heroínas de folletín y de novelón barato, gritando histérica: «No salgas, que te pierdo. No me busques la ruina» (CC 178); Antonio, más engallado cada vez, la manda callar: «Cállate, que yo ya sé lo que tengo que hacer. Yo soy un macho y tengo que darle a ese» (CC 178). Cuando su compañero se ofrece a ayudarlo en la pelea contra Bayoneta, Antonio, «con el mejor gesto de *fuera too er mundo* de los toreros romancescos» (CC 178), mientras la histeria de su novia le hace golpear al golfo en el brazo, contesta que él solo va a arreglar la situación, y espetta a Cecilia: «Domínate, Cecilia, o te doy» (CC 178).

Después de la bravata, observa expectante la reacción de los demás, pero únicamente encuentra ridiculez: «El sacristán se acoquinó ante tanta hombría. El compañero oferente trazó un riachuelo con el dedo y vertió un poco de vino para darle caudal» (CC 178). El relojero le mete prisa, pero Antonio lo manda esperar, llamándolo viejo idiota. Entonces repara el golfo en Paca, que no ha intervenido en la escena desde que pidió calma a todo el mundo; con su actitud y sus pintas de pepona valleinclanesca, arrebató parte de la chulería a Antonio: «Paca, apoyada en el quicio de la puerta, con los brazos cruzados, poderosos y frescachones, entre de gladiador y de pescadora, sonreía. Aquella sonrisa hizo bajar la vista al valiente y produjo un recrudescimiento en los arrebatos de Cecilia» (CC 178).

La pareja continúa el melodrama, exagerado por las descripciones de Aldecoa; el llanto de Cecilia, por ejemplo, se magnifica con una metáfora visual tan potente como la siguiente: «Cecilia se despintaba del llanto. En el maquillaje, las lágrimas le trazaban unos surcos tan raros, que parecía que la gran avenida de llanto se llevaba la carne por delante, como un ácido corrosivo» (CC 179). Antonio sale «triunfante, glorioso, lleno de piropos secretos de Cecilia; salió como debieron salir los caballeros a las cruzadas» (CC 179); se dirige a su novia como un héroe lo haría en un mal guion cinematográfico: «Hasta pronto;

y si no vuelvo, olvídate» (CC 179). El narrador da la última puntada satírica cuando apostilla: «Y salió. ¡Qué bárbaro!» (CC 179).

Cuando abandona el prostíbulo de Paca, los ánimos chulescos del golfo se atemperan y va perdiendo poco a poco el valor: primero, «al abrir la puerta y dar el primer paso a la calle [...] se escalofrió» (CC 179); después, tras ser azuzado por el relojero, «pegado a la pared, le entraba una congoja inexplicable y un como sentimiento de vacío en la tripa» (CC 179). Aun así, al encontrarse delante del enemigo, su honor de matón arrabalero le obliga a gritar el nombre de Bayoneta; este entra automáticamente en la comedia, y se gira estirando «las manos teatralmente» (CC 179). Lo que sigue a continuación parece un cliché de película del oeste, incluso en los diálogos: «Hola, Antonio», dice Bayoneta; Antonio «estaba parado en medio del callejón, bajo las ventanas de la casa del relojero. Se ensombrecía todo tras de él. Comenzaron las fintas trágicas»; espeta a su enemigo: «Vengo a matarte, Bayoneta» (CC 179); su contrincante se lleva una mano al bolsillo, y pregunta a Antonio qué está diciendo, a lo que el golfo responde una «frase que ha aprendido en una función que él se sabía»: «A matarte, Bayoneta, porque tú y yo no cabemos en este lado del mundo» (CC 180). Empiezan los insultos, siguiendo el tono de teatrillo falsario que han tenido hasta el momento: «Comenzaron los juegos florales. Estaban magníficos. La técnica consistía en hablar tajante y continuamente, de tal modo que al enemigo no le quedara tiempo para formar el insulto con cierto cuidado. De pronto, se callaron. Fueron acercándose» (CC 180).

La pelea, a la que se une un sereno «que manejaba el chuzo como el Cid la espada» (CC 180), tiene algo del ridículo caótico de las reyertas en el *slapstick comedy* del antiguo cine mudo:

La primera la recibió Bayoneta; luego, todo se complicó. Apareció en una mano el sacacorchos; en otra, la navaja. Jadeaban. Habían caído los dos al suelo. Descansaban uno sobre otro. Tuvieron la mala suerte de que apareciera un sereno. Éste les sirvió para crecerse; el mismo diablo se apoderó de ellos, y fue en un momento de descuido, cuando los palos del sereno menudeaban, cuando al Antonio gritó (CC 180).

Antonio grita que Bayoneta, al que tenía tumbado encima, le ha pinchado en la espalda. Antonio se desmaya y Bayoneta sale corriendo. El pinchazo que el golfo ha recibido en la espalda es poco profundo y en forma de media luna. Al día siguiente, el tabernero y el relojero hablan sobre el altercado en la taberna; se preguntan si un hombre tumbado sobre otro que se encuentra tirado en el suelo bocarriba puede clavarle una navaja en la espalda;

se preguntan, asimismo, si un pinchazo con una navaja puede dejar una marca en forma de media luna. Sospechando lo que ha ocurrido realmente, salen al callejón y buscan en el suelo, hasta que encuentran un casco de botella roto con restos de sangre. Y esa es la realidad que subyace en las bravatas de chulos y al fingimiento de hombres crecidos de la noche: al revolcarse por el suelo, Antonio se ha clavado la botella en la espalda; ninguno de los dos ha cumplido sus amenazas, y nadie ha clavado el arma en el enemigo.

Cuando llega la víspera de Año Nuevo, un milagro ocurre en el callejón. De una manera que recuerda ligeramente a los vecinos del barrio de chabolas de *Milagro en Milán*, esa calidez misteriosa que se había ido sintiendo a lo largo del relato protege a los vecinos de Andín, y el orden se va estableciendo poco a poco en el callejón. En primer lugar, antes de la Nochevieja, «sin causa justificada, se cerró la casa de Paca y Cecilia por orden de la superioridad» (CC 188); la hermana mayor se hace planchadora y la menor se va a correr mundo comenzando por Algeciras; el sacerdote se ve obligado a enmendarse «por falta de ocasión» (CC 188), y el callejón, al recibir menos visitantes, empieza a oler un poco mejor.

En la misma noche de fin de año, el ambiente en el callejón da un giro radical y se vuelve veraniego y acogedor:

La noche de fin de año se presentaba en el callejón hermosa, sin nubes, con un firmamento de baile. Soplaban un vientecillo melocotonero, que hacía bambolearse los faroles de verbena que Gorrinito había colocado a la puerta de su establecimiento. Los vecinos enguirnaldaron el callejón y las ventanas de las casas estaban abiertas como si fuera verano (CC 189).

Todos los conflictos del callejón de Andín quedan arreglados esta noche: «Es la noche en que, para fin de cuentas, dos enemigos hacen la paz y un padre que tenía cierta prevención a un muchacho que enamoraba a su hija bebe con él unas copas de más y siente que le cae simpático y lo trata como a su futuro yerno» (CC 189-190). Incluso cuando Paca llega a visitar, ningún vecino la saluda comprometido y avergonzado —como sí tenían que hacer antes dada su antigua profesión—, «porque la vida, en buena filosofía, da muchas vueltas y ¿quién sabe?» (CC 190). El milagro y el misterio cuidan a los vecinos: «San Silvestre mira, y los diablos, como perros rabiosos, se escapan a las huertas a esconderse en los montones de estiércol que parecen montones de cadáveres de gorriones» (CC 190).

El día de Año Nuevo, la atmósfera del callejón vuelve a ser la habitual: «cuando se levantaron, el tiempo había cambiado. Hacía frío, mucho frío, y el invierno decoraba de tristeza las calles con nubes bajas y gordas, nubes carnosas que a veces parecen hinchar el cielo de elefantiasis y lo vuelven torpe y le hacen arrugas de barrigudo» (CC 191). Pronto empieza, de nuevo, a llover, y el invierno, ignorando lo que ha ocurrido durante la noche, sigue implacable. Aun así, para los vecinos del callejón ha habido un cambio que se presenta permanente, aunque la sociedad circundante continúe como si nada hubiese ocurrido; pero para ellos, para los vecinos del callejón de Andín, existió un momento en el que salieron de su miseria moral y de la ridiculez de sus existencias y pudieron ser felices y sentir algo de calidez:

Existió un día y una noche de verano dividiendo el invierno: el día y la noche de San Silvestre. Día y noche que aprovecharon los vecinos de Andín para hacer su fiesta. Luego se formalizaron, porque ya tenían comentarios para largo tiempo. Quedaron con Dios, satisfechos y nostálgicos, arregladas todas sus querellas. Quedaron con Dios, ellos, los únicos que gozaron hora por hora, rompiendo la piñata de un día y ganando el más pequeño y alegre —como un duendecillo— verano que jamás tuvo el mundo (CC 191).

Y aunque sus existencias vuelvan a ser las de siempre, el misterio queda dentro de ellos como un hálito de esperanza. El mismo ambiente del callejón muta de manera permanente: «El verano de San Silvestre sirvió para que el callejón tuviera, en adelante, un raro perfume de invernadero donde se pueden atrasar, adelantar y hacer desaparecer las estaciones del año» (CC 191). Los vecinos quedan a la espera de que el misterio vuelva a darles más momentos de felicidad absoluta como el de la Nochevieja, «que la Providencia les abriera alguna otra vez en la vida un manantial de dicha como el de aquel inolvidable día» (CC 191).

Gorrinito, el tabernero, se encarga de recordar constantemente a los vecinos la felicidad de esa noche al dejar colgados, en la puerta de la taberna, los farolillos de verbena que iluminaron el callejón durante la fiesta. Por desgracia, las inclemencias del tiempo acaban destrozándolos, pero los vecinos pueden conservar su alegría al «recordar y contentarse con el pasado cuando salían a la calle» (CC 191). San Silvestre, que continúa observando a los marginados de Andín, va a seguir cuidándolos, si bien es cierto que los milagros que ocurran lo van a hacer en los parámetros burlescos de todo el relato y, además, van a ser provocados por el poder municipal, no por la Providencia; ahora bien, aunque el callejón

de Andín siga siendo un entorno aislado, marginado y decadente, la solidaridad hermanadora entre los humildes que ocurrió en ese momento mágico ha provocado que el cambio traiga algo de bienestar y contento a todas esas existencias misérrimas e intrascendentes:

San Silvestre, que los había tomado a broma, comenzó a preocuparse en serio de proteger el pequeño callejón de Andín e hizo el milagro de enviar a Panchito —el único que por vicio faltó a parte de su fiesta— a la cárcel, donde descansó, se formalizó y fue muy visitado, librando así a los vecinos de molestias consiguientes. San Silvestre, además, realizó el milagro de que el Ayuntamiento colocara un mingitorio cercano, cercano, con lo cual ya no tuvieron disculpa los borrachos que pretendían molestar a los vecinos del callejón de Andín y les llamaban ratas, ratas nauseabundas de cloaca. Cloaca, en verdad, luminosa desde aquel día (CC 191).

El último cuento que queremos analizar para observar la representación de los bajos fondos en la obra de Aldecoa es «La humilde vida de Sebastián Zafra¹²⁹». Nos encontramos ante un relato que muestra a uno de los grupos más maltratados y marginados durante la dictadura franquista: el pueblo gitano. El relato, que resume las andanzas del gitano que da título al texto, es una recreación artística, aunque a primera vista no pueda parecerlo, de una realidad que el Aldecoa niño observó infinitud de veces durante su infancia en Vitoria; así, como señaló Josefina Aldecoa, no solamente el espacio natural es un recuerdo de la niñez del escritor¹³⁰, sino los propios personajes, sus condiciones de vida¹³¹ e incluso la figura de la mujer que les da ayuda es una versión literaturizada de Carmen Isasi, madre de Aldecoa:

Sedentarios más que nómadas, los gitanos alaveses de «bajo los puentes» eran amigos de Carmen Isasi, la madre de Ignacio. La visitaban, le vendían la parte de racionamiento que no necesitaban. Ella les daba un dinero generoso y se interesaba por la familia, les aconsejaba, los quería. Los gitanos de Vitoria están unidos a la infancia de Ignacio. Sebastián Zafra, el niño gitano, duro y vulnerable a la vez, era uno de sus personajes queridos (años más tarde, en la novela *Con el viento solano*, el gitano Sebastián Vázquez seguiría siendo un personaje fundamental para el escritor) (J. Aldecoa, 2018b: 17-18).

¹²⁹ Clavileño, 1952.

¹³⁰ «Hay uno de ellos, *La humilde vida de Sebastián Zafra*, en el que destaca la fervorosa recreación de las tierras dulces y suaves de la llanada que rodea Vitoria. Tierras que él exploraba en su infancia lo mismo que el niño gitano protagonista de su cuento» (J. Aldecoa, 2018b: 16).

¹³¹ Condiciones que tratará más en extenso en su segunda novela, *Con el viento solano*, en 1956.

A partir de la actualización contextual de los recuerdos infantiles que Aldecoa lleva a cabo en este cuento, con el que lleva al presente franquista lo que vivió en el entorno republicano de su infancia, el escritor se impone a una especie de reglas literarias no escritas (muy presentes sobre todo desde la poesía de Federico García Lorca), y, siguiendo el camino de la veracidad exenta de embellecimientos y mitificaciones de Pío Baroja, muestra a la etnia gitana tal y como era realmente, y al hacerlo está creando un enfoque literario y humano radicalmente nuevo:

Los gitanos de Aldecoa son tratados no como personajes folklóricos sino como seres humanos que viven en unas circunstancias especiales, encerrados en un medio familiar muy peculiar, con sus reglas propias y su entramado de amores y odios. Libres de las presiones de las clases estratificadas del país, pero sometidos a las normas de su propia gente. En el tratamiento de sus dos Sebastianes, Ignacio Aldecoa se adelantó, en mi opinión, a su tiempo. Estaban lejos aún los movimientos a favor de las minorías étnicas, la mitificación de los marginados, etcétera (J. Aldecoa, 2018b: 17).

En «La humilde vida de Sebastián Zafra», Aldecoa sigue buscando esa impresión de vida que era el gran objetivo en la narrativa de Pío Baroja. En este caso, de manera diferente a los dos cuentos anteriormente analizados, el escritor ya se mueve en los parámetros estilísticos y estéticos que serán lo habitual en su obra, esto es, la representación de la vida cruda, veraz y objetiva, sin ironías ni sátiras y de manera cercana, de testigo directo. Aldecoa ya ha encontrado su propia palabra narrativa y ha entrado de lleno en la «épica de los oficios».

En este cuento, Aldecoa ofrece precisamente lo que anuncia el título, la vida del gitano Sebastián Zafra; pero lo hace, no obstante, siguiendo la técnica realista introducida a principios de siglo por Baroja y otros escritores de su generación con la que de toda una vida solamente se ofrecen aquellos momentos que resultan relevantes para la propia trama o para el proceso evolutivo del personaje. De esta manera, Aldecoa fragmenta la vida de Sebastián en cuatro escenas que se corresponden, en una actualización del tópico, con las cuatro estaciones del año; actualización, decimos, porque el personaje de Aldecoa no vivirá ni la madurez ni la vejez, muriendo en plena juventud por un accidente, por lo que sus edades se ajustan de manera distinta con las cuatro estaciones: en la primavera, tiene siete años; en el verano, tiene once; en el otoño, es adolescente, y en invierno, cuando llega su trágica muerte, está en la primera juventud. Para él, un ser tan humilde en un ambiente cruel, pobre e injusto, el tópico de las edades del hombre tenía que darse

dislocado porque su existencia no puede seguir el devenir habitual de otros hombres con mejor suerte.

