



GIOVANNA FIORDALISO
Università della Tuscia
g.fiordaliso@unitus.it

DESAFÍOS Y REIVINDICACIÓN DE SERES SUBALTERNOS EN ESCENARIOS SIMBÓLICOS EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX Y XXI

Resumen

En el contexto europeo actual, la literatura mundial y su consiguiente concienciación representan un fenómeno muy sugerente, en el que es posible investigar un todo-mundo, o una cosmovisión, o una conciencia de la especie que tiene que ver con la apertura hacia el otro enfocado en espacios nuevos y con criterios que se refieren al reconocimiento de la identidad a través del diálogo. Dentro de este tipo de aproximación, la novela española del siglo XX, y su natural extensión en estas primeras décadas del siglo XXI, expresa -entre otras cosas- la voluntad de dar a conocer una peculiar atención hacia el individuo y los espacios que ocupa en el mundo, así como sus relaciones y su participación en una colectividad que puede ser manifestación del poder oficial o, en cambio, su contraposición.

El cotejo entre figuras presentes en algunas novelas españolas de autores representativos de distintos momentos del siglo XX (P. Baroja, M. T. León, F. Aramburu) nos permite identificar una tipología de personajes que, sin ninguna intención de exhaustividad, se puede estudiar, según la definición de Augé, como *surmoderne* por su ubicación en lugares o no-lugares de los que proceden su historia, su camino y su dispersión.

Merece la pena examinar estos personajes en su dimensión de víctimas del sistema político, económico, cultural e ideológico del siglo XX y XXI, relacionando su identidad con los lugares que se convierten en objetos de sentido (el puente, o la ciudad-estado, etc.); personajes que deben defenderse, imponerse o incluso esconderse para sobrevivir en un contexto hostil y que por eso se convierten en símbolos de una existencia que encuentra en la subalternidad su principal vehículo de interpretación.

Palabras clave: Sujetos subalternos, novela siglo XX y XXI, Baroja, León, Aramburu

Abstract

In the actual European context, world literature and its consequent awareness represent a very suggestive phenomenon, in which it is possible to investigate a whole-world, or a worldview, or a consciousness of the species that has to do with openness towards the other, focused on new spaces and with criteria that refer to the recognition of identity through dialogue. Within this type of approach, the Spanish novel of the 20th century, and its natural extension in these first decades of the 21st century, expresses – among other things – the desire to publicize a peculiar attention to the individual and the spaces occupied in the world; their relationships and their participation in a community that can be a manifestation of official power or, on the other hand, its opposition.

The comparison between figures present in some Spanish novels written by representative authors from different moments of the twentieth century (P. Baroja, M. T. León, F. Aramburu) allows us to identify a typology of characters that, without any intention of exhaustiveness, can be studied, according to Augé's definition, as *surmoderne* due to its location in places or non-places from which its history, its path and its dispersion come.

It is therefore worth examining these characters in their dimension as victims of the political, economic, cultural and ideological system of the 20th and 21st centuries, relating their identity to the places that become objects of meaning (the bridge, or the city-

state, etc.): characters who must defend themselves, impose themselves or even hide to survive in a hostile context and who therefore become symbols of an existence that finds its main vehicle of interpretation in subalternity.

Keywords: Subordinate subjects, Spanish novel of the XX and XXI centuries, Baroja, León, Aramburu

En un reciente estudio de 2019 sobre la relación y el papel de la ficción y de la historia en el siglo XXI, Gonzalo Navajas afirma:

El siglo XXI que, en un principio, se había percibido y proyectado como la posible realización del «final de la historia» con la clausura de los conflictos que diezmaron el pasado siglo XX, se está revelando, paradójicamente, como la consolidación de múltiples contradicciones irresueltas en las relaciones políticas y culturales [...]. Nuestra época es el tiempo del «estado de excepción» y de la «anomía» (o ausencia de normativa) como el estatuto constitutivo de las naciones y las relaciones políticas y sociales. Frente a esta situación, se impone la lucidez crítica e intelectual en lugar de la pasividad y la renuncia a entender y proponer formas fiables de análisis¹.

Navajas sigue su examen crítico con una premisa que merece la pena mencionar a continuación:

Mi premisa inicial es que la narración ficcional constituye un instrumento hermenéutico poderoso en esa labor de resistencia y oposición a la ofuscación. Aunque, después de la ruptura del paradigma moderno clásico, sabemos que la verdad es un concepto que debe entenderse contextualmente, no todos los contextos son equiparables e intercambiables y la función de la narrativa ficcional más profunda y valiosa es poner de manifiesto la naturaleza de esos contextos. La novela española reciente en algunos de sus textos más definitorios provee un cuadro hermenéutico que no fija de manera final y última el significado de los datos históricos sino que los ubica en una estructura que ayuda a posicionarnos de manera más profunda con relación a ellos. El propósito no es fijar y determinar permanentemente el significado de los episodios y hechos del pasado sino abrir caminos de investigación que contribuyan a cuestionar y reconsiderar las versiones convencionales de la historia².

¹ G. Navajas, *Ficción e historia en el siglo XXI. El nomos narrativo en la novela española actual*, in «Monteagudo», 3.^a Época, n. 24, 2019, pp. 99-111.

² *Ibidem*.

Con las palabras de Navajas, teniendo en cuenta la actualidad del contexto europeo y de la literatura mundial, cabe analizar una cosmovisión y una conciencia de la especie que tiene que ver con la apertura hacia el otro enfocado en espacios nuevos y con criterios que se refieren al reconocimiento de la identidad a través del diálogo: diálogo que comprueba la voluntad de prestar una peculiar atención hacia el sujeto y los espacios que ocupa en el mundo, así como hacia sus relaciones y su participación en una colectividad, en un sistema que puede ser manifestación del poder oficial o que puede ser, en cambio, el terreno de una oposición, o de una contraposición.

Uno de los retos, abordable incluso como compromiso, que la actualidad nos ofrece es la formación de la identidad del sujeto, individual y colectiva, su camino de concienciación y su análisis desde un punto de vista no solo local sino también global: como subraya José Colmeiro³, los cambios y las transformaciones que el ser humano ha venido atravesando a lo largo del siglo XX, cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días y determinan estas primeras décadas del siglo XXI, apuntan hacia un contexto complejo, en el que emerge la deconstrucción de las estructuras convencionales (el estado, la familia, los lugares de la educación y formación del individuo, por ejemplo) y la alternativa de nuevas comunidades articuladas no solo por intereses materiales compartidos, sino también por hechos de conciencia más o menos justificados.