Sebastián va a desplazarse durante las cuatro escenas (capítulos, podríamos llamarlos) por el mismo espacio, y esa va a ser una de sus características: el movimiento continuo. Lo que va a cambiar es la actitud del caminante y las intenciones con las que camina, pero su ambiente va a ser de enorme importancia porque será uno de los elementos con los que el personaje se relacione y que van a marcar su personalidad en cada uno de los momentos de su vida de los que seremos testigos. Tanto es así que el narrador, mediante la pericia poética de Aldecoa, ofrecerá sendas descripciones ambientales para cada una de las cuatro estaciones en las que, a la manera impresionista, pintará visiones y sensaciones diferentes de los mismos espacios.

En los siete años de Sebastián, la primavera está naciendo, y con ella la vida vuelve a unas tierras consumidas por el invierno: «Con el martín pescador recorriendo, investigando, reconociendo el río, el primer chaparrón de la primavera hizo nacer el arco iris. Con el martín pescador revoloteando sobre el agua ocre, violenta y arremolinada de los deshielos en las montañas, la orilla tornó su verde apagado y triste del invierno por un verde vivo y hortícola» (CC 215). También las tierras de cultivo cercanas y las montañas lejanas despiertan a la nueva vida: «A la tierra negra de los sembrados comenzaba tímidamente a brotarle un bozo de trigo. A la tierra azul y lejana de los montes del término de la llanada se la adivinaba surcada de carrerillas de agua titubeante» (CC 215). Sebastián Zafra, como el Aldecoa niño, brota igualmente en plena naturaleza con la llegada de la primavera, y se integra, liberado y feliz, con el espacio que lo rodea:

Al humilde Sebastián Zafra le ocurría lo que al martín pescador, al arco iris, a la tierra y al río: recorría, investigaba, reconocía, sentía un chaparrón de alegría y un arco de colores en el pecho, titubeaba como el agua de los regatos, andaba violento y enmadejado como el agua cachorra del río; era tímido para ver como el trigo para brotar, y había cambiado el tono apagado y triste del verde de sus ojos por un verde nuevo y afilado. Al humilde Sebastián Zafra le ocurría, simplemente, que acababa de cumplir siete años de edad y se daba cuenta (CC 215).

Cuando el niño regresa a su hogar descubrimos que la familia convive con la miseria más profunda: «pasó, bajo la manta de caballo que cubría el vaciado del arco del puente, al interior. Un humo salino le picaba en la garganta y de los ojos se le saltaron, mecánicamente, las lágrimas como diminutas ranas. Sebastián se sentó en un colchón

enrollado y esperó» (CC 216). De sus padres no sabemos nada, pero sí conocemos a sus tíos; Benita, la tía, encarna las penurias y la decadencia física y de salud que acarrearán el tipo de existencia que la familia lleva:

La tía no tendría anchas las caderas, ni veintitrés años cumplidos, ni una llamativa belleza, pero tenía marido y había sido madre cuatro veces: la primera sin fortuna; la segunda con el tiempo en contra, por lo que la criatura se enfrío, cogió moquillo y murió como un gatito; a la tercera tuvo a su Prudencio, un año menor que Sebastián, y a la cuarta nació su Virtudes, más guapa que un sol, aunque con el peso poco serio y exacto de dos libras y algunas onzas, que la pesó uno que vendía pesca, telas y chucherías por los pueblos, con una romana antigua y caprichosa —según quien fuese el comprador— colgada de un pañolón, hecha un hato (CC 215-216).

El tío, Pedro Corrales, más que víctima folclórica es golfo barojiano; sin entrar en las causas de este tipo de vida, y sin señalar y culpar a los personajes por su actitud, Aldecoa deja constancia de una manera de actuar en la marginación de un mundo injusto. Así, Pedro, que llega al puente «con el ojo triste de no haber hecho nada» (CC 216), se «dedicaba a oficios diversos. Era muy respetado en su familia cuando se trataba de predecir el tiempo. Se le apreciaba unas buenas dotes de tratante si había de qué. Algo se las arreglaba como leñador; también como chatarrero» (CC 216). Junto a esto, también tiene vicios —acaba de llegar a casa sin haber trabajado pero habiendo bebido en un bar— y cierta inclinación a la violencia: «Era Pedro Corrales de buena condición, alma libre, parco en el comer y acaso una miseria inclinado al mal, porque —la vida es así— si bebía mucho pegaba a su mujer un poco; nada más que un poco» (CC 217).

En esta última cita encontramos un elemento que será clave en *Con el viento solano*: cuando el narrador apostilla que «la vida es así», Aldecoa nos está presentando la trama como una inevitabilidad, como si los personajes del relato (especialmente Sebastián) fuesen seres sin voluntad que no tienen más remedio que actuar según las directrices existenciales de su entorno y de su marginación¹³²; el enfoque aldecoano, marcado por un pesimismo de corte existencialista, exhibe a seres atrapados en sus existencias, sin libertad ni posibilidades de huida, cuyas únicas salidas son la destrucción y la muerte.

¹³² Como veremos, este actuar sin voluntad será el punto de arranque del conflicto novelesco de Sebastián Vázquez en *Con el viento solano*.

Presentado el hogar de los gitanos, la tía de Sebastián lleva a su sobrino a pedir a casa de la señora Luisa, basada, como señalamos, en Carmen Isasi y en los recuerdos infantiles del escritor:

En casa de la señora Luisa, los llamados gitanos de los puentes toman café con leche. La señora Luisa, esposa de un industrial de la ciudad, es pequeña, gorda, bondadosa. La señora Luisa compra el racionamiento a los llamados gitanos de los puentes; les regala pantalones y chaquetas viejas, vestidos pasados de moda, botellas vacías, sobrantes de comida, pan duro, les da a arreglar las cazuelas, los paraguas no, porque los compone un afilador marido de una antigua asistenta de la casa, y una vez les obsequió con un botellón de orujo con guindas, que sabía a aguarrás, y del que tuvieron que devolver el casco, porque era muy hermoso. En los corazones de los llamados gitanos de los puentes hay un sitio chiquitín para la señora Luisa (CC 217).

Algo muy habitual en las historias de Aldecoa es la figura del niño que realiza su rito de paso hacia la edad adulta, y con ello pierde su libertad. Aunque en este cuento no seremos testigos de su rito de paso, sí vamos a observar distintos momentos en los que el mundo adulto aparta a Sebastián de la libertad de los primeros párrafos del relato y le van arrebatando su inocencia infantil. En este momento, en la casa de la señora Luisa, nos encontramos con el primero de ellos: en un regateo entre la señora Luisa y Benita, esta última, que ya ha recibido el dinero de la señora, para asegurar que va a volver con el racionamiento por el que le han pagado, deja a su sobrino como fianza hasta que vuelva. Sebastián, al que vemos aquí por primera y única vez bajo techado, y sin poder moverse, no sabe cómo actuar; se siente tan atrapado que en su mente se despierta el deseo de huir de la casa: «A Sebastián le recorría el cuerpo un enjambre de avispas. Si la puerta de la calle estuviera cerca, pensaba, de un salto la hubiera abierto y echándose a correr escaleras abajo» (CC 219).

Cuando Benita vuelve con los racionamientos, Sebastián y ella se encaminan de regreso a su hogar bajo el puente. El espacio natural que el niño había visitado al comenzar el cuento lo recibe y él se siente aliviado; también siente que se ha enfrentado a un momento terrible por primera vez en su vida, pero su mirada infantil aún lo contempla de manera inocente:

Cuando volvían por la carretera, el arco iris brillaba al fondo del paisaje. Sebastián estaba contento. Pensó en el pasillo lleno de misterio de aquella casa, con su arca grande como una barca para los tres: Prudencio, Virtudes y él; en los santos de las paredes; en

el perchero como un árbol podado. Se acordó de la mirada de la señora Luisa y se dio cuenta de que aquél había sido su primer gran susto, también su primera gran aventura (CC 220).

Antes de acabar la escena, Sebastián todavía llega a ver de fondo al martín pescador, y se identifica de nuevo con él: «Al llegar al puente vio Sebastián, el niño humilde Sebastián Zafra, al martín pescador recorriendo, investigando, reconociendo el río» (CC 220). Su libertad, pese al susto del día, todavía queda intacta.

La segunda escena comienza años después, durante el verano; meses antes, Sebastián ha cumplido once años. El muchacho, acompañado de sus primos Prudencio y Virtudes, aún es un personaje libre y asilvestrado, y encuentra su lugar en el vagabundeo por la naturaleza. Aunque se está aproximando a la cruel verdad de los adultos, la vida sigue siendo una continua aventura infantil:

Sebastián y sus dos primos eran como tres zorrillos buscando la aventura, y como los zorrillos, conocían el monte y esperaban lo inesperado. Y ¿qué otra cosa es lo inesperado, que una culebra a la que machacar a pedradas, unas flores con las que hacer un ramillete, un lagarto al que atar una cuerda para pasearlo por la carretera como a un perro? ¿O tal vez —con mucha suerte— un erizo o un nido de algo o algunas arañas gordas y amarillas, de las que en el abdomen parecen llevar dibujada una calavera? Lo demás, ¿qué importaba? (CC 221).

Los tres niños son la imagen misma de la pobreza: Sebastián se ajusta «los calzones con el trozo de cuerda de atar haces»; Prudencio se rasca «un desconchado de roña de la tripa», y Virtudes se sienta, palpa «las deshilachadas suelas de sus alpargatas» y extrae «de una de ellas la agujilla de cardo que le molestaba» (CC 220). Los menores pertenecen al medio: «Llegaron al manantial seco y comenzaron a recoger su cosecha de arándanos; la cosecha de las tierras sin labrar, que pertenece por igual a las cabras, a los zagalillos y a los niños de bajo los puentes» (CC 221); también pertenecen, por otra parte, a la miseria, que los hace no ser demasiado alegres pero sí contentarse con pequeñeces que para ellos son grandes riquezas: «No era [Prudencio] muy alegre porque no se puede ser muy alegre a los diez años viviendo a salto de mata, pero sabía sonreír sabiamente ante un puchero de caldo y ante una tajada de tocino extendida sobre un pedazo de pan» (CC 221).

En este capítulo, Sebastián es doblemente empujado hacia la verdad del mundo de los adultos: por un lado, su tía Benita le cuenta, al cumplir once años, que su madre murió al darlo a luz, lo que provoca una sensación de desazón en el niño: «Cuando Sebastián se

enteró de todo se le figuró que el corazón se lo estrujaban como un racimo de uvas y que el cuerpo se le quedaba como una plaza vacía en un atardecer de tormenta» (CC 221); por otro lado, descubrimos que el padre de Sebastián, Fulgencio, está en la cárcel. Para Pedro Corrales, la culpa es de la justicia, que se «lo llevaron por nada» porque no los dejan en paz y porque «nos tienen mala sangre» (CC 222); los lectores no llegamos a saber si Pedro dice la verdad ni conocemos el motivo por el que Fulgencio está en presidio, pero sí descubrimos que las entradas en la cárcel son algo constante en los hombres de la familia: «A mí me tuvieron una vez», dice Corrales, «quince días y otra tres meses, y la segunda ni siquiera supe por qué» (CC 223).

La familia marcha en comitiva hacia la cárcel, que está al otro lado de la ciudad y es un espacio de aislamiento e incomunicación: los presos se encuentran tras una valla metálica y los familiares, tras otra; en medio, un largo corredor que los mantiene a distancia. El ruido es tan ensordecedor que es imposible oír lo que dicen los demás, y se hace necesario comunicarse por señas. Sebastián, el todavía niño Sebastián, tiene que ver a su padre desde la distancia, sin contacto físico y sin siquiera poder oír su voz. Lo que ve es una imagen de decadencia: «Fulgencio ha adelgazado; tiene los ojos circuidos de lívidas manchas de ojeras; los párpados como con sueño; la mirada mansa» (CC 224).

La reunión familiar es casi anecdótica y protocolaria; no ha habido ningún intercambio afectivo, más allá de algún saludo con la mano, una sonrisa o unas pocas lágrimas. Con todo, los obsequios que sus familiares han traído a Fulgencio representan la felicidad para el que ha perdido su libertad:

En éste, carne cocida. Hace un signo y dice algo a su hermana y a su madre, que no aciertan a entenderle. En este otro, tres cajetillas de tabaco, un librito de papel de fumar y cerillas. Mira agradecido a su cuñado. Y, ¿en éste? En éste, Fulgencio, aráندانos de la cosecha de las tierras sin labrar, que pertenecen a las cabras, a los zagales y a tu hijo Sebastián. Fulgencio vuelve la cara y dos lágrimas le hierven un instante en sus ojos hundidos. Suena la campana. Ha pasado el tiempo de visita. Son las siete. Adiós, hasta tu libertad, Fulgencio (CC 224-225).

En este capítulo cabe destacar a un nuevo personaje: el de la abuela de Sebastián; la destacamos, además, por un doble motivo: el primero, porque es el personaje más sabio de la familia, pero no lo es tanto por la edad sino por su larga relación con el hambre y la miseria: «La abuela exprimió su sabiduría. La abuela tenía mucho nervio y no demasiados años, pero, ¡ay!, eran años de hambre, de frío que quema la sangre, de calor que afloja la

carne y abre las varices. Años de perros perseguidos, largos y monótonos» (CC 223). Su sabiduría la coloca en un lugar privilegiado —que está vedado al resto de la familia— desde el que puede airear sus quejas y gritar las injusticias, como cuando acusa a los hombres de pasar más tiempo en la taberna que buscando el sustento para su familia: «En las tabernas nadie se busca la vida. Es igual que todos. Nosotras a deshacernos trabajando y ellos de juerga. Es preferible reventar de una vez» (CC 223).

El otro motivo, relacionado con el primero, es que la sabiduría pesimista de la abuela la hace actuar como una especie de profeta de las desgracias. Por ejemplo, durante la procesión de la familia hacia la cárcel, Benita (que, como dijimos, encarna la miseria física y la enfermedad), parece más enferma que nunca; la abuela pronostica: «Mira que esos dolores son de algo muy malo que llevas dentro y que cualquier día te balda. Come, como todo lo que puedas. Engorda. La salud es lo primero. No te preocupes de los chicos, que ya son mayores y saben andar solos» (CC 224); no volveremos a ver a Benita: cuando llegue el capítulo de la juventud de Sebastián, en invierno, el narrador nos dará el aviso de que «[d]esde que Benita murió con las entrañas roídas, no se sabe de qué, bajo los puentes no hay paz» (CC 228).

Al terminar la visita en la cárcel, la abuela tendrá una conversación con Sebastián en la que, casi como en una salmodia, expresará sus buenos deseos para el bienestar del muchacho: «Que nunca, hijo, te veas en manos de la justicia»; «Que tengas siempre que comer y encuentres buena mujer»; «Que no te lleve el odio con nadie y quieras a los tuyos» (CC 225). Como en la liturgia, Sebastián recita su *ora pro nobis* particular, contestando cada una de las tres veces lo mismo: «Sí, abuela» (CC 225).

El capítulo ha dejado un poso amargo en la familia, y queda la impresión de que algo ominoso e inevitable levita a su alrededor; el propio espacio recogerá esta sensación: «La carretera se va llenando de sombras. La carretera es como un misterioso carril hacia la noche. Bajo el puente hierve la olla de agua. Bajo el puente la oscuridad viene ya disuelta en las aguas del río, mansas, lívidas, somnolientas» (CC 225).

Llega el otoño; Sebastián y Virtudes ya son adolescentes. Con el final de la infancia, la inocencia anterior casi ha desaparecido, y con ella la alegría comienza a marcharse. Incluso la naturaleza que antes era sinónimo de vida y de libertad, ahora está cubierta de oscuridad, melancolía y de un misterio aciago que parece presagiar algo fatídico:

De las colmenas del otoño se vertía, en el atardecer, el color de los campos. De las colmenas del otoño se endulzaban los ojos de una vaga melancolía. El crepúsculo ponía cresta de gallo a las cimas de los montes lejanos. En el río abrevaba la boyada, mientras el pastor lanzaba piedras planas al agua estancada. Una vorágine de mosquitos se doraba sobre la superficie, donde las grandes hojas y las flores amarillas de las ninfeas, donde las espadañas y los juncos y las berreras, con sus florecillas blancas, parecían profundizar el cauce y darle un angustioso equivalente de charca peligrosa. Las últimas golondrinas tijereteaban las primeras sombras bajas (CC 225).

El movimiento de Sebastián por el entorno ha cambiado: en la primavera, a sus siete años, el niño era como un animalillo que correteaba por la naturaleza, mezclándose con ella; en el verano, con once, y acompañado de sus primos, aparece la violencia en el suplicio al que someten a las criaturas del monte pero se mantiene el sentido de aventura; ahora, en otoño, en la adolescencia, la aventura ha desaparecido:

Paseaban Sebastián y Virtudes juntos y en silencio. Sebastián jugaba con una ramita seca que en su extremo tenía pendiente una hoja seca. Virtudes erguía el busto y respiraba profundamente. Al llegar al puente se apoyaron en el pretil a contemplar el agua de un verde de moho. En uno de los pilares la corriente de la primavera había amontonado palos y lodo hasta hacer una isleta florecida de hierba tardía. Escupió Sebastián. Virtudes se alzó de puntillas (CC 225).

Nos encontramos ante un momento de silenciosa intimidad compartida entre los dos jóvenes que preludia unas relaciones amorosas que están a punto de llegar. Sebastián mantiene su ímpetu caminero pero su sexualidad comienza a despertar y con ella da un paso más cerca hacia el mundo de los adultos; el narrador nos llama la atención sobre ello cuando Virtudes se agacha y su blusa se ahueca: «Sebastián levantó la cabeza; tuvo tiempo de ver» (CC 226). Como acompañando a este momento de educación sentimental, unas campanas suenan a lo lejos: «Repicaban en las profundidades del campo las campanas de la iglesia de un pueblo. Repicaban de vísperas de fiesta» (CC 226).

En el último capítulo, el del invierno, Sebastián ya es un hombre. Las cosas debajo del puente han cambiado: Benita ha muerto, Virtudes, casada con Sebastián, está embarazada, Pedro Corrales «es un verdadero desastre y anda en oscuros, deshonestos líos con una mercera de la ciudad» (CC 228) y Prudencio y Sebastián no quieren trabajar. La abuela, que está casi ciega, sigue quejándose de sus hijos, culpándolos de la miseria

que viven; Virtudes vive desconsolada y Fulgencio, el padre de Sebastián, que ya ha salido de la cárcel, es el único que trabaja y trae dinero al hogar bajo el puente.

Cerca del lugar donde malvive la familia se encuentran las baterías en las que la Artillería realiza sus ejercicios. La Artillería tiene aquí una triple función: la primera, servir como recordatorio de la Guerra Civil, que no puede verse y cada vez está más lejos pero cuyas consecuencias aún se pueden sentir; segunda, contribuir a la sensación ominosa de aviso o de llegada de lo fatídico o incluso de la muerte, emplazadas como están sus baterías «en las afueras de la ciudad, casi pegadas a las tapias del cementerio» (CC 227), y tercera, eliminar los últimos restos de la infancia inocente de los tres primos, «cañoneando el monte pelado de las viejas andanzas de Sebastián, Prudencio y Virtudes» (CC 227).

Ahora, los paseos de Sebastián por la naturaleza circundante ya no tendrán como finalidad la unión con el medio, la aventura infantil o los inicios del primer amor, sino sacar provecho de la presencia de la Artillería buscando los restos de obuses que se encuentran en sus antiguos cotos de juegos, aventuras y cazas infantiles para después venderlos como chatarra. Para los dos jóvenes, recoger los despojos de la artillería es preferible a buscar un trabajo, porque es una ocupación mucho más sencilla, con menos esfuerzo, y les permite sacar las ganancias suficientes para poder pasar el resto del tiempo en la taberna. Tanta es la presencia de la Artillería en el malvivir de la familia, que incluso la embarazada Virtudes se protege del frío con una lona del ejército: «Virtudes se cubre con una manta agujereada, en la que están pintados con tinta morada un número, dos iniciales y la llameante bomba, distintivo del arma de Artillería» (CC 228).

La joven, condenada a la penuria por partida doble (tanto por vivir en este entorno como por ser mujer en un mundo patriarcal), recoge el testigo de las mujeres que han vivido antes que ella; por ejemplo, en su embarazo, representa una figura de decadencia como la difunta Benita lo fue en el pasado: «Enflaquecida y con el vientre abultado de una próxima maternidad, toma una forma dolorosa y grotesca» (CC 228). Además, también aprende de la abuela esa sabiduría popular y maternal de las mujeres humildes del arroyo; la anciana se queja de que los dos jóvenes, en lugar de buscar un oficio, se dediquen a vender la chatarra de la Artillería: «No les dará vergüenza. En vez de trabajar pierden el tiempo en esas cosas. Son unos chulos, eso es lo que son» (CC 228). Su sabiduría va incluso a preludiar el final del cuento: «No les reventará una bomba y se los llevará para adelante...» (CC 228); aunque Virtudes le pide que no diga cosas así, no podrá evitar

avisar a su marido, acertando del todo en su predicción: «[...] y ten cuidado, no vaya a haber alguna sin estallar y nos dé un disgusto» (CC 228).

Antes de acercarse al monte a recoger la chatarra, Sebastián y Prudencio hacen una parada en una taberna cercana, siguiendo el ejemplo de Pedro Corrales, y allí están a punto de tener una trifulca con el tabernero que preludia ligeramente la que Sebastián Vázquez tendrá en *Con el viento solano* y que será el pistoletazo de salida de su caída en desgracia. Nada ocurre en el cuento, y los dos jóvenes siguen su camino y comienzan a recoger los restos de obuses y de metralla. Mientras lo hace, Sebastián reconoce a su cuñado que no está siendo un buen marido y que quiere hacer las cosas bien; el problema, a ojos del lector, es que la manera en la que lo está haciendo no es la correcta. Sin embargo, esa inevitabilidad de la que hablábamos dificulta al joven poder ganarse de la vida de otra manera: las circunstancias históricas y sociales y su marginalidad limitan sus posibilidades.

El mundo de la infancia y su inocencia han acabado para siempre. La Artillería —la presencia de la guerra— han acabado de destruirlo todo, de la misma manera que arrancó a la generación de Aldecoa de la infancia. Por una parte, el espacio natural que Sebastián recorría de niño ha cambiado: «El manantial brotaba impetuoso, a borbotones. La tierra de los alrededores estaba anegada. Las plantas de arándanos parecían descarnadas por el invierno, un revoltijo de alambre espinoso. El paisaje se perdía en una neblina azulada» (CC 230). Lo que antes pertenecía a las bestias del monte y a los tres niños, ahora pertenece al mundo de la guerra: «En la tierra blanda y húmeda cercana a las plantas de las cosechas infantiles de Sebastián, Prudencio y Virtudes, una granada sin estallar yacía medio enterrada» (CC 230). Sebastián comienza a desenterrarla, pero un último vistazo a la naturaleza que ya no le pertenece lo lleva a fallar y a hacer estallar la granada: «Sebastián se acercó a la granada e intentó con las manos ahondar en torno a ella. Sebastián miró las nubes viajeras y su mano tropezó...» (CC 230). La guerra ha reclamado su último trofeo, haciendo suyo definitivamente el espacio: «El agua del manantial se vertía lentamente en el hoyo de la granada, sucia de sangre» (CC 231). Y para Sebastián Zafra, como para el mascarón de proa y para Chico de Madrid, la muerte ha sido la liberación absoluta de una existencia de miseria y dolor: «Hacia los altos nidos de las nieves, en las montañas lejanas seguían las nubes, y con ellas el humilde, vago y tierno Sebastián Zafra. Y nadie más» (CC 231).

3.2.5. Ignacio Aldecoa y la novela fragmentaria

Con su primera novela, *El fulgor y la sangre*, Ignacio Aldecoa quiso mostrarnos el pequeño y aislado mundo en el interior de un cuartel de la Guardia Civil. Lejos de visiones tópicas o folclóricas (en evidente relación con el enfoque del mundo gitano en «La humilde vida de Sebastián Zafra» y de su siguiente novela, *Con el viento solano*), el autor pinta las vidas de los guardias como las de otros seres humildes y marginados de su obra narrativa: vidas vacías, retiradas y monótonas, sin mayor sentido que cumplir el deber y vivir hasta el siguiente día, que inevitablemente será igual al anterior y al que vendrá después. No obstante, aunque a lo largo de la novela el escritor sitúe la trama novelesca en el interior del cuartel, los guardias no serán los protagonistas de la obra: serán sus esposas, en sus tráfgos rutinarios y tediosos, quienes recibirán la atención del escritor y quienes harán avanzar la novela (que no la trama) y marcarán la estructura de la obra.

El fulgor y la sangre y *Con el viento solano* son dos novelas hermanas; con sus múltiples diferencias, son las dos caras de la misma moneda. El conflicto novelesco de ambas obras comienza en el mismo tiempo y en espacios muy cercanos (en *El fulgor y la sangre* ocurre en el cuartel que nunca abandonamos físicamente y *Con el viento solano* en el pueblo próximo), y está provocado por el mismo acto: alguien ha disparado a uno de los guardias que hacía la ronda en el pueblo. A partir de este acto inane y fatídico, cada una de las novelas tendrá una configuración narrativa radicalmente opuesta a la otra, pero ambas tratarán el mismo tema: el ansia de libertad y de huida de una realidad opresiva de la que únicamente se podrá escapar realmente con la muerte. Véase la siguiente tabla para comprender con sencillez las diferencias entre las dos obras:

	<i>El fulgor y la sangre</i>	<i>Con el viento solano</i>
Protagonista	Colectivo (las mujeres de los guardias civiles)	Único (Sebastián Vázquez)
Acción	Prácticamente inexistente en el presente; continua en las analepsis	Movimiento incesante del protagonista; repetidas introspecciones
Espacio	Espacio único: viejo cuartel	Múltiples espacios en distintas localidades
Tiempo	Unas pocas horas; tiempo detenido	Seis días; tiempo frenético
Estructura	Marcada por las analepsis de las protagonistas	Marcada por el itinerario físico del personaje

El inicio de *El fulgor y la sangre* tiene una doble función artística y simbólica; lo primero, porque Ignacio Aldecoa realiza un efectista juego de planos cinematográficos, alternando planos subjetivos, primeros planos y planos generales para crear una estampa anímica y sensorial; lo segundo, porque la primera imagen que vemos, la de la fila de hormigas que se ve desbaratada por la bota del guardia y recupera su forma ordenada y metódica poco después, sirve para simbolizar las vidas de las personas que viven en el antiguo castillo convertido en cuartel de la Guardia Civil. Como las hormigas, sus vidas y sus rutinas están a punto de verse interrumpidas por un acontecimiento ajeno a sus voluntades, pero volverán a la monotonía cuando se recuperen del golpe recibido; esas pobres personas, como las hormigas, volverán urgentemente a su rutinario existir porque están atrapadas en él, son parte de él, y la única salida no es aceptable. También, como los ancianos y los carros, siguen un ritmo mecánico y marcado:

De vez en cuando arrastraba el pie por la pista de las hormigas y producía el desastre. Luego, aburridamente, contemplaba la triste y perfecta organización de los insectos hasta que la normalidad y la urgencia en la normalidad volvían. Su mirada, arrastrándose por la tierra, le descubría pequeñas cosas para las que iba creando imágenes que las aislaban, las circuían y les daban nuevos valores que impedían su olvido momentáneo. Las hormigas, o los ancianos, o las carretillas temblantes, ajustando su caminar a un ritmo de golpecitos. La yerba aplastada, o la madeja de lana usada y rizada, recuperada de una prenda, descoloridas ambas como una madrugada de estación de ferrocarril. La avispa en el arco de la rama de un matojo, a cinco pasos de él, que en el transparente mediodía de julio era como un pez o tenía movimientos de pez, escalonados, fugitivos, inseguros (FS 21).

La atmósfera del campo castellano durante el mediodía ahoga al guardia, que, en una perfecta metáfora visual, representa las dos agujas del reloj: «Alta volaba el ave y alto estaba el sol. Pesaba el mediodía de la meseta. Las doce, con las dos agujas, el fusil y el hombre, unidas, sin sombra» (FS 22-23). En el interior del cuartel chocan dos mundos, dos tiempos y dos sentimientos: «La casa cuartel está pintada de blanco y verde. La casa es alegre, pero está limitada de tristeza. Son dos mundos distintos y concéntricos el pabellón y el castillo. El castillo debía albergar la nada y sus espectros y, sin embargo, cobija y angustia la vida y sus quehaceres» (FS 25-26). De forma física, Aldecoa simboliza la opresión de la angustia y de la rutina en las personas que viven en el cuartel: los seis guardias (uno soltero y cinco casados), sus mujeres y sus hijos viven en un pabellón que el Gobierno construyó en el centro del castillo, quedando atrapados entre

cuatro murallas ruinosas, con el cielo muy alto sobre sus cabezas y el poblado lejano, en lontananza, del que les llegan tenues rumores en sonidos y ruidos traídos por el viento.

La monotonía del castillo solamente se ve rota por las algarabías de los niños, quienes, aunque comparten el aburrimiento del espacio con sus padres, pueden evadirse en el juego, en la inocencia y en la imaginación infantil:

Sobre las murallas jugaban los muchachos. La muralla del sur había perdido sus almenas. Humilde por el tiempo, solamente encía o cresta abatida, tenía un camino trazado por los pies de los visitantes, por el jugar peligroso de los hijos de los guardias. Los muchachos arrojaban piedras por el terraplén que acababa en los bordes de una acequia seca, cubierta de una vegetación sorprendente y enferma. Acequia sobre la que creaba la imaginación infantil espeluznos de culebras, repulsiones de sapos cuyos glogueos se oían en el acontecimiento cotidiano del crepúsculo vespertino, cuando la tarde se doraba y luego enrojecía como de sangre y acababa por perderse en un verde y submarino color (FS 22).

Para los adultos, la existencia es penosa y angustiante. Todos ellos se sienten atrapados en este destino que no han elegido, en este espacio asfixiante que los aísla del mundo exterior. La monotonía de los días y del deber eliminan cualquier posibilidad de mejoría, y ponen trabas a la llegada de un porvenir positivo. El guardia escapa, como muchos personajes aldecoanos, hacia las imposibilidades de la imaginación: «La guardia transcurría como siempre, y como siempre rellenaba aquel ocio vigilante de imaginaciones. Imaginaba la suerte de una herencia, la de un negocio, la de una colocación cómoda. Hacía proyectos, mientras su sombra se achicaba y el sol buscaba la verticalidad con su cuerpo» (FS 22). Los habitantes del cuartel, carcomidos por el aburrimiento, únicamente tienen la libertad de desear una salida, pero no la de quejarse por el hastío de sus existencias:

En el castillo, donde el fusil y el hombre hacían adusta, enemiga, la puerta de entrada, la vida eran pequeños movimientos y largas charlas. No sólo las mujeres, sino también los muchachos y los guardias acusaban el aburrido transcurso de los días. Había más de voz de socorro en ellos que de indignación o rebeldía, cuando en discusiones se debatía el tema del traslado. Un servicio en un puesto que se sabe cuándo ha comenzado y no se cree que se va a terminar alguna vez es un extraño purgatorio hecho de hastío, desesperanza y uso (FS 24-25).