Varios son los procesos a los que cabe prestar atención: los que se relacionan con la articulación entre memoria e historia, repensando el pasado desde la perspectiva de un presente cambiante; revisando críticamente ciertos eventos históricos que van más allá de las fronteras nacionales y que han contribuido a su redefinición considerando la historia desde un punto de vista internacional. Me refiero a la historia de las expansiones territoriales, a las conquistas, a las civilizaciones vistas desde la óptica postcolonial del siglo XXI, y del auge del neocolonialismo; a los eventos de la guerra civil, analizados desde la perspectiva histórica de la postguerra fría, y a su legado en el presente; a las experiencias transcontinentales del exilio y de la dictadura. Pero a todo esto

³ J. Colmeiro, *Introducción. Redefinir España: entre lo local y lo global*, in *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 11-32.

podemos añadir también los intentos de amnesia histórica institucionalizada y la persistente resistencia de las formas de (contra) memoria histórica en las sociedades postdictatoriales.

Desde el punto de vista de los estudios que se ocupan de literatura, y en particular de la ficción y de su sentido en la elaboración de estos procedimientos, los procesos identitarios se construyen y reconstruyen a base de ficciones, de mitos e historias⁴, de tradiciones inventadas y de alegorías, individuales y colectivas: de ahí, la importancia estratégica del patrimonio cultural y la creación de una imagen que al mismo tiempo se concreta a través de la deconstrucción, de la desmitificación y de la elaboración de una nueva y compleja realidad híbrida.

Estas reflexiones sobre la necesidad de plantear los procesos de construcción de la identidad -individual y colectiva, local y global- y de levantar nuevos modelos más acordes con el sentir del ser humano contemporáneo deben tener en consideración pues el conocimiento de los acontecimientos históricos que mayor influencia han tenido en el desarrollo de una nación y su peso específico en la configuración del tejido social.

Con estas premisas, y recuperando tendencias que se han articulado a lo largo del siglo XX hasta llegar a nuestros días, la narrativa de varios autores representativos de la literatura española de los siglos XX y XXI permite identificar unas líneas de investigación que, a pesar de la formación individual de cada uno de ellos, de las experiencias vividas y de la ideología expresada, se pueden enmarcar en un itinerario que de la época moderna -que, como afirma Starobinski⁵, se puede sintetizar según la fórmula de la presencia del pasado en el presente, que lo aventaja y lo reivindica- se mueve hacia la época posmoderna, la del *pastiche*, de lo híbrido, de la mezcla de pasado, presente y futuro, sin límites ni fronteras, para llegar a la *surmodernité*, según la definición de Augé⁶, eso es la época de la aceleración y de los excesos, apoyándonos también en la noción

⁴ Mitos e historia son los dos arcanos, según la definición de Ricardo Menéndez Salmón en una de sus novelas, *Medusa*, de 2012. Cfr. R. Menéndez Salmón, *Medusa*, Barcelona, Seix Barral, 2012. Sobre la novela: cfr. G. Fiordaliso, *Sguardi a confronto in Medusa di Ricardo Menéndez Salmón*, in «Caietele Echinox», n. 44, 2023, pp. 322-335, <http://caieleelechinox.lett.ubbcluj.ro/>.

⁵ J. Starobinski, *Les cheminées des sociétés contemporaines*, in «Magazine littéraire», n. 280, sett. 1990.

⁶ M. Augé, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 2009.

de *campus*, eso es campo de producción, en el sentido de principio de organización social, y de *habitus*, conjunto de condiciones representativas de un grupo según el enfoque sociológico de Bourdieu en su ensayo *Le regole dell'arte*, que se centra en estructuras que son un «sistema di disposizioni durevoli e trasponibili, [...] principio organizzatore di pratiche e di rappresentazioni che possono essere oggettivamente accordate con il loro scopo senza supporre il perseguimento cosciente di fini e la padronanza espressa delle operazioni necessarie per realizzarli»⁷.

Con el objetivo de mejorar el conocimiento de la dimensión simbólica del mundo social superando las aporías que proceden de la tradición filosófica y sociológica, la teoría de Bourdieu no implica una visión eludible del mundo social sino la posibilidad que se revelen puntos de vistas críticos hacia los centros del poder y que el orden social se pueda discutir a través de sus protagonistas: de esta forma, la idea de *campus* y la de *habitus* plantean la problemática de lo simbólico como actividad cognitiva y como consecuencia de la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, enfocados con una nueva aproximación:

La nozione di *habitus* implica il superamento di una serie di false alternative. [...]. Il mondo non è solo l'effetto delle rappresentazioni e della volontà dei soggetti, come se le disposizioni degli individui non fossero plasmate dalla loro traiettoria, né semplice manifestazione di un sistema di "regole oggettive" iscritto nella struttura sociale, come se gli agenti, con i loro diversi punti di vista e le loro rotte non contribuissero al funzionamento della realtà⁸.

De acuerdo con la idea de *campus* y de *habitus* de Bourdieu, el sujeto, en nuestro caso el artista, expresa una realidad, o una verdad, que no es ni del todo objetiva ni subjetiva, sino que procede de una elaboración histórica a la que contribuyen las condiciones en las que se encuentra a vivir; los influjos que proceden de la sociedad y su propia *forma mentis*, o su propio «fondo sentimental», según las palabras de Pío Baroja⁹.

⁷ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ P. Baroja, *Prólogo doctrinal sobre la novela*, in *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 45.

Afirma Bourdieu:

Cercare nella logica del campo letterario o del campo artistico (mondi paradossali capaci di ispirare o di imporre gli "interessi" più disinteressati) il principio dell'esistenza dell'opera d'arte nella sua dimensione storica, ma anche metastorica, significa trattare l'opera come un segno intenzionale orientato e regolato da qualcos'altro, di cui essa è anche un sintomo¹⁰.

A la luz de la indagación sobre ese «segno intenzionale orientato e regolato da qualcos'altro», la atención se fija pues en una selección de autores cuya creatividad ha permitido la invención de sujetos subalternos representativos de una situación, simbólicos de una condición, la del ser humano, visto en su dimensión precaria, rara, extraña: voces que no pertenecen a la ideología dominante, según la definición de Gramsci¹¹, y que expresan en cambio a «'subjugated knowledge', 'a whole set of knowledges that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently elaborated'»¹².

Son novelas que expresan un estado de alejamiento y aislamiento, en el que el sujeto se presenta como víctima, en apariencia, pero que en realidad muestra su fuerza y su sentido dentro del contexto en el que se mueve y que representa. Víctima individual que pertenece, de una forma más o menos consciente, a un grupo, a una colectividad, que intenta expresar sus convicciones y sus ideas a pesar de todo, y a las que la literatura da voz, existencia, dignidad.

1. Pío Baroja

El primero de los autores que nos depara interesantes hallazgos desde este punto de vista es Pío Baroja (San Sebastián, 1872 – Madrid, 1956). En *Los caprichos de la suerte*, novela que escribe en 1951 pero que se publicará póstumamente en 2015, uno de los protagonistas de la obra, el periodista Elorrio, reflexiona sobre su estado y sobre el de los demás

¹⁰ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 52.