El «tema del traslado» va a ser un motivo recurrente a lo largo de toda la novela. Guardias y mujeres verán en la petición del traslado la única opción de abandonar el hastío del castillo, y sus vidas se van a convertir en una espera perpetua a que alguien, ese poder invisible que dictamina sus vidas, se lo conceda. Mientras tanto, durante la espera, el tiempo se ha detenido; la existencia es el purgatorio en el que no puede haber una vida real ni un porvenir para los niños:

El pensamiento no ha varado, con el cuerpo, en la puerta. El pensamiento ahonda en la perspectiva, se fuga por el agujero que el hombre le ofrece, de duda y de inquietud. La locura está adormecida de paredes adentro. La locura que un día surgirá tras una crisis de alguien, como una tormenta seca del bochorno. La locura es lo que teme el hombre que está inmóvil con su fusil. Será la huida no pensada, el marcharse inopinado, ahora presentido. El hombre quiere organizarse, se pide orden, por eso deja al pensamiento que vaya y explore. Un hijo no se puede inmovilizar como un centinela. El hijo ha de salir y prepararse y preocuparse por la vida. El hombre, en el mediodía abrumador, es apenas un fantasma de sí mismo (FS 26).

Entonces, de repente, se rompe la monotonía del cuartel: suena el teléfono en el Cuerpo de Guardia. El centinela se sorprende, y la llamada tiene algo de ominoso porque «[n]o eran frecuentes las llamadas al castillo» (FS 27). Pronto se descubre lo que ha ocurrido, y la noticia se recibe con la misma abulia con la que se vive en el castillo: «La noticia no le extrañó demasiado: “Han matado o han herido a uno de los nuestros. No se sabe más. Ha sido en el campo. Un pastor ha llevado la noticia al pueblo. Hubo esta mañana lío en la feria”» (FS 27). Sin atreverse a utilizar palabras fatídicas, el centinela recurre al vocabulario protocolario de su oficio: «Pensaba haber dicho accidente o algo parecido, pero dijo “baja”. Baja, que era una palabra encasquillada en el corazón» (FS 27).

Este es el momento en el que arranca el verdadero conflicto de la novela. Se abre una nueva espera dentro de la otra: la espera de las noticias del exterior, de la identidad del guardia herido, de si la muerte ha llegado o no. El tiempo queda más detenido que nunca: «El sol hacía ya una breve sombra en la muralla. El mediodía había pasado. Quedaban las largas, vacías, horas de la tarde, que acabaría en los lejanos cerros del oeste» (FS 28). Comienza, también, la fragmentación de la novela, al dividir Aldecoa la obra en dos planos distintos: el primero es el presente narrativo en el castillo, durante la espera inmóvil y sin tiempo, en la que no ocurre nada; el segundo serán las constantes analepsis

con las que el escritor entrará en los recuerdos de las cinco mujeres del castillo, en las que encontraremos la única acción, aunque de tiempos pasados, en el nudo de la novela.

Aunque Aldecoa divide la obra en capítulos cuyos títulos hacen referencia a la hora del día en el que comienza el presente narrativo del episodio¹³³, el tiempo no tiene peso en la estructura novelesca; como decíamos, además, nos hallamos ante la novela de la espera, no del tiempo. Van a ser ellas, las mujeres protagonistas, quienes marcarán la estructura en dos planos de la obra. Sus reflexiones y rememoraciones, con las que recordarán sus vidas desde la infancia o la adolescencia hasta el matrimonio con el guardia civil que las condenó al aislamiento del castillo, no son, sin embargo, baladí, sino que nacerán como respuesta anímica al espacio y a la noticia de la posible muerte de uno de los guardias.

La situación empeora debido a que, de los cuatro guardias que habían salido de patrulla al pueblo durante las fiestas, uno era el cabo soltero y los otros tres eran casados, lo que significa que existe una alta posibilidad de que una de las mujeres se haya quedado viuda. La presencia fatídica de la muerte, añadida a la incertidumbre por no saber a cuál de los guardias han disparado, va a provocar la evasión de las cinco mujeres al pasado, a los tiempos, buenos o malos, en los que no estaban atrapadas entre las murallas del castillo.

Los dos tiempos, el presente del castillo y el pasado de las analepsis, se van a ir alternando, creando un acentuado contraste entre la inacción, la espera y el vacío del cuartel y el dinamismo, los sucesos y el rápido paso del tiempo de los *flashbacks*. Las cinco mujeres van a desvelarnos las dos realidades: por un lado, en su espera, van a registrar con su mirada el ambiente de desasosiego en el castillo; por otro lado, sus pasados no van a ser narrados por un clásico narrador omnisciente sino por uno que entra en la mente de cada una de las mujeres y relata el recuerdo tal y como ellas lo vivieron. Así, por ejemplo, en las analepsis de todas ellas existe como rasgo común la presencia, más o menos cercana, de la Guerra Civil, pero su narración nos llegará desde una distancia, desde cierta lejanía. En el caso de Sonsoles, empezamos viendo la actitud vengativa de unos campesinos que abandonan las ruinas en que han quedado convertidas sus casas; la guerra ya ha pasado por el pueblo:

Cuando los últimos soldados se retiraron, los campesinos salieron de las ruinas de las casas con asombro y miedo. Se encontraron todos en la única calle del pueblo. Se

¹³³ «Mediodía», «Dos de la tarde», «Tres de la tarde», «Cuatro y media de la tarde», «Seis de la tarde», «Siete de la tarde» y «Crepúsculo».

miraron a las caras. Luego, sin que mediara una voz entre ellos, unidos, amasados en la venganza, echaron a andar. Una mujer les salió al paso. Se hincó de rodillas ante los que avanzaban. Los campesinos abrieron su apretada marcha y la volvieron a cerrar. La mujer seguía en la misma posición, invariable, mineralizada, atrás, en medio de la calle (FS 29).

Alguien, parapetado tras unas ruinas, acecha a los campesinos. Su venganza es terrible:

De unas ruinas asomaron los cañones de una escopeta de caza. Los campesinos avanzaron más. Se oyó un grito terrible. Sacaron a un hombre con los pantalones chorreando sangre. Alguien se acercó con la navaja abierta y le dio un tajo en la boca. El labio inferior le quedó colgando. El hombre escupió un borbotón de sangre. Dijo algo que no se le entendió. Lo remataron a puñaladas y se alejaron (FS 29).

Horas después, satisfechos los campesinos por la venganza consumada, llegan otros soldados al pueblo, portando una bandera diferente. La mujer que antes se arrodilló era la esposa del soldado asesinado, y al llegar el otro bando, tiene que huir hacia la retaguardia:

Se alejaron serenos, justicieros, como iluminados. Nadie habló. Volvieron a sus ruinas. Al mediar la mañana entraron soldados en el pueblo. Otros soldados y otras banderas. Soldados que buscaron en las ruinas. Banderas que quedaron sobre las ruinas. Nadie preguntó nada. El muerto fue enterrado. La mujer del muerto caminaba ya por la carretera hacia la retaguardia (FS 29).

Como podemos comprobar, todo el pasaje está narrado con frialdad, objetivismo y una buscada ambigüedad; el narrador no identifica a ninguno de los bandos ni juzga el acto cruel y escabroso cometido por los campesinos. Hay una deliberada imparcialidad, una intención de no posicionarse ni de cargar las tintas al describir los efectos de la guerra. Para justificarlo, Aldecoa señala que todo lo que acabamos de presenciar es un acontecimiento observado por Sonsoles, y, por consiguiente, es así como se conserva en su recuerdo:

Todo esto lo vio Sonsoles la mañana del 5 de mayo de 1937, desde el altillo del manantial, encima del pueblo, dominando la columna vertebral del pueblo, calle o carretera, en la que su madre se hincó de rodillas y en la que los vecinos, los parientes, los hermanos de su padre acababan de dar muerte a este. Sonsoles echó a correr tras su madre. La alcanzó y comenzó a hablar. Sonsoles la siguió varios kilómetros. La mujer se sentó en la acequia de la carretera y se descalzó. Entonces habló por primera vez. Se limitó a decir: «Era malo. Así tenía que acabar» (FS 29-30).

Las vidas de las cinco mujeres van a estar fragmentadas en sus recuerdos; de ellos, sólo vamos a recibir los momentos más importantes o relevantes —a la manera barojiana—, que quedarán como pequeños relatos autónomos unidos por puntos en común: la presencia de la Guerra Civil y el matrimonio con un guardia civil que es destinado al castillo que ahora ocupan. Con ello, Aldecoa ahonda en unas vidas marcadas por el trágico devenir de la historia española desde la 2.^a República hasta la posguerra franquista, cada una con orígenes y entornos distintos pero que se ven afectadas de la misma manera.

Los relatos de esas vidas pasadas conducen hasta el mismo presente: la espera angustiada e incierta del cuartel de la Guardia Civil, donde las mujeres y los dos guardias que no han salido de patrulla esperan la llegada de la muerte. En esta espera, las dos líneas temporales no quedan unidas solamente por las mujeres que las observan y la protagonizan, sino por el segundo nivel de significación que rodea al conjunto y nos permite entrar en una lectura más profunda. Como venía ocurriendo con sus cuentos desde que comenzó a publicarlos en 1948, también aquí los personajes y sus vivencias tienen un alcance que supera al de la mera anécdota literaria o narrativa, y sirve para ejemplificar la vida —cualquier vida— humilde española; como escribió José Manuel Caballero Bonald, «está aquí delimitado un ávido y veraz marco de referencias de la vida española durante la inmediata posguerra» (Caballero Bonald, 2004: 10). A lo que añadió:

Aldecoa hizo un poco las veces de peregrino en su patria, de testificador justiciero de las más áridas vertientes populares de ese desventurado ciclo histórico. El censo de personajes que se moviliza en estas páginas —y que se prolongaría luego en otros textos— supone un impresionante trasunto de esas gentes humildes, marginadas, como arrinconadas en los desmontes de aquella abrupta y mezquina geografía social nuestra. Aldecoa es en este sentido un intérprete excepcional, un ecuánime y minucioso testigo de algunas de las parcelas de la realidad que mejor podían definir los entresijos de ese oscuro trayecto de la vida española (Caballero Bonald, 2004: 11).

La novela, y concretamente el espacio en el que ocurre, tiene una potente carga simbólica: el castillo ruinoso y desvencijado, que solamente guarda recuerdos «de la línea fronteriza con la morería cinco o seis siglos atrás» (FS 24), atrapa en su interior ese pabellón de viviendas baratas que el Gobierno ha construido para unos guardias civiles que Aldecoa nos presenta como a cualquier otro trabajador de su «épica de los oficios». El aislamiento es tal que el cielo se percibe desde lo alto de los muros derruidos, las ventanas de la muralla o la puerta de la fortaleza lejos, en el horizonte, y el pueblo se puede oír pero no

se puede ver; incluso los caminos por los que transita la gente pueblerina se encuentran a una considerable distancia del cuartel. Como el castillo, la España franquista es una ruina de viejas hazañas patrióticas, en la que el tiempo se ha detenido, que atrapa y enclaustra a los seres más humildes, que quedan sin escapatoria; su único consuelo es la esperanza de que llegue un porvenir mejor, un traslado que si a los guardias y a sus mujeres les permite trasladarse a un destino más agradable, a ellos les permitiría, si pudiese llegar, abandonar la hastiada miseria habitual para acceder a una vida más digna.

Finalmente, la muerte llega al cuartel: los tres supervivientes traen el cadáver del cabo Santos, el único guardia soltero. Su asesino está huido y ya se ha iniciado la búsqueda, pero en el cuartel la vida tiene que seguir en su aislamiento; lo que ocurra con el fugado pertenece a la vida exterior. Para mayor inri, había por fin llegado una orden de traslado para uno de los guardias, pero se descubre que era para el difunto; el verdadero y único traslado posible, por lo tanto, es la muerte. Ruipérez, el guardia que hacía de centinela a mediodía, acepta la verdad resignado; es el deber, el servicio, la misma existencia en la que no vale voluntad alguna y que, como en un ciclo, está llamada a repetirse en los hijos, condenados sin culpa a la misma vida vacía y marginada de los padres:

Del servicio, de las cosas del servicio, meditaba Ruipérez en la guardia, con la mirada hundida en la tierra junto al sendero de las hormigas. Del servicio, de las cosas del servicio, meditaba Ruipérez, mientras el fusil y el hombre formaban una larga sombra en el umbral de la puerta del castillo. Del servicio, de las cosas del servicio, tomaban sus primeras lecciones los chicos del castillo de labios del hijo mayor de Felisa (FS 280).

Sólo una de las mujeres, Carmen, va a atreverse a lanzar una queja: «Tienes que insistir en el traslado. Nos tenemos que marchar de aquí. Me voy a volver loca, esto es irresistible [...]. Me volveré loca; tienes que hacer que nos vayamos de aquí» (FS 293-294). Pero el traslado no va a llegar nunca; el único que lo había hecho, el del cabo Francisco Santos, no lo va a aprovechar nadie: al día siguiente llegará su sustituto y se hará cargo del cuartel, y la vida va a seguir, estática y aburrida, como si nada hubiese pasado. Continúa el ciclo de la existencia estéril, perpetuada en el mayor de los niños, a quien hacen partícipe de la tragedia ocurrida y, con ello, lo arrancan violentamente del espacio seguro de la infancia: «Los chiquillos estaban en el patio rodeando a Felisa. El mayor quiso entrar a ver el cabo. Le dejaron pasar. Estuvo un instante en la habitación y salió muy pálido. La bombilla

daba una luz amarillenta que le profundizaba los ojos. El chiquillo parecía haber envejecido en un momento» (FS 294-295).

En un campo cercano, comienza otra existencia de angustia, miedo y ansias de libertad; huye el asesino del cabo Santos y comienza, en paralelo, el conflicto narrativo de *Con el viento solano*: «Un hombre caminaba en la noche, a través de los campos, sin dirección fija, azuzado por el miedo. Un miedo que le atería el cuerpo y que le hizo tirar la pistola al cruzar un olivar» (FS 295).

En 1956, Aldecoa publica *Con el viento solano*, la novela hermana de *El fulgor y la sangre*. Como vimos en la tabla anterior, el escritor va a configurar la obra con parámetros opuestos a los de su primera novela: el protagonista coral formado por las cinco mujeres da paso a un protagonista único; donde en la primera novela el presente narrativo era puro estatismo, ahora vamos a ser testigos de un movimiento caótico, incesante y frenético; la duración de unas pocas horas en *El fulgor y la sangre* van a ser ahora seis días, y, aunque se mantiene la sensación de asfixia y de atrapamiento del espacio único del cuartel, ahora esa sensación va a estar presente en muchos lugares distintos.

Con este cambio de proceder narrativo, Aldecoa está construyendo la más barojiana de sus obras. La trama, como ocurrió en *El fulgor y la sangre*, es sencilla; lo que más importa —y recuperamos aquí el recuerdo del Baroja de *La lucha por la vida*— es la realidad que el personaje descubre al desplazarse, observar el entorno e interactuar con el medio y con las personas que va encontrando. Lo que Aldecoa introduce, como veremos, es la profundización en el mundo íntimo, afectivo y psicológico de su protagonista, que constituirá un trayecto narrativo paralelo al itinerario físico del personaje.

En esta novela, Sebastián Vázquez, el gitano que asesinó al cabo Santos, consciente del peligro que corre si es capturado, inicia una huida en busca de ayuda de amigos y familiares. Esta huida, como dijo Ricardo Senabre, va a ser «un itinerario hacia la desesperanza y la expiación, jalonado por un desfile de tipos vulgares y pintorescos —la prostituta, el expresidiario, el faquir, etc.— que sirven de contrapunto al aislamiento de Sebastián y que revelan, al fondo, el recuerdo de Baroja» (Senabre, 1970: 9-10). Pero esta huida no va a ser solamente de la justicia que quiere atraparlo, sino de su propia existencia, de manera distinta pero con similar sentir que los habitantes del cuartel en *El fulgor y la sangre*: aquellos, los guardias, las mujeres y los niños, vivían aislados en un espacio; Sebastián, lo hace atrapado en el entorno, en su propia condición de hombre que huye de

la justicia. Su ausencia de libertad crea una distancia insalvable con los demás personajes con quienes se relaciona, y le hace sentirse solo y abandonado aunque esté continuamente rodeado y acompañado por otras personas. Junto a ello, hay en él una conciencia de culpa cometida que no había en las personas del antiguo castillo castellano, y, por consiguiente, la huida del gitano es también una huida de sí mismo¹³⁴.

El desarrollo de la trama y su estructura son más sencillas que las de *El fulgor y la sangre*. En la primera novela, vimos cómo, aunque los capítulos se dividían en títulos que referenciaban horas del día, el verdadero elemento estructurador de la novela eran las cinco mujeres y sus constantes analepsis. Hasta el mismo final de la obra, Aldecoa nos hace saltar entre las dos líneas temporales continuamente, dividiendo, como vimos, el pasado de las mujeres en fragmentos narrativos. *Con el viento solano*, por su parte, es una novela mucho más lineal; los momentos de analepsis que encontremos serán menos marcados, más puntuales y no interrumpirán el presente novelesco de la misma manera. Y aunque los capítulos también estén divididos utilizando marcas temporales¹³⁵, va a ser el propio Sebastián Vázquez quien marque la estructura de la novela con «el itinerario de ese viaje-huida del protagonista. Sobre la linealidad del discurso narrativo la ficción va dejando sus marcas» (Lasagabaster, 1978: 179); la influencia del tiempo, que sí tiene importancia en *Con el viento solano* porque su movimiento es lineal y activo y no circular y pasivo, como en *El fulgor y la sangre*, la vamos a encontrar en una serie de «correspondencias tiempo-espacio» (Lasagabaster, 1978: 180), donde cada uno de los días va a ocurrir en un lugar distinto con unos acontecimientos concretos que van a afectar al personaje de una manera determinada.

Como ocurrió a Manuel Alcázar en sus tres novelas, los distintos encuentros de Sebastián Vázquez con otras personas van a marcar su desarrollo y su evolución como personaje. Uno de los elementos que va a establecer una diferencia con la obra de Baroja —aparte de las cuestiones estilísticas y técnicas— es la observación de las profundidades psicológicas de Sebastián que será una constante primordial a lo largo de la novela,

¹³⁴ Condición que también remite a la obra de Baroja. Así, como escribió Jorge Campos sobre *Camino de perfección*, «[l]a novela es un peregrinar de alguien que huye tanto de un ambiente que le ahoga como de sí mismo» (Campos, 1981: 59). La coincidencia entre ambas novelas la encontró Manuel García Viñó, que destacó en *Con el viento solano* «las andanzas del asesino —andanzas muy barojianas, casi “camino de perfección”— desde los sucesos que conducen al crimen hasta que se entrega cinco o seis días después» (García Viñó, 1972: 94).

¹³⁵ «Lunes, Santa María Magdalena», «Martes, San Apolinar», «Miércoles, Santa Cristina», «Jueves, Santiago Apóstol», «Viernes, Santa Ana» y «Sábado...».

especialmente después de que se haya producido el asesinato del cabo Santos. Tal y como ocurrió en *El fulgor y la sangre*, donde Aldecoa alterna entre los planos del presente físico y del pasado memorístico, también aquí se va a mover —o, mejor dicho, va a hacer moverse a su personaje— entre dos planos diferentes pero interrelacionados: el plano físico (el camino y la huida de la justicia) y el plano psicológico (la reflexión y la huida de sí mismo). La relación de Sebastián con cada uno de esos planos va a afectar a lo que ocurra en el otro: de esta manera, lo que el protagonista encuentre en el mundo físico lo va a afectar psicológica, anímica y emocionalmente, y esto lo va a mover a la reflexión y al recuerdo de una vida —la de antes del asesinato— que se sabe perdida; por otra parte, esa introspección, además de motivar el siguiente destino en la errabunda huida de Sebastián, va también a ser la verdadera causante de su evolución como persona y como personaje. Así, en su huida Sebastián va a descubrir —y va a ser descubridor para nosotros, para los lectores— una doble realidad: la realidad física de la España humilde y marginada de la posguerra, por una parte, y la de su propio yo, la de sus caracteres humanos y psicológicos y sus condiciones existenciales, por otra parte. O, como lo expresó Lasagabaster:

El itinerario de la huida de Sebastián, que podemos seguir paso a paso en un mapa de Castilla la Nueva o en un plano de Madrid, va instaurando sobre el espacio de la ficción su propia «cartografía» novelesca, que no se absorbe ya en la función mimética, sino que, desde ella, va marcando las etapas de un nuevo itinerario: el espacio exterior, mimetizado en la novela por el viaje-huida del protagonista, funciona a su vez como significativo de un espacio interior: hay una *geografía de la conciencia*, donde se van señalando las etapas del viaje del héroe al fondo de sí mismo (Lasagabaster, 1978: 182).

En su huida, al contemplarse a sí mismo, lo que comienza como novela de viaje se convierte asimismo en novela de búsqueda (Lasagabaster, 1978: 182). Sebastián conoce dos realidades con las que ha estado en contacto siempre desde el nuevo punto de vista que le concede el miedo a la muerte: la realidad de los espacios y las gentes y la realidad de sí mismo. Al observarlas desde su nueva condición de huido de la justicia (que equivale en su caso, habiendo asesinado a un guardia civil, a una huida de la muerte), lo viejo se convierte en algo nuevo: una nueva existencia y una nueva concepción de la misma. Sin embargo, este doble viaje no funciona como un aprendizaje a la manera del *Bildungsroman* (Lasagabaster, 1978: 183), sino como una necesidad existencial y un enfrentarse a la angustia de una vida asfixiante y aislada de la que únicamente se puede

escapar con la muerte; algo que lo empareja con las víctimas de su crimen, los guardias y las mujeres del cuartel, que sienten, en unas circunstancias físicas diferentes, esa misma angustia.

Como ya ocurrió en *El fulgor y la sangre* —y en la mayoría de sus relatos—, y como también hizo Baroja en *La lucha por la vida*, el narrador de *Con el viento solano* no es el tradicional narrador omnisciente sino un narrador heterodiegético, que cuenta una historia pero es ajeno a ella. Aldecoa vuelve a utilizar a los personajes como testigos y descubridores de la realidad, gracias a los cuales el narrador obtiene la información sobre su historia; es lo que Lasagabaster llama «narrador equiscente» (Lasagabaster, 1978: 187). Manuel Alcázar y Sebastián Vázquez son, por consiguiente, quienes desvelan los ambientes y la trama de la novela (y en el caso de Sebastián, el interior de su mente), si bien en ambos casos no solamente los protagonistas son testigos de su realidad, sino que otros personajes con los que entran en contacto cumplen exactamente la misma función:

Hay momentos, sin embargo, en que el narrador abandona al personaje —o éste al narrador—, y entonces la mirada no es ya la del protagonista. El narrador salta entonces de un personaje a otro, de una a otra situación; pero siempre limitará su mirada —y su información— a la de algún personaje. Este personaje es [...], si no exclusivamente, sí fundamental y decisivamente el gitano protagonista de la novela. Y es *en* él, y no simplemente *desde* él, donde el tiempo de la ficción se refracta, duplicándose en los dos ejes que he distinguido como tiempo vivido y tiempo recordado. Este tiempo recordado se genera directamente en la conciencia del personaje, y el acto de narración que lo instaure es explícitamente un predicado narrativo del personaje —o actor—, recuerdo, pensamiento, y no la actividad narradora del narrador heterodiegético que funda en primera instancia el discurso novelesco (Lasagabaster, 1978: 187).

La novela se inicia en una sucia taberna a altas horas de la madrugada. Desde este momento hasta el fatídico asesinato del guardia civil, vamos a seguir a Sebastián Vázquez en sus correrías golfas y alcohólicas, siendo testigos de cómo cae vertiginosamente en una espiral destructiva —y autodestructiva, aunque él no sea capaz aún de verlo— que va a provocar la desgracia. El primer capítulo se abre como la mayoría de textos de Aldecoa, esto es, con una ambientación que remite a las acotaciones teatrales de estilo telegráfico propias de la obra esperpéntica de Valle-Inclán:

Las paredes manchaban. El marinero negro, de pantalón azul impudicamente ajustado hasta media pierna, acampanado sobre los pies desnudos, cubierto el torso con una

camisa a rayas amarillas y moradas, sonreía tocando el acordeón, sentado bajo las palmeras. Enfrente, la negra de caderas atajadas, con los pechos descubiertos y un faldellín vegetal en torno a la cintura, culebreaba el ritmo. Con saliva o con vino, dedos anónimos habían retocado el trópico al temple en un sentido obscuro (CVS 7).

Es en este ambiente donde enseguida conoceremos a Sebastián, y nos moveremos con él durante la fiesta, que ha comenzado antes del inicio de la novela y que se va a alargar innecesaria y peligrosamente hasta la mañana siguiente. Desoyendo los consejos de otros personajes, que instan al gitano a dejar la juerga e irse a dormir, Sebastián va a seguir bebiendo sin mesura, arrastrando a otros con él, hasta que lleguen a la feria que se celebra en el pueblo por la mañana; pueblo por el que, como los lectores de *El fulgor y la sangre* ya sabemos, patrullan las dos parejas de guardias civiles que van a tener el altercado sangriento con Sebastián.

Aunque desde un punto de vista superficial a ojos del lector Sebastián va a ser el único culpable de su desgracia (y, de manera incidental, de la del cabo Santos), Aldecoa va a lograr que nos planteemos, en una lectura más atenta, qué alcance tiene la culpa del personaje, y cuánto se debe a una falta de voluntad o a una caracterización determinista del protagonista. Como ocurre con la mayoría de personajes en los cuentos de Aldecoa y en sus otras tres novelas, hay siempre una fuerza desconocida, nacida de las desigualdades sociales e históricas del medio, que va a configurar sus existencias y sus actos¹³⁶.

Sebastián Vázquez, con todas sus chulerías y sus bravatas, no solamente se nos va a aparecer a lo largo de la obra como víctima de su doble condición marginal (esto es, su extracción social y su etnia), lo que, aunque no justifique sus actos —tampoco se justificaron los de Sebastián Zafra—, sí va de alguna manera a limitar la forma en la que puede actuar en el ambiente degradado y hostil en el que habita; no solamente, decíamos, vamos a verlo como víctima marginal de un medio, sino también, una vez cometido el crimen, va a estar impulsado por la huida y sus condiciones (la angustia, el miedo, la ausencia de libertad). Junto a ello, en el mismo momento del asesinato Aldecoa humaniza

¹³⁶ En el caso de las novelas, recordemos cómo en *El fulgor y la sangre* los guardias y sus familias viven atrapados en el cuartel sin otra posibilidad de huida que el traslado —que depende de un poder al que nunca vemos ni conocemos— que jamás llegará; en *Gran Sol*, el mar, el barco y el oficio de pescador son la única realidad posible para los pobres trabajadores del mar, que, aunque desearían vivir tranquilamente en tierra, no tienen más remedio que navegar para ganar el jornal, y en *Parte de una historia*, el narrador-testigo y los habitantes de la isla se ven arrastrados por el naufragio existencial que trae a la isla el naufragio real de los chonis. Recordemos, también, que en las tres novelas —y en algunos de los cuentos que hemos analizado— la huida de esas fuerzas ignotas e ingobernables es posible gracias a la muerte: la del cabo Santos en *El fulgor y la sangre*, la de Simón Orozco en *Gran Sol* y la de Jerry en *Parte de una historia*.

al medio, creando una fuerza fatídica que va a acompañar a Sebastián en su caída y va a provocar que el gitano cometa el crimen como un autómatas sin libertad.

Esa fuerza fatídica va a ser el viento solano que da título a la novela, que hará aparición cuando Sebastián se dirija hacia la feria donde dará comienzo el conflicto; enseguida va a quedar clara la voluntad del viento solano de perturbar el orden establecido y de imponerse a la voluntad de las personas¹³⁷: «El primer soplo cálido del viento solano revolucionaba el tamo de las cunetas, se colaba por las ventanillas abiertas de la cabina del camión y se llevaba la ceniza de los cigarrillos, alborotando levemente el coloquio del conductor y los viajeros» (CVS 22). El conductor que lleva a Sebastián y a su amigo Larios hacia la feria, utilizando la habitual sabiduría popular del humilde de los personajes de Aldecoa, lanza también otra señal de aviso: «Todo se paga. Yo, cuando tenía vuestra edad, también bebía lo mío; ya no. No lleva a nada. Entonces me estaba bebiendo hasta caerme de culo. Al casarme corté por lo sano; dije: esto se ha acabao, y se acabó. Ahora algún chato cae, pero fuera de las horas de trabajo, si me encuentro con algún amiguete, porque hay que alternar» (CVS 23). Justo en ese momento, como en una advertencia del destino, ven a una de las parejas de la Guardia Civil caminando por el borde de la carretera. «Esos van para la feria», señala el conductor, y puntualiza: «Son los del puesto del pueblo que hemos pasado. El cabo ese tiene el amargo en el cuerpo. A los conductores siempre nos anda buscando las vueltas» (CVS 23).