¹¹ A. Gramsci, *Ai margini della storia (Storia dei gruppi sociali subalterni)*, in *I quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2014.

¹² G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, pp. 271-313.

personajes con los que está viviendo el dramático acontecimiento de la guerra civil. Durante una de sus conversaciones, Elorrio se pregunta si todos ellos pueden considerarse «desterrados, exiliados o proscritos [...], turistas de ínfima categoría»¹³: su comentario se refiere a la contingencia y a la condición en la que se encuentra, a su pesar, individual y colectivamente, pero también a una dimensión existencial, la del ser humano, que don Pío tiene en consideración desde siempre en su producción novelística y sobre la que sigue escribiendo incluso en su vejez¹⁴.

Pocos años antes, en 1945, Baroja había publicado *El puente de las ánimas*, novela poco conocida y muy poco estudiada, que pertenece a la madurez del autor, escrita en la difícil etapa que don Pío vivió en los años de la dictadura franquista y que, como muchas de las escritas en estos años, sufrió varios «avatares editoriales», como afirma Ara Torralba reconstruyendo todas las «impiedades textuales»¹⁵ que caracterizan las obras de Pío Baroja desde sus inicios hasta su muerte. Un análisis de la novela no puede prescindir del contexto en el que el autor se encuentra, en relación al *campus* literario, a su *habitus*, como acabamos de ver con Bourdieu, ya que la ideología del autor, su visión del mundo y su formación concurren en la elaboración y en la invención de personajes cuyas vidas reflejan las del autor mismo y su idea de la escritura literaria, y a la vez comprueban la condición de seres, o de sujetos subalternos hondamente relacionados con espacios y lugares concretos, representativos de una colectividad.

Gracias a los estudios más recientes que en las últimas décadas se han ocupado de la vida y de la obra de don Pío, se han aclarado las condiciones en las que el novelista vivió en los años de la guerra civil y de la dictadura franquista, con un inicial y breve exilio en Francia y luego con la vuelta a España: se trata de uno de los periodos «más confusos y contradictorios» de su vida, según la definición de Sánchez-Ostiz, y «que más tinta ha hecho correr»¹⁶.

¹³ P. Baroja, *Los caprichos de la suerte*, Barcelona, Espasa, 2015, p. 154.

¹⁴ Cfr. G. Fiordaliso, *Desterrado, exiliado o proscrito: la experiencia de Pío Baroja*, in «Orillas», n. 9, 2020, pp. 457-474, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_15fiordaliso_arribos/.

¹⁵ J. C. Ara Torralba, *Impiedades textuales*, in J. C. Ara Torralba, J. C. Mainer (eds.), *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 181-234.

¹⁶ M. Sánchez-Ostiz, *Tiempos de tormenta (Pío Baroja, 1936-1940)*, Pamplona, Pamiela, 2007, p. 36.

Como afirma Fuster, efectivamente los miembros de la generación del '98 que sobrevivieron a la guerra civil sufrieron «el exilio de una forma especialmente dolorosa, por el momento en que les pilló el estallido de la guerra, ya con una edad avanzada, y por lo difícil que les resultó continuar con sus obras fuera del contexto familiar y personal en el que, hasta este momento, las habían desarrollado»¹⁷.

Los años 1936-1940 son los más intensos y precarios de la vida de Baroja, años de verdad de tormenta, durante los cuales iba a perder mucho de lo que más estimaba: «su casa de Madrid, su pequeño montaje familiar, muchas de sus relaciones personales o sociales, y, en buena medida, hasta Itzea, su casa de Bera, que nunca más volvería a ser lo mismo»¹⁸. Incluso en esta etapa de su vida Baroja nunca abandonó la escritura y la creación literaria: su creatividad le permitió en cambio elaborar y representar un momento trágico de la historia de España y de su vida subrayando el papel de la literatura como ancla vital, en páginas que muestran un destacado interés literario, que deben encauzarse en su contexto, en el momento de su elaboración, en la época histórica y literaria que don Pío y su país están viviendo, y al mismo tiempo dentro de la producción completa del escritor vasco, dentro de una obra concebida como sistema, donde cada texto forma una pieza de un gran rompecabezas con el que representar la realidad. Es lo que podemos detectar adentrándonos en los intersticios de esta práctica de escritura que no es nueva en el laboratorio novelístico barojiano, pero que quizá alcance en esta época una extrema exasperación, incluso una palpable radicalización.

¹⁷ F. Fuster García, *Baroja en París*, Madrid, Marcial Pons, 2019, p. 172.

¹⁸ M. Sánchez Ostiz, *op. cit.*, p. 9. Las circunstancias de su vida en aquel trágico y complejo momento no necesitan comentario: su paseo por la carrera que va de Behobia a Biriatu, cerca de su casa de Itzea, en el País Vasco, en julio de 1936, donde pudo ver la llegada de los grupos armados empeñados en la conquista de San Sebastián; el breve encarcelamiento en Santesteban, y la amenaza de su fusilamiento por los falangistas; la publicación, el 1 de septiembre de 1936, de un artículo titulado "Una explicación" en el *Diario de Navarra*, en el que expresa sus fuertes críticas contra la República; la decisión de dejar España y su estancia en París; su renuncia a ir a Argentina, cansado y anciano, y su definitiva vuelta a España, en 1940, para vivir entre Madrid y Vera de Bidasoa hasta su muerte, en un progresivo ensimismamiento, con los primeros síntomas de arterioesclerosis, rendido a una condición de extrañeza que no ocultó y que, al contrario, expresó con fuerza en todas las páginas escritas en esa temporada, así como en las tertulias de su casa de la calle Ruiz de Alarcón, viva y concurrida, que es cuando recibe más visitas literarias.

El puente de las ánimas es desde este punto de vista un ejemplo digno de nota: como afirma Mainer:

En *El puente de las ánimas* (1945), [...] hay un trabajado engarce decameroniano que tiene como elementos fijos un narrador –el médico Armendáriz–, un *narratario* (o testigo), que es el propio escritor, y una referencia física, el viejo puente derribado: las historias contadas [...] se enlazan al hilo de la curiosidad de narrador y narratario y por un procedimiento que tiene el encanto y la sencillez de ir sacando cerezas de un cesto y divertirse con el arbitrario abrazo de los frutos. Baroja sigue necesitando *justificar* la invención del relato con un enmarcamiento o *cornice* inicial que, por un lado, le otorga una apariencia de veracidad contratada y, por otro, legitima la libertad con la que el narrador-comentarista (el estatuto predilecto de Baroja) conjetura y juzga acerca de sus mundos de ficción¹⁹.