Cuando alcanzan su destino, personajes y lector se topan de pleno con la presencia del viento solano, que sigue actuando sobre el espacio: «El solano traía un olor agrio de

¹³⁷ Años antes, en 1953, en el cuento «Seguir de pobres», aparece un «aire pardo» que recuerda inevitablemente al viento solano de la novela: en el relato, el narrador, como suele ocurrir en los textos de Aldecoa, prelude una tragedia que está por llegar con un comentario que, a priori, parece baladía: «Cuando a un segador le da el aire pardo que mata el cereal y quema la hierba —aire que viene de lejos, lento y a rastras, mefítico como el de las alcantarillas—, el segador se embadurna de miel donde le golpeó. Pero es pobre el remedio. Ha de estar tumbado en el pajar viendo a las arañas recorrer sus telas. Telas que de puro sutiles son impactos sobre el cristal de la nada» (CC 258-259). Como una fuerza fatídica, casi divina, se cumple la profecía y el aire pardo ataca a los jornaleros del cuento, golpeando a uno de ellos e imposibilitándole trabajar y, por ende, ganarse el sueldo: «A la cuarta jornada apretó el calor. En el fondo del llano una boca invisible alentaba un aire en llamas. Parecía que él iba a traer las nubes negras de las tormentas que cubrirían el cielo, y sin embargo el azul se hacía más profundo, más pesado, más metálico. Los segadores sudaban. Buscaban las culebras la humedad debajo de las piedras. Los hombres se refrescaban la garganta con vinagre y agua. En el saucal, la dama del sapo, que tiene ojos de víbora y boca de pez, lo miraba todo maldiciendo. Los segadores, al dejar el trabajo un momento, tiraban, por costumbre, una piedra a bajo pierna en los arbustos para espantarla. Podía llegar la desgracia. El viento pardo vino por el camino levantando una polvareda. Su primer golpe fue tremendo. Todos los recibieron de perfil para que no les dañase, excepto el Quinto, que lo soportó de espaldas, lejano en la finca, con la camisa empapada en sudor, segando. Le gritaron y fue inútil. No se apercibió. Cuando levantó la cabeza era ya tarde» (CC 262-263). El viento pardo, como el solano, es un destino ineludible; el Quinto, que enferma gravemente, acaba padeciendo en un pajar, «entretenido con las arañas» (CC 263).

bestias por el camino del teso» (CVS 24). La chulería de Sebastián, exacerbada por el alcohol, llama la atención de la gente de la feria, que lanza sus avisos: «Estos dos calés van soplaos» (CVS 26); «Estos van a tener un mal encuentro con la pareja en cuanto aparezca por aquí; llevan mucho vino» (CVS 27). Los dos jóvenes llegan al puesto del Maño, conocido de Sebastián, y piden sendas copas de aguardiente; comienzan también a faltar el respeto al tabernero. Al defenderse de las ofensas, el Maño va a provocar que Sebastián se engalle aún más; el gitano pedirá más copas (desoyendo el consejo del tabernero) y comenzará a encararse con los feriantes que acudan al puesto del Maño. Muy pronto, sin motivo alguno, provocará la pelea con el tabernero; cuando Larios se niegue a beberse la siguiente copa de aguardiente, Sebastián, observando al Maño, que se ha agachado, cogerá el vaso de su amigo y verterá el alcohol por el cuello de la camisa del tabernero; el Maño se pasará, incrédulo, las manos por el cuello, y la respuesta de Sebastián será su último desafío: «Ponnos otras» (CVS 30). Comienza la tragedia: «Larios se había inclinado sobre la mesa. Las manos del Maño hicieron presa en él. Las manos del Maño eran como una tuerca en torno del cuello del gitano. Sebastián había partido la copa contra la mesa. Le clavó con ella en la cara. El Maño se quiso defender, interponiendo el cuerpo de Larios. El tenderete se vino al suelo» (CVS 30).

Sebastián sale corriendo, huyendo del Maño; cuando la primera pareja de la Guardia Civil —en la que está el cabo Santos— llega al lugar, comienza la persecución. Por primera vez, Sebastián se va a adentrar en su propia mente, intentando comprender lo que acaba de ocurrir, coincidiendo con el desplazamiento físico de la huida:

Sebastián corrió hacia el sendero del Vía Crucis¹³⁸ buscando el campo del otro lado del pueblo. No estaba asustado. Corría con el deseo de encontrar un lugar resguardado, un refugio, donde reposar unos momentos para ordenar en el pensamiento lo que le estaba sucediendo. No, no tenía miedo. Solamente quería poner orden en su cabeza. Encontrar justificaciones a lo que había hecho, explicarse los sucesos y alzar una moral. Deseaba dejar atrás el pueblo y luego saber lo que tenía que hacer. Se sofocaba: el calor, la embriaguez, la pelea. Pensó que las piernas le respondían. Iba alegrándose de no tropezar. Miraba unas veces al suelo y otras al paisaje. Saltaba elásticamente las grandes piedras del centro del sendero, pulimentadas a veces con la huella blanca del tropiezo

¹³⁸ La referencia religiosa es clara: en el sendero del Vía Crucis, y un poco más tarde en un olivar, comienza el tormento del protagonista, su calvario, que lo conducirá al sacrificio final.

del casco de una caballería, con el roce del aro metálico de la rueda de un carro. Las piedras eran ya grandes huellas de un animal gigante y antiguo en huida (CVS 33-34).

En el inicio de la huida, el viento solano ha desaparecido; queda de fondo, vigilante, expectante, dando espacio a Sebastián para procesar lo que acaba de ocurrir y comprender lo ridículo de una situación que podía haberse evitado fácilmente, pero a la que se ha llegado sin saber cómo, casi por azar:

No era hora de viento. El solano, a medida que el día iba creciendo, ensanchándose de calor, disminuía, hasta hacerse solamente como una alentada del fondo de los campos. Al atardecer crecía de nuevo y perdía el polvillo por los zarzales, hacía que se pegasen las moscas ojeras a los párpados y las culeras a los años de las mulas; levantaba la hierba espigonesa, seca y quebradiza, dándole gallardía abrileña; a los lagartos y a las culebras les hacía sacar las lengüecillas como sedientos, mientras los alacranes corrían más rápidos de piedra a piedra, con las colas enhiestas, y las arañas tejían refuerzos en sus telas, pesadas de polvo. No era hora de viento (CVS 35).

Sebastián siente la necesidad de sentarse y pensar en lo que ha ocurrido. Comienza a arrepentirse: «No hubiera debido beber tanto aguardiente; tampoco haber pasado la noche en vela, tampoco...» (CVS 35), pero ya es tarde. Sólo hay una cosa de la que no se arrepiente, porque el orgullo que le queda insiste en darle la razón a su chulería y a su violencia, aunque no existe justificación alguna y el gitano es incapaz de descubrirle el sentido a su irreflexivo acto: «De lo único que no se arrepentía era de la bronca con el Maño. Lo tenía bien merecido por... no sabía por qué» (CVS 35). De repente, levanta la vista hacia el pueblo, y ve dos figuras que avanzan hacia él; el joven siente el miedo por primera vez y comienza la verdadera carrera, la verdadera necesidad de encontrar un refugio donde pueda esconderse y aliviar su pesar:

Alzó la cabeza con esfuerzo y miró hacia el pueblo. Creyó ver pegados a las últimas casas dos puntos que avanzaban. De pronto sintió miedo. Los guardias salían a buscarlo. Necesitaba correr, llegar al olivar, pasar el olivar, perderse por el campo hacia la sierra. Se levantó, Le dolían las piernas, le dolía la cintura. Corrió torpemente, tropezando en las piedras del camino, metiendo el pie en los rejeles, balanceándose (CVS 35).

El olivar se le ofrece como la salvación, un lugar en el que separar el cuerpo y la mente para que el primero descanse y la segunda planee cómo arreglar la situación. Piensa entonces que si los guardias lo siguen hasta allí estará atrapado, y no tendrá más remedio que entregarse, y que esa es la mejor opción que tiene. Decide que con los guardias dejará

la chulería de lado, que se entregará humilde, y piensa frases que decir a los guardias para excusar sus actos: «Señor cabo, no tengo disculpa, se me fue la mano porque creí que iba a matar a mi compañero. Como había bebido, me temblaba la mano y se me derramó la copa, pero yo solamente quería gastarle una broma» (CVS 37). Sin embargo, estas frases suenan ridículas incluso a Sebastián: «No, aquello no tenía pies ni cabeza. Era absurdo» (CVS 37).

Es entonces cuando el destino fatídico que acompaña a Sebastián vuelve a actuar, y seremos testigos de cómo todos los actos que van a provocar la desgracia y la caída del gitano parecen fruto del azar y no de la voluntad del joven. Para comenzar, mientras piensa lo arriba expuesto, «[s]u mirada tropezó con la pistola» (CVS 37). Piensa que si tiene el arma cuando los guardias lo atrapan, su situación empeorará, y siente más miedo; por ello, decide que la mejor opción es enterrarla y seguir huyendo, decisión que lo habría salvado del desastre. No obstante, no lo hace, sin explicación alguna, y en lugar de ello se pierde en los recuerdos; recuerdos de cómo consiguió el arma —«que había llegado por casualidad a sus manos» (CVS 37)—, de cómo la compró sin motivo ni necesidad y de los avisos y ruegos que le conminaron a deshacerse de ella para evitarse disgustos: «¿Para qué vas a querer tú una pistola si no es para disgustos? Anda, deja eso ya»; «Déjala en casa, ¿para qué necesitas tú ese chisme?» (CVS 38). Incluso él mismo prelude la desgracia, como demuestra el recuerdo de que sólo le tenía miedo a la pistola cuando había bebido, puesto que si «un día llegaba la bronca y en la bronca el repente igual le daba por tirar de ella y se buscaba una ruina para toda la vida» (CVS 38), como efectivamente está a punto de ocurrir.

Tras un momento de descanso, en el que Sebastián se pierde en recuerdos familiares y de infancia, el gitano oye un ruido metálico que le hace pegar el cuerpo al suelo. Las fatídicas fuerzas que actúan contra él llevan a Sebastián a proceder de manera involuntaria: «Inconscientemente atrajo hacia sí la pistola» (CVS 40). Los dos, perseguido y perseguidor, salen corriendo; Sebastián se lanza al suelo, bocabajo, aguantando la respiración. El guardia, con el fusil en las manos, se acerca a él, mientras lo exhorta a entregarse. La perdición de Sebastián ya está consumada: «Tuvo miedo, un miedo aniquilador. Apuntaba al guardia con la pistola y sentía miedo. Si hubiese tenido tiempo, acaso hubiera tirado la pistola, pero ya era tarde. Apuntaba al guardia con la pistola y le seguía en todos sus movimientos de cazador» (CVS 41). Se produce el último acto

inconsciente de Sebastián: «Apretó el dedo maquinalmente. Tiró. Vio tambalearse al guardia y oyó el disparo de un fusil. Echó a correr» (CVS 41).

Al comenzar su huida, regresa el viento solano, que trae a Sebastián sensaciones de una paz y de un bienestar a los que el gitano ya no puede volver: «Percibió el soplo del solano, el primer soplo de la tarde leve, enlabiado, cargado de los humildes aromas de la tierra. Le pareció que olía a las eras en la trilla; a las vacías iglesias de los pueblos, a las mesas donde anidaba la paz de los mesones de la vera de la carretera» (CVS 43). Pero esa ya no es la vida de Sebastián; su vida ahora es la huida, causa y finalidad, a la vez, de su existencia. El solano lo acompaña, mostrando su verdadero rostro, su carácter fatídico y pernicioso:

El solano traía un dulce y pegajoso olor de tormenta. El solano aumenta el celo en las vacas toriondas. El solano quema la mies en los mediados de junio. El solano llega hasta las tormenteras de la sierra y allí anida haciendo nubes que luego ruedan hacia el llano, en contratormenta, con los vientres hinchados de granizo. El solano hace que peleen los machos cabríos y desgracia el ganado por las barrancadas. El solano, a los enfermos de pecho les quita el apetito y les acaricia el sexo, los acerca la muerte. El solano corta la leche de los ordeños, pudre los frutos, infecta las heridas, da tristura al pastor, malos pensamientos al cura. El solano es como huelgo de diablo fino. El solano traía el dulce, pegajoso e inquietante olor de la tormenta (CVS 45).

En la huida de Sebastián hay un miedo doble: el miedo a la justicia, por una parte, y el miedo a sí mismo, por la otra. Porque toda huida es en definitiva una soledad forzada; al faltar la libertad, uno se ve obligado a vivir ajeno a los demás. Sebastián, que ya vivía en un estado de marginalidad, ha entrado ahora en el aislamiento social más absoluto. Lo único que puede sentir es miedo, soledad y alienación:

Sentía en los pies las piedras del camino. Le parecía que los huesos se los raían cuando pasaba los pies sobre ellas. De pronto, en el vacío de su pensamiento surgía el miedo de su misma acción. Se huía por miedo, y, sin embargo, se tenía miedo a la huida. La misma palabra le daba temor: huir. Huir era una palabra con ruido de pisadas, con ruido de corazón sobresaltado, con un piar de pájaro al que aguarda la muerte inmediata (CVS 45).

Sebastián decide encaminarse hacia Madrid para hallar ayuda y refugio en su familia. El pensamiento de la madre, que vive en Alcalá, cobra fuerza en él; instintivamente, la seguridad maternal le sugiere un bálsamo para calmar el miedo que siente —y que es un

miedo que no puede compartir, en su soledad, con nadie— y para ampararse de sí mismo. Hasta que dé con ellos, y debido a su condición de prófugo de la justicia y de marginado social, vamos a acompañar a Sebastián en su verdadero periplo barojiano, puesto que esa condición es la que obliga a este ser doblemente aislado a relacionarse únicamente con otras personas que viven en los márgenes de la sociedad, como vivían aquellos personajes que componían el fresco social de *La lucha por la vida*. Estos breves encuentros, en lugar de aliviar la angustia de Sebastián, van a empeorarla, puesto que, al no poder depender más que de personas enajenadas, «su enajenación se subraya aún más» (Carlisle, 1976: 49).

A partir del segundo capítulo de la novela, cada uno de los días en los que se divide la obra va a estar compuesto por una serie de encuentros con distintos personajes que van a convertirse en relatos autónomos; el hilo conductor de todos ellos va a ser Sebastián, el protagonista testigo de la realidad española que se va desplegando ante sus ojos a medida que se desplaza por el medio. Como dijimos anteriormente, en este camino físico y geográfico en busca de la salvación, Sebastián va a recorrer también el camino interno y psicológico en el que se enfrentará y descubrirá a sí mismo. Los amigos y la familia van a ser elementos constantes en sus pensamientos, puesto que ellos encarnan, por la relación sanguínea que los une, la salvación de la justicia y, por ende, de la muerte.

Cuanto más avanza por su itinerario, y cuanto más se relaciona con los marginados barojianos que va encontrando por el camino, más cambia el personaje. Sebastián va a ir alternando —como las mujeres de los guardias civiles en *El fulgor y la sangre*— entre esos dos tiempos que Jesús María Lasagabaster llamó tiempo vivido y tiempo recordado, esto es, el viaje físico y el viaje psicológico. Su evolución no terminará hasta que ambos mundos converjan en uno solo, lo que ocurrirá al final de la novela, cuando su transformación se complete (Lasagabaster, 1978: 220-221). Los personajes fugaces de la novela, aquellos que aparecen de manera fortuita ante Sebastián y comparten unos momentos de sus vidas con el joven y después, inevitablemente, desaparecen para siempre —de nuevo, el recuerdo de Baroja es palpable en la configuración de la obra—, tendrán mayor o menor importancia en función de cuánto pueden incidir en el viaje interior del protagonista. De una forma o de otra, aunque sea solamente demostrándole su condición de enajenado en un mundo de enajenados, todos ellos abrirán a Sebastián el camino hacia la verdad, a la realidad de su situación, y con ello el personaje se irá transformando a medida que se encare consigo mismo y con sus circunstancias.

El tercer día de la huida, jueves, en Alcalá, Sebastián consigue finalmente contactar con su familia, pero no encuentra la salvación que esperaba: en casa de su tío, lo recibe su primo Gabriel, que le pide que vuelva a Madrid y deje a la familia en paz. La madre de Sebastián —que desconoce el crimen cometido por el hijo— se ha marchado a Cogolludo, y su tío ha amenazado con denunciarlo a la Guardia Civil antes que cobijarlo y tener problemas con la autoridad. El negocio, para su tío, tiene más importancia que la sangre de un familiar que ha cometido un crimen tan serio como asesinar a un guardia, y no está dispuesto a arruinarse económica, moral ni socialmente para salvarlo. El encuentro con su familia lo deja a un paso de la transformación final; la sentencia lapidaria de Gabriel cae como una losa sobre la angustia de Sebastián: «Has matado a un guardia, y eso se paga con la vida» (CVS 142). La verdad está ganando la partida al protagonista, y, con el fracaso del encuentro con su familia, parte de su tiempo recordado se ha esfumado, pasando a formar parte del tiempo vivido en el que no hay escapatoria. Aun así, a Sebastián todavía le queda una última opción: desplazarse hasta Cogolludo y buscar a su madre, aunque no sabe exactamente qué hará cuando la encuentre:

Como un trote corto, poderoso, bien golpeado, oía su corazón Sebastián. ¡Je, je, corazón! Anda, corazón. Ya, corazón. Quieto, corazón. Y ¿adónde ir? Y ¿qué mejor juez que la familia? No, márchate. Si te quedas te denunciarán. Has matado a un guardia y eso se paga con la vida. Todo se paga con la vida. El viejo señor Cabeda había pagado veinte años de vida. Le habían dado la vuelta: a usted le sobran ciento veinte pesetas. Esta sobra para Sebastián Vázquez, que va a pagar con la vida y no le van a devolver nada. Para Sebastián Vázquez, que quiere ver a su madre y después... (CVS 143).