En el único trabajo específico que se le ha dedicado a la novela, Pujante reconstruye en cambio los avatares editoriales de la obra, recordando que el primer capítulo, «El estanque verde», ya había parecido en 1943 en la colección *La Novela Actual*, destacada entre las escasísimas existentes en el periodo de la posguerra española. «El estanque verde» (*novela inédita*) inaugura pues *La novela actual* en el número de junio-julio 1943 como cuento largo, o *nouvelle*, y pronto pasa a conformar la primera parte de una obra de mayor envergadura como es *El puente de las ánimas*, que Baroja completa en septiembre de 1944 con otros seis capítulos, y que publica en 1945. Se desconoce, afirma Pujante, si a priori Baroja tendría proyectada su continuación o prolongación pero lo cierto es que en el transcurso de poco más de un año el escritor habría redactado la novela con un total de siete capítulos, o historias, con títulos catafóricos, según las palabras de Pujante, donde hallar

[...] refranes, canciones, poemas, traducciones (más o menos fiables), e incluso un fragmento de texto histórico o un diario de navegación. Se trata de una serie de relatos engarzados o enhebrados, principalmente por medio del primer narrador, sin que sea óbice para que entren en juego otros en el juego de metaficciones incluidas, relatos en los que se cruzarán historias y

¹⁹ J.C. Mainer, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, pp. 355-356.

reaparecerán personajes, de forma más evidente o explícita en la última parte. El viaje por aquella región vasca le ha permitido al curioso doctor (y al curioso lector) conocer varias leyendas relacionadas, como la del estanque verde o la peña de los ahorcados, lugares próximos al puente de las ánimas, leyendas que también han evolucionado en el tiempo hasta aproximarse a aquel en el que viaja el propio médico, que llegará a conocer a algunas de las personas relacionadas con todo ello²⁰.

Si la obra se publica en 1945, permaneciendo prácticamente desconocida, pocos años después, en 1953, Baroja publica otro libro que tiene una suerte muy parecida, titulado *El País Vasco*: «un proyecto muy ambicioso», lo define otro célebre autor vasco, Bernardo Atxaga, que reconstruye los avatares editoriales de esta obra también, pero en este caso en los años de la dictadura franquista, antes, y de la democracia, después²¹.

Ahora bien, ¿por qué esta insistencia de Baroja hacia el País Vasco, su lengua y su cultura en plena dictadura franquista, cuando la lengua vasca era un dialecto despreciable, prohibido en escuelas y colegios, y cuando las obras literarias tenían que someterse al rígido control de la censura?

Un interés por el País Vasco que en realidad se encuentra en la producción barojiana desde siempre: baste recordar la tetralogía *Tierra vasca*, que se compone de cuatro novelas publicadas en 1900, 1902, 1909 y 1922; *Las inquietudes de Shanti Andía*, novela de 1910, que inaugura la tetralogía *El mar*; el cuento *La dama de Urtubi*, de 1916, en el que inserta las leyendas alrededor del aquelarre dentro de la superstición y la ignorancia; el capítulo *Vascongada*, en *Batagela de otoño*, de 1949. Estas referencias, lejos de ser exhaustivas, son más que indicios para entender la relación de Baroja con el País Vasco, su tierra, que celebra y que canta a lo largo de su producción entera, y que mantiene también como protagonista en su última etapa creativa, sin embargo, con una intención nueva y original.

Como afirma Atxaga: «[Baroja] identificaba lo vasco con la sociedad marinera o rural que hablaba euskera, y su mirada -amorosa, lírica, melancólica- subrayaba el candor y la inocencia de un mundo y

²⁰ C. Pujante, *Un texto evanescente de Baroja: El estanque verde*, in *Homenaje a T. Albaladejo*, 2023, (en prensa).

²¹ B. Atxaga, *Órdago*, Pamplona, Baroja & yo, Ipso ediciones, 2018.

de unos personajes que, ¡ay!, quizá ya no vuelvan a caminar sobre la tierra»²². Y efectivamente en *El puente de las ánimas*, con la ironía barojiana que el lector aficionado sabe reconocer, en un diálogo entre los personajes se lee:

– Sí; yo creo que las razas tienen una capacidad para llegar a un grado de civilización y dar un fruto especial, y probablemente no pueden pasar de él. Los judíos llegaron a la religión y a la poesía; los griegos a la filosofía, a la ciencia y a la escultura; los italianos y españoles a la pintura y a la literatura; los alemanes a la metafísica y a la música.

– [...] ¿Y los vascos, a qué hemos llegado?

– Hemos llegado a la aventura sin el comentario. Ya es algo²³.

Las preguntas que la novela sugiere, sin perder de vista el marco, el contexto y las condiciones en los que el autor la concibe y la escribe, manifiestan el papel de la literatura y de la invención literaria como el ámbito ideal para la puesta en duda, la crítica y la reformulación de conceptos o de realidades que la literatura misma devuelve a través de la creativa mezcla entre la invención y la documentación histórica, una modalidad de trabajo que a un autor como Baroja le gustaba mucho.

«Yo no sé -dice el narrador en primera persona- si estas cosas las decía Armendáriz porque las creía o por echárselas de mago y de taumaturgo y competir con sus autores favoritos cultivadores del ocultismo y de los misterios»²⁴: alternando diálogos, descripciones y comentarios acerca de la forma de narrar, o de los hechos narrados, herramientas que un novelista experto como Baroja sabe disfrutar muy acertadamente, y con un juego de círculos concéntricos que se desarrolla a lo largo de los siete capítulos de la novela, a cada personaje del que se narra la historia se le corresponde un escenario, teatro de los acontecimientos contados y manifestación de la geografía del País Vasco, que encuentra de esta forma su caracterización: al estanque verde, «una laguna triste y romántica»²⁵ le corresponde el destino de Florencia; a Fanny, su hija,

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ P. Baroja, *El puente de las ánimas*, Madrid, Caro Raggio, 1975, p. 198.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

el puente de las ánimas; a los marinos la peña de los ahorcados; a Erica, la casa de las Máscaras, etc. Cada lugar, lejos de ser solo un escenario, es portavoz, archivo y testigo de historias y leyendas, de una mitología que el paso del tiempo no oculta, sino todo lo contrario, que valoriza dejando que las piedras, los ríos, las corrientes de agua y los arroyos, la naturaleza toda hablen.

Los muchísimos personajes -la mayoría de ellos mujeres- que pueblan esas narraciones comparten todos rasgos de personas inquietas, extrañas, raras: Florencia, protagonista de *El estanque verde*, se presenta como una *outsider* no solo por su nacionalidad sino también por su actitud, su personalidad: «apenas hablaba con la gente, en parte porque no sabía el castellano y en parte porque, según se decía, su marido no quería que hiciera amistades con las personas de la vecindad. Con frecuencia se veía pasar a la inglesa a caballo, vestida de amazona, con una toca de terciopelo sobre su pelo rubio»²⁶. A la mujer le gusta pasear alrededor del estanque verde, «un lugar recóndito. Los árboles, los arbustos y las hierbas todas parecían tener la intención de ocultarlo a la mirada indiscreta de los curiosos»²⁷.