Ya en Cogolludo, al día siguiente, llega el tan deseado encuentro de Sebastián con su madre. Al hablar con ella, la vieja mujer se lamenta de las penurias de su vida: «Los pobres tenemos que ir donde nos lleva el hambre» (CVS 184). Con un tono de reproche, la madre de Sebastián recuerda a su hijo que han podido comer gracias a su tío Manuel, de quien el joven reniega ahora por no haber recibido su auxilio: «Manuel nos ha dado de comer. Hemos comido del pan de Manuel. Ha sido bueno con nosotros» (CVS 184). Sebastián se siente culpable: las penurias de su madre son, en parte, culpa suya y de la vida de golfo que ha llevado. Avergonzado, con la mirada clavada en el suelo, confiesa escuetamente a su madre cuál es su condición: «Madre, voy huido» (CVS 184). Cuando la madre, temiendo lo que su hijo vaya a responder, le pregunta qué ha hecho, Sebastián responde: «Vengo con sangre, vengo de muerte» (CVS 184). El gitano va a pedir ayuda

a su madre, revelando que lo matarán si lo atrapan y preguntándole qué hacer. Busca el contacto físico con la madre, su último refugio —«Cogió una mano de su madre» (CVS 184)—, pero esta lo va a rechazar: «La madre ahogó un sollozo. Se desasíó de Sebastián» (CVS 185). La mujer constata lo que los lectores ya sabían: «Sebastián, ¡qué desgracia! ¡Qué mal viento te ha traído!» (CVS 185); el mal viento, el solano, que es el culpable de todos los actos violentos y enajenados que Sebastián ha ejecutado desde la inconsciencia.

Sebastián acaricia la cabeza de su madre y sigue preguntando qué puede hacer; suplica que le deje quedarse allí, en el hogar familiar, con ella. La madre lo rechaza, y con ello la enajenación de Sebastián se hace completa: «Tienes que irte, Sebastián. Tienes que marchar de aquí. [...] Tienes que marchar. Aquí te cogerán. Aquí están Juan y Micaela y todos los demás. Si te cogen aquí, ellos también pagarán por ti. Tú no puedes hacerles daño, hijo» (CVS 185). Sebastián acepta el miedo de su madre y comprende que ya no le quedan opciones; su soledad es absoluta: «No tengo nada» (CVS 186), dirá a su madre, y abandonará la casa. Todo ha fallado, y el camino físico de Sebastián no tiene ya finalidad alguna:

Sin meta, sin finalidad, el hombre se vacía de sí mismo. Sin meta, sin finalidad, camina Sebastián Vázquez por la carretera que pasa por el molino viejo, que lleva hacia el peligro. Sebastián piensa en su madre. Siente su propia soledad. Solo por fin frente a la sangre y a la muerte. Y en la orilla del miedo los amigos, los parientes, la madre. Está sereno. Recuerda al abuelo: «Poco mal, espanta, y mucho, amansa». Siente la sangre correr obediente por sus venas. Siente el corazón amansado, golpear suavemente el ritmo de su vida (CVS 187).

La transformación de Sebastián casi ha terminado. Desde su recién adquirida serenidad, Sebastián recuerda la vida de violencia inútil que había vivido antes de la última pelea, del asesinato y de la huida. Se pierde en los condicionales de lo que podría haber sido de haber actuado de otra manera, con otra voluntad, con algo de conciencia, pero ahora descubre que, aunque volviese a su vida anterior, habría actuado de igual manera; ha sido el miedo, el viaje, la falta de sus familiares, los que han permitido el cambio:

Si no hubiera bebido —pensaba Sebastián—, si me hubiera dado por quedarme con Lupe, si el guardia no hubiera muerto de mi mano... Si todo hubiera seguido como antes del principio, estaría tal vez ciego para las cosas, ciego para la vida. Sin darme cuenta de las realidades tristes de los afectos y del miedo. Seguiría maltratando la vida de Lupe. Pero no he de volver a Talavera. Ya es tarde. Ya no hay remedio. Volvería a hacer daño

a lo único por lo que podía volver. No, Lupe ya no es más que un recuerdo, tiene que ser solamente un recuerdo para que todo se cumpla (CVS 188).

Ya no existe el miedo, y la soledad y el recuerdo no se sienten como algo negativo sino como algo armónico, necesario y sosegado; antes del cambio, el miedo existía porque había una posibilidad, la de refugiarse en sus amigos o en sus familiares, pero ahora que esa opción se ha desvanecido, Sebastián ha aceptado la inevitabilidad de su existencia y, con ella, la llegada de la muerte: «Cuando disparó contra el guardia y huyó tenía miedo, pero también las misteriosas seguridades de la sangre. Creía que los amigos, la familia, la madre le ayudarían. Burlaba la muerte desde aquellos cobijos. Se sentía acompañado. Ahora no tenía miedo y estaba solo, sereno, solamente con los recelos de la animalidad, atento a la carretera, atento al rumor, atento al aviso del olfato» (CVS 189).

Sebastián, a punto de perder la libertad física, consigue su libertad moral y existencial. El viento solano, la fuerza fatídica que lo condenó al principio de la novela, desaparece: «Sebastián se echó sobre la paja. No había viento. Por las tablas del techo se veía una sola estrella. Sebastián cerró los ojos. Oía los rumores del anochecer en el campo. Oía silbar el lechuzo loco que no encuentra la hembra. Oía el latir tranquilo de su corazón» (CVS 193). Su transformación se ha completado, y, tras una última borrachera en la que aún finalmente el tiempo vivido y el tiempo recordado¹³⁹, Sebastián Vázquez llevará a cabo el único acto de su vida cometido con verdadera libertad y se entregará a la Guardia Civil. De nuevo, como en las otras novelas de Aldecoa, el ciclo de aislamiento, monotonía y angustia del ser humano se cerrará con la llegada de la muerte.

¹³⁹ «Sebastián hablaba confusamente de Talavera, de los amigos, de la familia, de su madre. Mezclaba el recuerdo con el presente» (CVS 210).

4. Conclusión

Una vez realizada la investigación, nos damos cuenta de que en el caso de un escritor tan original e independiente como Ignacio Aldecoa, en ocasiones resulta difícil hablar de influencias; al menos, no de influencias directas. En el caso de Valle-Inclán, a quien hemos estudiado desde el punto de vista estético y estilístico, establecer una comparación resulta más sencillo, puesto que el análisis de ambas obras se realiza a un nivel más superficial; especialmente si nos centramos en la estética deformante del esperpento, que resulta tan visual y es tan significativa, y que es fácilmente detectable en una simple descripción ambiental en algunos de los primeros y últimos cuentos de Aldecoa. En el caso de la técnica, nos debemos limitar a señalar las coincidencias entre los dos escritores, puesto que no podemos confirmar que la técnica aldecoana provenga de una lectura directa del creador del esperpento, o si le ha llegado diluida, como influencia difusa, a través de autores posteriores a Valle; o, incluso, si provienen del interés de Aldecoa por el cine.

No es tan sencilla la comparación con Baroja, aunque exista una clara vinculación entre los dos escritores. Baroja es un modelo para Ignacio Aldecoa, tal y como hemos podido demostrar, pero la inquietud literaria y artística del cuentista alavés, unida a su propia personalidad, convierte la obra barojiana más en un punto de salida que en un modelo a imitar. Baste repasar el estudio de la literatura del mar en ambos autores, con la que Aldecoa, en lugar de hacer el mismo tipo de novelas (y, compartiendo algunas lecturas juveniles con Baroja, habría sido posible), decide retomar el tema marítimo en el lugar exacto donde el novelista donostiarra lo dejó; a partir de la obra barojiana, ya superado el fin nostálgico del mar aventurero, Aldecoa puede adentrarse en su verdadero interés, que es el retrato de las pobres gentes de España.

Retrato que lleva a Aldecoa a seguir la maestría realista de los bajos fondos de Baroja, como hicieron otros muchos escritores de la posguerra española. Aldecoa, sin embargo, parte de su enfoque para hacer algo distinto: donde en Baroja el estilo era una herramienta para plasmar una realidad, en Aldecoa la expresividad del lenguaje siempre va a ser más importante, y aunque sea fiel con la realidad, y recurra al narrador heterodiegético de *La*

lucha por la vida, la ficcionalización de la verdad siempre va a perseguir la recreación artística.

Lo que encontramos, por consiguiente, en Aldecoa es a un creador genuino y original, a un narrador nato, que parte de las obras de sus maestros predilectos, pero los utiliza para catapultarse hacia su propia parcela literaria, desarrollando una voz única que responde a sus inquietudes artísticas, sociales y existenciales y que no rinde cuentas con nadie. Ramón del Valle-Inclán y Pío Baroja son, definitivamente, dos de sus grandes modelos (incluso maestros), pero en el escritor alavés se cumple aquello que Azorín escribió en el obituario dedicado a su gran amigo Baroja, y que citamos en nuestra introducción: «La mayor influencia en un escritor es la del escritor mismo» (Martínez Ruiz, 2012: 282).

Nuestro trabajo queda abierto a futuras investigaciones; la labor aquí realizada, aunque profundice en el influjo de dos de los escritores más importantes del siglo XX español en la obra de Aldecoa, no deja de ser un primer acercamiento a un enfoque comparativo. La carrera literaria del novelista alavés aún cuenta con muchos huecos que merecen ser llenados, por lo que dejamos señalado un posible camino para posteriores investigadores, que puedan ofrecer el análisis exhaustivo que la poesía y la narrativa de Ignacio Aldecoa se merecen.

Por cuestiones de extensión, de tiempo disponible y de la existencia de investigaciones anteriores, hay algunas parcelas de la obra aldecoana que hemos debido dejar de lado. La primera de ellas es el estudio de su poesía, que merece una investigación exclusiva, centrada no solamente en los dos poemarios del autor (*Todavía la vida* y *Libro de las algas*), sino también de esa rareza literaria que es *Neutral Corner* —que es a la vez un libro de estampas literarias y de poemas en prosa—, y del contenido lírico y poético de toda su prosa.

Por otra parte, en nuestra investigación hemos realizado un breve acercamiento a la obra de Hemingway (gracias al estudio de Lisa Ann Twomey), pero consideramos tan necesario como el estudio de la poesía aldecoana la importancia real que la novela norteamericana tuvo en el escritor; no solamente la de Hemingway, sino también la de Faulkner, la de Steinbeck, la de Capote, entre otros, a los que se ha nombrado en muchos estudios sobre Aldecoa pero cuya influencia, con muy escasas excepciones (alguna de ellas, para mayor inri, errónea), no se ha estudiado.

Finalmente, pese a que —según vimos en el estado de la cuestión— la influencia del Neorrealismo en Ignacio Aldecoa se ha estudiado previamente, pensamos que sería interesante un estudio de la técnica narrativa del escritor exclusivamente desde un enfoque cinematográfico, rastreando las técnicas fílmicas que Aldecoa pudo haber aprendido en el cine; tarea que, nuevamente, excedía por mucho la extensión de esta investigación.

5. Bibliografía

5.1. Bibliografía primaria

ALDECOA, Ignacio (1976): *Con el viento solano*, Barcelona, Planeta.

—(2018): *Cuentos completos (1948-1969)*. Edición de Josefina Aldecoa, Madrid, Alfaguara.

—(2004): *El fulgor y la sangre*, Madrid, Espasa Calpe.

—(2001): *Gran Sol*, Madrid, Alfaguara.

—(1962): «*Las inquietudes de Shanti Andía*», en Fernando Baeza (ed.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 1, pp. 157-161.

—(1996): *Neutral Corner*. Prólogo de Miguel García-Posada, Madrid, Alfaguara.

—(2005): *Parte de una historia*. Edición, introducción y notas de Elide Pittarello, Madrid, Castalia.

—(1954): «Por el mar de un piloto de altura», *Índice de Artes y Letras*, 70-71, p. 28.

—(1969): «Prólogo», en Julio Verne, *Escuela de Robinsones*, Madrid, Salvat Editores, pp. 9-13.

—(1961): *Un mar de historias*, Madrid, Oficina Central Marítima.

—(2007): *Una realidad tierna y cruda. El viajero español*. Prólogo de Miguel García-Posada, Madrid, Visor Libros.

—(1981): *Todavía la vida. Libro de las algas*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava.

BAROJA, Pío (1968): *El mar. Las inquietudes de Shanti Andía. El laberinto de las sirenas. Los pilotos de altura. La estrella del capitán Chimista*, Barcelona, Círculo de Lectores.

—(1997): *La lucha por la vida I. La busca*. Prólogo de Julio Caro Baroja, Madrid, Caro Raggio.

—(1972a): *La lucha por la vida II. Mala hierba*, Madrid, Caro Raggio.

- (1972b): *La lucha por la vida III. Aurora roja*, Madrid, Caro Raggio.
- (1987): «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», *La nave de los locos*. Edición de Francisco Flores Arroyuelo, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, pp. 63-95.
- (1991): *Vidas sombrías (cuentos)*, Madrid, Caro Raggio.
- (2010): *Vitrina pintoresca. La España de la Segunda República*. Edición de Jesús Alfonso Blázquez González, Madrid, Ediciones 98.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2007a): *Águila de blasón. Comedias bárbaras II*. Edición de Ricardo Doménech, Madrid, Espasa Calpe.
- (1987): *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Edición de Javier Serrano Alonso, Madrid, Istmo.
- (2000a): *Cara de Plata. Comedias bárbaras I*. Edición de Ricardo Doménech, Madrid, Espasa Calpe.
- (1995): *Claves líricas. Aromas de leyenda. El pasajero. La pipa de kif*. Edición de José Servera Baño, Madrid, Espasa Calpe.
- (1979): *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1961): *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Madrid, Espasa Calpe.
- (2007b): *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*. Edición de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.
- (1993): *El ruedo ibérico II. ¡Viva mi dueño!*. Edición de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.
- (2002): *El ruedo ibérico III. Baza de espadas. Fin de un revolucionario*. Edición de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.
- (2007c): *Femeninas. Epitalamio*. Edición de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Cátedra.
- (2017a): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Edición de Miguel Díez R., Barcelona Espasa.
- (2011a): *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa.

- (2000b): *Luces de bohemia. Esperpento*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.
- (2011b): *Martes de carnaval. Esperpentos*. Edición de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa.
- (2017b): *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Edición de Margarita Santos Zas, Madrid, Alianza.
- (1996a): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe.
- (1996b): *Romance de lobos. Comedias bárbaras III*. Edición de Ricardo Doménech, Madrid, Espasa Calpe.
- (1979): *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1997): *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1999): *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Edición de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe.
- (2009): *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa.

5.2. Bibliografía secundaria

- AA.VV. (2000): *Actas del Congreso «Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación»*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1982): *Anatomía de La lucha por la vida*, Madrid, Castalia.
- ALAS, Leopoldo (2000): *Cuentos completos I*. Edición de Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara.
- ALBERICH, José (1979): «La biblioteca de Pío Baroja», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 263-282.
- (1966): *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara.