Su hija, Fanny Norton, es la protagonista del segundo capítulo, titulado *La sirena de Jáuregui*, y es precisamente ella la sirena, descrita a través del punto de vista del doctor Ochoa, otro personaje de la novela, que cuenta al médico Armendáriz su fascinación por la mujer colocando su historia, su biografía entera, en la casa de Jáuregui, en el barrio de Olázar, en el pueblo que se llama Recalde. En el caso de Fanny, la narración se abre con una descripción física de la mujer gracias a una miniatura que el doctor Ochoa conserva:

La miniatura representaba a una mujer rubia, la cara expresiva y extraña, los ojos claros, el aire ambiguo e inseguro, la sonrisa burlona, verdadera sonrisa de Gioconda. [...]. Fanny solía ir por las mañanas por el monte; era ligera y saltarina. [...]. Un día, al amanecer, volvía yo de un caserío y la vi saliendo del agua con un vestido ligero que se le pegaba al cuerpo blanco y esbelto. [...]. Me pareció una sirena y desde entonces la llamé la Sirena de Jáuregui. [...]. Era delgada, rubia, muy atractiva. Tenía una son-

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

risa burlona que le levantaba la comisura de la boca hacia arriba. Esta forma de sonrisa a lo Gioconda, como usted dice, la tenía siempre, aunque no riera; pero se le acentuaba el aire burlón con la viveza de los ojos, medios azules, medio grises, y la línea de los labios delgados y sinuosos. Era, sin duda, una muchacha histérica y algo desequilibrada²⁸.

Contando los episodios de la vida de Fanny y los principales acontecimientos que determinan su destino trágico, el narrador recuerda sus «sueños raros y las ideas negras»²⁹; «su carácter independiente y salvaje»³⁰: «aquella muchacha en parte tan atractiva en aquel ambiente inmóvil, estancado, era peligrosa. Fanny tenía una mirada audaz, una gracias a veces cautivadora, pero también, en ocasiones, un gesto caprichoso de crueldad. [...]. Fanny tenía en ocasiones un aire felino. Daba entonces la impresión de estar continuamente en acecho, próxima a saltar»³¹, aunque ella misma se define como «un animal terrestre y prudente»³².

Esta dimensión faunística que Baroja atribuye al ser humano, y que no es nueva en su producción, se profundiza en toda la novela: hay no solo referencias a sirenas, a mujeres-pájaros y mujeres-peces, sino también a peces de varia naturaleza y dimensiones, ballenas, monstruos marinos y muchos más, que van poblando las aventuras que viven los personajes en *El puente de las ánimas*. Otro personaje *outsider*, y por eso el único con el que Fanny entabla una sincera amistad, es Ordoqui, «hombre fino, melancólico y triste»³³ cuyas palabras animan Fanny a reaccionar frente a las tragedias que ha sufrido en su vida: «Vivimos en guerra con los demás y con nosotros mismos. [...]. Hay siempre una lucha sin tregua entre nuestras inclinaciones y nuestro entendimiento. [...]. Somos una mezcla de luz y oscuridad, de claridad y de tinieblas, de agua limpia y barrio sucio»³⁴.

De esta forma se configura la realidad del ser humano a través de las aventuras contadas, y de los personajes protagonistas: una identidad

²⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁰ *Ibid.*, p. 94.

³¹ *Ibid.*, p. 99.

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ *Ibid.*, p. 124.

³⁴ *Ibid.*, p. 131.

híbrida, una mezcla de opuestos, de inquietudes que se refieren a una ansiedad, a un deseo de afirmación individual, con aspiraciones de libertad que hallan una configuración concreta en el paisaje natural que se dibuja delante de los ojos del lector a través de descripciones líricas, verdaderas estampas. El País Vasco, su lengua, su cultura se convierten por eso en un mundo real y a la vez simbólico: a lo abstracto el autor opone lo circunstancial, a la idea opone la vivencia porque el lenguaje verbal, y la narración que de él depende, es el sistema de comunicación por excelencia.

Describiendo figuras, lugares, espacios concretos Baroja le otorga una visibilidad sincrónica a la experiencia subjetiva del tiempo, que carece de una estructura racional. De esta experiencia subjetiva son testigos los personajes de la novela, que son parte de una fragmentación inconexa con la que establecer una relación dialéctica con la estética del realismo, abriendo fisuras que el autor no volverá a juntar. Apoyando más que nunca lo vivido en la fantasía y en los deseos, el único objetivo del novelista es llevarlo todo a los papeles para hacer, con el conjunto, literatura: una operación que ya había explotado, por ejemplo, narrando las aventuras de Aviraneta en los conflictivos años de las guerras carlistas, en el ciclo de las *Memorias de un hombre de acción*, o ambientando otras novelas suyas durante la Gran guerra, con una preocupación y una mirada constante con la que entender y explicar no sólo España sino también la Europa convulsa que vive bajo la sombra del fantasma de la guerra mundial. Lo mismo ocurre en los años '40, durante la dictadura franquista y acabada la segunda guerra mundial: más allá de la línea del tiempo, a pesar de la historia y de sus tragedias, el hombre vive buscando su identidad como sujeto subalterno, que se mueve en soledad e individualmente en este contexto hostil para defender su propio carácter, sus ideas, los principios constitutivos de su existencia.

2. María Teresa León

El segundo ejemplo propuesto sin solución de continuidad se encuentra en la producción de María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid 1988), con su novela *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, publicada en 1978. Puede parecer peregrino seguir el hilo de este itinerario estableciendo una relación entre escritores tan distintos como Pío Baroja y María Teresa León: muy distintos por su formación, por las experiencias que vivieron, por su ideología e ideas políticas. Sin embargo, y a pesar de

la personalidad de cada uno de ellos, de su *campus* y de su *habitus*, hay puntos de contactos entre los mundos que ambos pensaron e inventaron, fijando nuestra atención, en la escritura de León y en su compromiso con la literatura, la palabra, la tradición, más allá de su perfil como mujer activista, comunista, feminista, miliciana, etc.: eso es, más allá de lo que se suelen conocer como signos de su identidad, y en algunos casos según los muchos tópicos, incluso estereotipos que se le han asignado como pareja del poeta Rafael Alberti, siempre a su lado y a su sombra, con un papel subalterno con respecto al protagonismo desbordante de su marido.

Como afirma la crítica que se ha ocupado de analizar la producción de la autora, con un rescate de su autonomía e individualidad que se explicita en los estudios de las últimas décadas, sin poder separar la vida de León de su propia obra, su entramado vital de la materia literaria que la envuelve, destaca la dimensión de epopeya colectiva, el *yo* nutrido de experiencias comunes, de episodios compartidos con las víctimas de un proceso histórico concreto -la guerra civil y el exilio- que se verbaliza para transformarse en acto ético. Pero hay mucho más, si fijamos nuestra atención en todo lo que se refiere a la dimensión precisamente literaria de su escritura.