- ALDECOA, Josefina (2004): *En la distancia*, Madrid, Alfaguara.
- (1996): *Ignacio Aldecoa en su paraíso*, Lanzarote, Fundación César Manrique.
- (2018a): «Introducción», en Ignacio Aldecoa, *Cuentos*. Edición de Josefina Rodríguez de Aldecoa, Madrid, Cátedra, pp. 11-52.
- (1994): *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya.
- (2018b): «Tusitala, el narrador de historias», en Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos (1948-1969)*, Barcelona, Alfaguara, pp. 11-31.
- ANDRENIO (1962): «Baroja y su galería novelesca: “El laberinto de las sirenas”», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 158-161.
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene (1986): *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, Madrid, Gredos.
- ANDÚJAR, Manuel (1986): «Con Ignacio Aldecoa, cita pendiente», *Signos de admiración*, Jaén, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén, pp. 46-54.
- BALSEIRO, José Agustín (1962): «Notas acerca de Pío Baroja», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 230-234.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1979): «Los cuentos de Baroja», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 463-484.
- BARJA, César (1962): «Pío Baroja», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 188-206.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix (1990): *El pensamiento social y político de Pío Baroja*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Pablo (1979): «Regeneracionismo noventayochista en “La lucha por la vida”», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 149-164.
- BENET, Juan (1979): «Baroja y la disgregación de la novela», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 119-122.
- (2020): «Barojiana», *Otoño en Madrid hacia 1950*, Barcelona, Debolsillo, pp. 19-55.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1978): «Realismo y deformación escéptica: la lucha por la vida, según don Pío Baroja», *Juventud del 98*. Segunda edición corregida y ampliada, Barcelona, Crítica, pp. 208-257.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (2011): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa, pp. 9-56.

BOYD, Ernest (1962): «La busca», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 170-172.

BRETZ, Mary Lee (1979): *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.

BUERO VALLEJO, Antonio (1973): «De rodillas, de pie, en el aire», *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza, pp. 31-54.

CABALLERO BONALD, José Manuel (2017): «Ignacio Aldecoa», *Examen de ingenios*, Barcelona, Seix Barral, pp. 230-234.

—(2004): «Prólogo», en Ignacio Aldecoa, *El fulgor y la sangre*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-17.

—(1984): «Sobre la poesía de Ignacio Aldecoa. Notas tardías de lectura», en Drosoula Lytra (comp.), *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 42-47.

CAMPOS, Jorge (1981): *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza.

CANSINOS-ASSENS, Rafael (1962): «Pío Baroja», en Fernando Baeza (ed.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 88-93.

CARDONA, Rodolfo (1991): «El esperpento como género», *Ínsula*, 531, pp. 20-22.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. (2012): *Re-Visión del esperpento*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

CARLISLE, Charles R. (1976): *Ecos del viento, silencios del mar: La novelística de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Playor.

CARO BAROJA, Julio (1981): *Los vascos y el mar*, San Sebastián, Editorial Txertoa.

—(1972): «Mi tío Pío», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 15-29.

—(1997): «Prólogo», en Pío Baroja, *La lucha por la vida I. La busca*, Madrid, Caro Raggio, pp. VII-XVII.

—(1999): «Introducción», en Pío Baroja, *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, Cátedra, pp. 13-29.

CASADO SOTO, José Luis, et al. (1995): *Itsas aurrean. El País Vasco y el mar a través de la historia*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo.

CASSOU, Jean (1962): «Pío Baroja», en Fernando Baeza (ed.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 58-60.

CASTILLO-PUCHE, José Luis (1972): «La novela barojiana, caminera y andante», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 117-127.

CASTRO DÍEZ, Asunción (2011): «El arte de la sugerencia en los cuentos realistas de Ignacio Aldecoa», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y antología de cuentos*, Madrid, Edaf, pp. 91-109.

CELA, Camilo José (1961): *Cuatro figuras del 98. Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y otros retratos y ensayos españoles*, Barcelona, Aedos.

CHACEL, Rosa (1993a): «Don Ramón como maestro», *Obra completa 3. Artículos I*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 447-457.

—(1993): «Sendas perdidas de la generación del 27», *Obra completa 3. Artículos I*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 231-266.

CHIRBES, Rafael (2010): «La escritura como restitución (Epílogo a la edición alemana de *Gran Sol*)», Barcelona, Anagrama, pp. 162-168.

CIPLJAUSKAITĖ, Biruté (1979): «Distancia como estilo en Pío Baroja», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 139-147.

- CLAVERÍA, Carlos (1962): «Significado y estilo de una “trilogía”», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 286-288.
- CONTE, Rafael (1994): «La forma de lo real», *ABC Cultural*, 158, p. 22.
- CORPUS BARGA (1984): *Crónicas literarias*. Edición de Arturo Ramoneda Salas, Barcelona, Júcar.
- CORRALES EGEA, José (1971): *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo.
- CRUZ RUIZ, Juan (2018): «Hortelano, Aldecoa, noticia y avisos de los inolvidables», *Primeras personas*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 134-139.
- CUADRA, Pilar de (1972): «Don Pío, académico», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 139-143.
- DELIBES, Miguel (2004): «Ignacio Aldecoa», *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, pp. 81-83.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1965): *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.
- DIEGO, Gerardo (ant.) (2007): *Poesía española [Antologías]*. Edición de José Teruel, Madrid, Cátedra.
- DÍEZ R., Miguel (2017): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Barcelona, Espasa, pp. 9-55.
- DOMÉNECH, Ricardo (2000): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Cara de Plata. Comedias bárbaras I*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-38.
- (2007): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Águila de blasón. Comedias bárbaras II*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-34.
- (1996): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Romance de lobos. Comedias bárbaras III*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-41.
- DOS PASSOS, John (1962): «Un novelista revolucionario», «Baroja, arrebozado», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 111-114, 115-116.

ELIZALDE, Ignacio (1975): *Personajes y temas barojianos*, Bilbao, Universidad de Deusto.

ELORZA, Antonio (1968): «El realismo crítico de Pío Baroja», *Revista de Occidente*, 62, pp. 151-173.

ESPINA, Antonio (1994): «Pío Baroja. *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*», *Ensayos sobre literatura*. Edición al cuidado de Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos, pp. 169-170.

ESTRUCH, Joan (1988): *La busca. Guía de lectura*, Madrid, Alhambra.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1962): «Pío Baroja», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 316-321.

—(1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.

FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro (1962): «Mundo barojiano», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 296-298.

FERRATER MORA, José (1983): *El mundo del escritor*, Barcelona, Crítica.

FRAILE, Medardo (ed.) (1990): *Cuento español de Posguerra. Antología*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA, Miguel Ángel (1998): «Aquel “divino huésped” del lenguaje (a propósito del modernismo de Valle-Inclán)», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 247-255.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel (1972): *Análisis temático de «El ruedo ibérico»*, Madrid, Gredos.

—(1986): «La evolución lingüística de Valle-Inclán: Constantes e innovaciones», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438, pp. 19-29.

—(2007): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-39.

GARCÍA GIL, José Manuel (2018): *Prender con keroseno el pasado. Una biografía de Carlos Edmundo de Ory*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

- GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1972): *Ignacio Aldecoa*, Madrid, EPESA.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2003): «Aldecoa o la estética de la redención», *República de las Letras*, 82, pp. 39-43.
- (1996): «El canto, el cuento, la palabra», en Ignacio Aldecoa, *Neutral corner*, Madrid, Alfaguara, pp. 9-19.
- (2007): «Prólogo», en Ignacio Aldecoa, *Una realidad tierna y cruda. El viajero español*, Madrid, Visor Libros, pp. 7-15.
- GARLITZ, Virginia Milner (1992): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 17-35.
- GIL CASADO, Pablo (1968): *La novela social española (1942-1968)*, Barcelona, Seix Barral.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1972): «Dinámica creadora del material histórico en la novela barojiana», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 105-108.
- (1971): *Ensayos sobre literatura social*, Madrid, Guadarrama.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2007): *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe.
- GONZÁLEZ MAS, Ezequiel (1979): «Pío Baroja y la novela de folletín», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 165-175.
- HEMINGWAY, Ernest (1978): *El viejo y el mar*, Barcelona, Planeta.
- IGLESIAS, Carmen (1979): «La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 251-261.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio (1972): «Originalidad de Baroja», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 91-94.
- JURADO MORALES, José (2012): *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- LASAGABASTER, Jesús María (1978): *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

—(2002): «La novela de Ignacio Aldecoa: de lo social a lo existencial», «Ignacio Aldecoa: práctica y teoría del cuento», «La metáfora del espacio en *Gran Sol*», «La isla, el lugar de la escritura. (A propósito de *Parte de una historia*, de Ignacio Aldecoa)», «Contar, contar-se y ser conta(n)do. (A propósito de *Parte de una historia*, de Ignacio Aldecoa), «Ignacio Aldecoa: la última “parte de una historia”», en Ana Toledo Lezeta (ed.), *La literatura de los vascos*, San Sebastián, Universidad de Deusto, pp. 561-576, 577-585, 587-599, 601-626, 627-637, 639-654.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1990): «Creación de la prosa de arte española: Valle-Inclán», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, pp. 150-167.

—(1996): «De Valle de la Peña a Valle-Inclán», *Antagonía: cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*, 1, pp. 17-33.

LERA, Ángel María de (1972): «Baroja, el innovador», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 85-88.

LONGARES, Manuel (2011): «Una noche de fatigas», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y antología de cuentos*, Madrid, Edaf, pp. 42-48.

LYTRA, Drosoula (1984): «Introducción», *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-15.

—(1980a): «“*Gran Sol*”, novela del mar», *Boletín AEPE*, 23, pp. 27-31.

—(1980b): «Soledad en los cuentos de Ignacio Aldecoa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 363, pp. 589-595.

MADARIAGA, Salvador de (1962): «Pío Baroja», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 121-129.

MAINER, José-Carlos (2012): *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.

MARAÑÓN, Gregorio (1962): «Contestación al discurso de ingreso de don Pío Baroja en la Academia Española», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 213-222.

MARISTANY, Luis (1968): «La concepción barojiana de la figura del golfo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, pp. 102-122.

- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (1997): *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa*, Las Palmas de Gran Canaria, Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994): «Amigo sin cuento», *ABC Cultural*, 158, p. 21.
- (2000): «Un aviso: Ha muerto Ignacio Aldecoa», *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama, pp. 33-45.
- (2006): *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela.
- MARTÍN NOGALES, José Luis (1984): *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1979): «Baroja-Unamuno», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, pp. 227-235.
- MARTÍNEZ DE SALAZAR, Ángel (1996): *Ignacio Aldecoa. El joven que sabía contar historias*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (2012): *Ante Baroja. Edición crítica, revisada y ampliada (1900-1960)*. Edición y estudio introductorio de Francisco Fuster García, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1995): «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra», en Ramón del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, pp. 393-397.
- MATILLA RIVAS, Alfredo (1972): *Las «Comedias bárbaras»: historicismo y expresionismo dramático*, Madrid, Anaya.
- MATUTE, Ana María (1970): «Prólogo», en Ignacio Aldecoa, *La tierra de nadie y otros relatos*, Navarra, Salvat Editores, pp. 7-11.
- MENDOZA, Eduardo (2019): *Por qué nos quisimos tanto*, Pamplona, Ipso Ediciones.
- MORAL, Carmen del (1974): *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Ediciones Turner.
- NAVALES, Ana María (1974): *Cuatro novelistas españoles*, Madrid, Editorial Fundamentos.

OLIVA, César (1999): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Edición de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe, pp. 11-54.

ONÍS, Federico de (1962): «Pío Baroja», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 162-169.

ORTEGA Y GASSET, José (1962): «Una primera vista sobre Baroja (Fragmentos)», «Ideas sobre Pío Baroja (Fragmentos)», en Fernando Baeza (ed.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 63-71, 72-87.

ORY, Carlos Edmundo de (1984): «Por calles y tabernas con José Ignacio de Aldecoa», en Drosoula Lytra (comp.), *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 174-196.

PANERO, Leopoldo (1973): «La realidad en la novela», «Once narraciones», *Obras completas. Tomo II. Prosa*, Madrid, Editora Nacional, pp. 397, 469-470.

PARDO BAZÁN, Emilia (1983): *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza.

RIVERA, Haydee (1972): *Pío Baroja y las novelas del mar*, Madrid, Anaya.

RODRÍGUEZ, Juan (2003): «Ignacio Aldecoa», *República de las Letras*, 82, pp. 47-54.

—(1998): «Prólogo», en Pío Baroja, *Obras completas VII. Trilogías II. La lucha por la vida. El pasado*. Edición dirigida por José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 11-27.

RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano (1962): «Madrid en Baroja», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 302-308.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2011): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*, Madrid, Espasa, pp. 9-66.

—(1996): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 7-94.

SAFRANSKI, Rüdiger (2012): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets.

SALINAS, Pedro (1970): «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 86-114.

SÁNCHEZ, Jordi (1998): «A propósito de las acotaciones de Valle-Inclán en *Luces de bohemia*: un estudio esquematizado de los aguafuertes narrativos», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 303-321.

SANTOS ZAS, Margarita (2017): «Valle-Inclán (1916): Ver y contar la guerra», en Ramón del Valle-Inclán, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Alianza, pp. 9-46.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2010): *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos.

SEÑABRE, Ricardo (1970): «La obra narrativa de Ignacio Aldecoa», *Papeles de Son Armadans*, XV, vol. LVI, pp. 5-24.

SERRANO ALONSO, Javier (1987): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, pp. 11-50.

SERVERA BAÑO, José (1995): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Claves líricas. Aromas de leyenda. El pasajero. La pipa de kif*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 11-47.

SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum, 2005.

SOLÍS, Ramón (1972): «Una entrevista con Baroja», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 33-38.

SOREL, Andrés (2003): «Editorial», *República de las Letras*, 82, pp. 5-6.

STEMBERT, Rodolphe (1986): «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura (Fragmentos)», *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Catálogo exposición*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 41-50.

SUEIRO, Daniel (1982): «Ignacio Aldecoa, parte de una historia», *ABC Cultural*, 83, pp. I-III.

TREND, John Brande (1962): «Pío Baroja y sus novelas», en Fernando Baeza (dir.), *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, Vol. 2, pp. 106-108.

TROUILLHET MANSO, Juan (1998): «La génesis del esperpento en *La pipa de kif*», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 269-276.

TWOMEY, Lisa Ann (2012): *Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

UMBRAL, Francisco (1972): «El Madrid de Baroja», *Encuentros con don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 169-174.

VALCÁRCEL, Carmen (2011): «Los cuentos de Ignacio Aldecoa en *La Hora* (II, 1948-1950)», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, *Ignacio Aldecoa. Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y antología de cuentos*, Madrid, Edaf, pp. 156-174.

VALLE-INCLÁN, Joaquín del (2007): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Cátedra, pp. 11-29.

VILLANUEVA, Darío (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.

—(1998): «Prólogo», en Pío Baroja, *Obras completas IX. Trilogías IV. El mar. Agonías de nuestro tiempo*. Edición dirigida por José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 11-29.

—(2005): *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant lo Blanch.

ZAMORA VICENTE, Alonso (2000): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-30.

—(2009): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, Madrid, Espasa, pp. 9-23.

—(1958): «Lección de Pío Baroja», *Voz de la letra*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 46-50.

—(1974): *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos.

—(1955): *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.