Las inquietudes que caracterizan su obra desde sus exordios, y que desembocan en su compromiso político durante la contienda civil y el exilio, se identifican con su interés por la esencia histórica y popular de sus raíces -Castilla y lo castellano-, la defensa de la mujer y la sensibilidad social. Además, reivindicando el papel del narrador, y de las narradoras en particular, de las madres y abuelas que practican con sus hijos el ejercicio de contar, de transmitir sus sueños personales de niñas y de mujeres, da vida a personajes que, como ella, expresan un profundo sentimiento de soledad: sufriendo la dicotomía entre su realidad personal y sus sueños, emerge la figura de una joven rebelde y desencantada en busca de su identidad personal, que realiza en sus páginas un proceso de emancipación sustituyendo lazos de filiación por otros de afiliación -intelectuales, culturales, morales- y vislumbrando la existencia de otro orden posible, de otra familia, a través de la palabra escrita³⁵.

³⁵ M. Castillo Robles, *María Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político*, Almería, Universidad de Almería, 2019; J. L. Ferris, *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*, Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2017.

Es lo que se descubre al leer *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, una de las obras de su madurez que, como *El puente de las ánimas*, tuvo varios avatares editoriales, además de ser la última novela antes del definitivo silencio de la autora, enferma de la arterioesclerosis que determinará su muerte³⁶.

Como subraya Castillo Robles, Cervantes ha estado siempre presente en la vida y en la obra de María Teresa León, desde la adaptación y representación de *La destrucción de Numancia*, en 1937 y 1938 a artículos sobre Cervantes, Dulcinea del Toboso o sobre la madre del autor, Leonor Cortinas, protagonista del guion radiofónico *La madre infatigable*³⁷.

Pensando en la biografía de Cervantes como una rica mezcla de historia, rigor biográfico e imaginación con la que homenajear y humanizar al creador del *Quijote*, al novelar la vida de don Miguel León destaca su intachable comportamiento en las adversidades, su firme deseo de libertad y justicia, su valor como soldado y en el cautiverio de Argel; subraya también las relaciones que determinaron su personalidad y su ideología: en particular, la con su madre, con su hermano, y luego la con su hija. Por último, inventa a su antojo muchos aspectos de la vida del célebre alcalaíno con la intención de crear un curioso juegos de espejos para reflejar en la vida de Cervantes su propia vida. De esta forma, presenta en esta obra una profunda reflexión sobre la condición humana, su lucha entre sus instintos más primarios y su capacidad para razonar, y las consecuencias del ejercicio de la libertad, manteniendo como telón de fondo algunas de las problemáticas que preocupaban en aquel entonces a los exiliados españoles: la denuncia de la España de la posguerra, sumida en la represión, la escasez y el hambre, la necesidad de seguir resistiendo y de mantener en pie la llama de la memoria colectiva entre los que permanecieron, la importancia de confiar en las jóvenes generaciones y en su poder regenerador, y la defensa de posiciones pacifistas en el marco de un contexto internacional cada vez más belicista.

³⁶ A pesar de haberla escrito a comienzos de los '60 en Argentina, la novela se publica por primera vez en 1967, en Berlín, y finalmente en Madrid por Altalena en 1978. Véase: B. Greco, *La amistad, patria de los sin patria*. Rafael Alberti, Max Aub, María Teresa León. *Epistolario inédito*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2023; F. Mannino, *Escribir vidas: una lectura biopoética de la obra de María Teresa León*, in « Rassegna Iberistica », vol. 47, n° 122, dicembre 2024, pp. 331-340.

³⁷ M. Castillo Robles, *op. cit.*

La definitiva toma de conciencia y el sentimiento de lucha que adquiere y que expresa en su obra en su conjunto conforman su idea de una literatura de clase y de urgencia: una literatura al servicio de una causa pero sin que por ello pierda su literariedad. Todo lo contrario: escribir es una vez más un juego de apropiación sentimental del pasado, de homenaje y complicidad viva en el presente a través de la creación de personajes raros, aislados, que luchan para encontrar un lugar en el mundo, o para expresar su propia voz. Personajes acostumbrados a callarse, a cerrar los ojos, a escuchar pasar el río y que en cambio pueden alzar la voz, abrir los ojos, participar en la historia.

Ese es el perfil de Miguel de Cervantes, a su vez *alter ego* de Alonso Quijano y en cuya biografía novelada se mueven personajes, incluso el emperador Carlos V, que son sujetos subalternos en busca de su propia dimensión individual, observados a través de la mirada del niño Miguel que «se cruza con campesinos castellanos, señores de la tierra candeal, exactos en el habla, sentenciosos y refraneros; [...] soldados que vuelven de Flandes, de Italia o de América; gentes desocupadas que dan resplandor y picardía al mercado común de esperanzas donde desde antiguo compra el español»³⁸. A la observación atenta se unen las palabras de doña Leonor, su madre: «-Estudia, hijo Miguel, estudia. Libros, libros, Miguel, que la sabiduría entra por los codos. [...]. Libros, libros, Miguel. [...]. Estudia, estudia, era el estribillo de la casa»³⁹.

Con esa intención, la autora novela la biografía del inventor de la novela moderna, construyendo a su alrededor una reflexión sobre la lengua literaria, el papel de la ficción y manifestando su amor por la tierra en la que ha sido posible el desarrollo de todo esto: la realización de un sueño, la aspiración a la libertad y a la esperanza.

La melancolía y el deseo de volver a España es el tema presente en las páginas dedicadas al cautiverio: «España, tierra lejana, triste y seca, donde iba envejeciendo su madre»⁴⁰, al que se une la idea de huir para volver: «Encadenado, herido, viviendo en un hueco de la pared, dicen

³⁸ M. T. León, *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2004, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

que Miguel de Cervantes escribía»⁴¹; «Huir, huir. ¿Cómo se huye? Varias veces lo intentaría Miguel, convencido de que, aunque sea la vida el precio de la libertad, vale la pena darla. Huir. ¿Cómo?»⁴².

Miguel de Cervantes es el símbolo de la lucha: «¡Oh, libertad humana! ¿Dónde duermes? ¿Te conoces alguien? Otra vez están los frailes rescatando. ¡Qué poco dinero para tanta gente! Y fray Jorge del Olivar se queda en rehén para que manden más ducados de España. ¡Oh, libertad humana! ¿Dónde has hecho nidos que nadie en Argel puede tener? Miguel seguía viviendo de esperanzas. Todos vivían como él, mirando hacia el puerto»⁴³.

El reflejo de la condición individual de la autora, y de la colectividad de los exiliados que representa, es evidente: convirtiendo la figura del «soldado que nos enseñó a hablar» en símbolo del ser humano como sujeto subalterno víctima de la historia, de la memoria y más allá del tiempo y del espacio, León establece un punto de convergencia entre la condición existencial del ser humano y las posibilidades que ofrecen la ficción y la elaboración literaria, que permiten cruzar un umbral con el que dar voz al paradigma metafórico de la realidad.

Lejos de reinstaurar una utópica y pretérita objetivación del mundo, con esta obra León apresa huellas, las marcas del devenir como interminable sucesión de crisis: es la visión o memoria híbrida y mutante del testigo que no para de indagar en tiempos de guerra, bajo la dictadura franquista, recuperando las huellas históricas de su país. Por haber nacido en España, a principios del siglo XX, fue en esa encrucijada vital donde plantó su observatorio permanente de la condición humana: es una representación más de una colectividad subalterna que rechaza la sumisión al poder de la dictadura y de cualquier otro tipo de violencia y arrogancia.

3. Fernando Aramburu

El último ejemplo con el que cerrar ese recorrido, lejos de ser exhaustivo y al que podríamos añadir muchísimos autores más, se encuentra en la producción de otro escritor vasco, autor muy barojiano, como él mismo ha declarado en varias ocasiones: se trata de Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), cuya fama se relaciona con la publicación de *Patria*, en 2016, aunque su producción empieza en los úl-

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴² *Ibid.*, p. 102.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

timos años del siglo XX y se componga de novelas, cuentos, poesía, teatro, ensayos, traducciones, con unos temas que son una constante desde el principio.

En la época más actual y en los años que abren el nuevo milenio, Aramburu también se refiere a la realidad humana en su conjunto, empezando por las relaciones humanas, el sentido de la existencia, la memoria y el recuerdo -tanto individual como colectivo-, las condiciones de la sociedad y los efectos de la política y de la acción de los gobiernos en los destinos individuales y colectivos, así como en los locales y globales.

Entre 2000 y 2013 Aramburu publica tres novelas, *Los ojos vacíos*, *Bami sin sombra* y *La gran Marivián*, cuya intriga se desarrolla en una ciudad imaginaria, Antíbula, y cuyos protagonistas, en este caso también la mayoría de ellos mujeres, son víctimas de la sociedad en la que viven, en la que crecen y se forman, de acuerdo con patrones y pautas de los que no tienen conciencia y que van a determinar sus destinos individuales. Destinos que se convierten al final de cada novela en una imagen, en una alegoría, en un símbolo, ya que el proceso de individuación de cada una de ellas se orienta hacia la búsqueda de la armonía consigo misma, con los que le rodean y con el cosmos y se convierte sin embargo en un fracaso completo que no depende de su voluntad y que se relaciona en cambio con las condiciones en las que vive la colectividad.

Si las tres novelas representan un caso llamativo de memoria novelada en episodios brutales de una historia que funde crueldad y pena, fantasía y denuncia, hay que empezar por el ambiente en el que se desarrolla la intriga, Antíbula:

No sabemos dónde se sitúa el país, que se llama como su capital, aunque algunos datos me inducen a atribuirle una localización vagamente balcánica. Es pequeño, tiene mar, una larga historia de carnicerías y de odios recíprocos con sus vecinos de la Biadía y, durante la dictadura de Vistavino, una relación amistosa con el régimen fascista de Mussolini. En todo caso, es europeo, católico, y los avatares de su política están ligados a los de la historia continental de comienzos de siglo⁴⁴.

⁴⁴ J. M. Díaz de Guereñu, *Fernando Aramburu, narrador*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2005, p. 211.

Antíbula, como Vetusta en *La Regenta*, Lúzaro en *Las inquietudes de Shanti Andía* de Pío Baroja o Mágina en las novelas de Muñoz Molina, es el escenario, el marco, el territorio de las tres novelas: una ciudad con su topografía, sus calles, plazas, edificios, lugares de la vida pública y privada, con su historia individual y colectiva. Una historia que se construye a lo largo de los siglos según acontecimientos de violencia, guerra, conflictos, en los que el poder político condiciona la vida de sus vecinos. La crueldad es lo que prevalece, en este escenario en el que se desarrolla la historia de los personajes, con referencias a la historia oficial de principios del siglo XX que en cualquier caso queda desmentida. Como ha afirmado el mismo Aramburu en una entrevista:

El lector se encuentra con que al emprender la lectura no le sirven como de costumbre sus propias referencias históricas ni vitales, que lo que se le ofrece es el nacimiento de un nuevo mundo social y humano, todo ello dentro de una obra de clara intención realista. El juego es arriesgado, particularmente en España, donde predomina el tipo de lector al que le complace identificarse con la historia leída. Luego he comprobado que la gente siente inquietud e incomodidad, incluso disgusto, ante lo que no le es rápidamente reconocible⁴⁵.

Y efectivamente, afirma Pozuelo Yvancos:

[...] emprende de nuevo Aramburu con *Los ojos vacíos* el camino de perfección de la novela que vuelve a ser para él un recinto de experimentación, muy poco condescendiente con las modas incluso por su amplitud y sobre todo fruto de una autoexigencia encomiable. No es novela fácil y su estilo moroso se aviene mal a lectores acomodaticios, pero logra colmar las expectativas de un lector exigente, cansado de novelitas abstractas, sin personajes, sin mundo vivido, casi esquemáticas⁴⁶.

En la primera de las tres novelas, un narrador en primera persona narra su infancia en Antíbula entre 1916, año en que muere asesinado

⁴⁵ *La voz del autor: una trayectoria vital y literaria. Entrevista*, in M. E. López Royo, *La creación en la obra de Fernando Aramburu*, tesis doctoral, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2018, pp. 443-463.

⁴⁶ J.M. Pozuelo Yvancos, *100 narradores españoles de hoy*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2010, p. 23.

el último monarca del país, Carfán III, y 1928, cuando acaba su periodo de inocencia, al tiempo que la revolución liquida la dictadura militar de Balzadón Vistavino.

Gracias a los recuerdos del protagonista, a su mirada y a su toma de conciencia a lo largo de los años, Antíbula se describe y se presenta como espacio raro y extraño desde varios puntos de vista⁴⁷: las tres novelas representan y cuentan, a través de Antíbula, un mundo, un microcosmo, un sistema de vida en el que no es difícil trazar analogías con la historia de España, aunque la intención del autor es la de pivotar su novela antes sobre el espacio simbólico que sobre el directamente histórico. Por eso la invención de un lugar que no existe pero que podría existir: lo que interesa del mundo de Antíbula no es su suerte como país, sino su condición de escenario donde anida la pobreza, la crueldad, y la que resulta ser el centro de su significación: la lucha por la vida de sus protagonistas. Como leemos en *La gran Marivián*: «Qué país más triste en el que nadie es lo que es, nadie cree en lo que dice y en el que, para permitirse un gesto de sinceridad, debe uno tomar toda clase de precauciones»⁴⁸. En este sentido, una elaboración literaria muy cercana a la lucha por la vida barojiana.

Pero Antíbula es también la invención que Aramburu nos propone de una distopía, en el sentido de ejemplo negativo, peligroso, del que

⁴⁷ Hay por ejemplo insectos raros, como la avispa fenza, cuya picadura puede ser mortal, o la mosca friche, que se mueve sin zumbidos en nubarrones de millones de insectos que infectan con sus larvas toda carne muerta que quede al alcance y, al morir, cubren las calles y las aguas de un manto rojizo. Ambos insectos imaginarios añaden extrañeza al paisaje de la ciudad y cumplen funciones narrativas concretas. Hay también otras rarezas: en Antíbula se come carne de perro. Los perros se venden vivos en los mercados con ese fin, nunca como animales de compañía o de guardia. La costumbre de los fascistas italianos de comer carne de cerdo es considerada una extravagancia repugnante, en la que no incurrirían ni los indigentes famélicos de la ciudad. Y hay varios episodios en los que se cuenta cómo se matan los perros para luego comerlos. En Antíbula se aplican castigos físicos, como arrancar los ojos de los condenados (de ahí el título de la novela). Aquella peculiaridad gastronómica y esta brutalidad son síntomas de una cultura en apariencia muy distante de las que conocemos o vivimos, pero, bien mirados, apenas la distinguen sino en cuestiones de detalle. Los seres humanos se caracterizan universalmente por sus manías culinarias y a cada grupo le repugnan las del vecino. Y en la Europa más civilizada, las ejecuciones sanguinarias o llamativamente atroces (fusilamientos, guillotina o garrote vil, pongamos por caso) no eran en absoluto inusuales a comienzos de este siglo.

⁴⁸ F. Aramburu, *La gran Marivián*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 85.

se denuncian los vicios y se subrayan los contra-valores: un ejemplo distópico de sociedad por sus características de violencia, crueldad y en cuanto realidad conflictual, en la que los hombres conviven haciendo barbaridades.

Y víctimas de las barbaridades de Antíbula son Minta, Bami e Marivián.

Minta, la madre del protagonista de *Los ojos vacíos*, es la hija de Cuiña, el ventero, hombre déspota, autoritario y violento: a través de los recuerdos del narrador protagonista se dibuja su perfil de mujer sola, triste, víctima de las violencias -incluso físicas y sexuales- del padre; una mujer que acierta huir para buscar por su cuenta su destino y su libertad, a pesar de todo.

Bami, protagonista de la novela *Bami sin sombra*, es una chica muy entrovertida que la madre envía a Antíbula, ciudad donde reside uno de sus hermanos, y donde Bami vive unas aventuras entre el sueño y la realidad, o la vida y la muerte, en un inquietante laberinto habitado por gente extraña, mientras en su memoria resuenan las cálidas voces de su madre, de su maestra, de sus recuerdos.

Acfia Fenelina, personaje presente en *Los ojos vacíos* como personaje secundario, es la protagonista de *La gran Marivián*, una gran actriz que se ha convertido en el rostro del régimen y que merece funerales de Estado y grandes ditirambos en la prensa.

A pesar de las diferencias entre los tres personajes, hay muchísimos rasgos que comparten y que proceden de su relación con y de su presencia en Antíbula: el ambiente determina su vida, a pesar de ellas, y se convierte en el campo, en la esfera de acción en la que dar prueba de sus capacidades, en la que crecer y manifestar sus pensamientos, deseos, aspiraciones. Para empezar, tenemos que considerar la educación que reciben los niños y las niñas en Antíbula, y que determina la formación de la identidad. En el colegio, hay clases masculinas y clases femeninas: don Prístoro Vivergo es el maestro de los chicos y su hermana Llolla la maestra de las chicas. Los alumnos tienen que conocer la historia de Antíbula, tal como la reconstruye *La Hoja de la Patria*, por ejemplo, o a través de «narraciones y poemas de autores clásicos de la literatura antibulesa»⁴⁹. Libros, documentos escritos,

⁴⁹ F. Aramburu, *Los ojos vacíos*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 139.

páginas de periódicos son las fuentes para conocer y estudiar la historia de la ciudad, que se reconstruye según dos historias, incluso dos mundos: los privados, interiores, íntimos de los personajes y los públicos, oficiales, históricos de la colectividad. Dos mundos, dos perspectivas en unos casos opuestos y en contraposición, sobre todo cuando la mirada es la de los personajes femeninos: su mundo interior se convierte en un territorio de amparo, que coincide con los espacios de la mente, de las ideas, de los pensamientos, y también de las emociones que, según afirma Martha Nussbaum, son voces fundamentales para entender nuestra propia realidad interior e interpretar lo que nos ocurre alrededor.

El mundo exterior es en cambio el mundo de la violencia y de la amenaza, del egoísmo y del individualismo, donde prevalece el principio de «homo homini lupus»: es un mundo masculino, donde los hombres ejercen su poder y donde prevalecen los déspotas. Antíbulas se funda en esta contraposición: el mundo interior de las mujeres; el mundo exterior de los hombres.

En los tres personajes femeninos perdura, como afirma el mismo Aramburu reflexionando sobre la invención literaria, «una coincidente fuerza simbólica»⁵⁰ que se relaciona con el poder corrosivo del tiempo. Pero el mensaje se enriquece aún más porque la literatura se concibe como «una forma inusual de acción»⁵¹: con estas tres novelas, el destino de las tres mujeres nos deja un mensaje que expresa no solo en un cambio ejemplar, que depende de las experiencias vividas y de la construcción de la identidad a lo largo del texto, sino también un sentido simbólico. Símbolo de una realidad dinámica, en la que se pueden experimentar sumisión, como hace Bami, o rebelión, como hacen Minta y Acfia-Mari-vián: ambas eligen cómo vivir: huyendo, Minta, o siguiendo su propia capacidad, la intuición, la iniciativa, en el caso de Acfia. Los episodios individuales que las tres mujeres viven son etapas intermedias de un aprendizaje con el que construyen la lucha: su experiencia se inspira en el mundo real para convertirse en hiperreal, en esperpento, en una deformación grotesca que se inspira también en la literatura picaresca. Las horribles violencias que deben sufrir no solo causan un trauma sino que

⁵⁰ F. Aramburu, *Las letras entornadas*, Barcelona, Tusquets, 2015, p. 33.

⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

incluso hieren el cuerpo y el espíritu, llevándolas hacia un silencio que se rompe solo dentro de la conciencia de cada una de ellas. En esta trilogía Aramburu combina pues la narración de una vida, y en particular la de la infancia de las protagonistas, con la elaboración de un tiempo y de un espacio distintos, raros, dentro de un proyecto de una sociedad que, lejos de ser justa y fraterna, muestra todas sus fragilidades y es parte a su vez de un plan histórico que la propia humanidad desarrolla.

Conclusiones

A pesar de las diferencias de épocas, contextos, *campus* y *habitus*, los ejemplos seleccionados presentan sujetos subalternos cuya personalidad manifiesta el deseo de rescate y de libertad, así como una constante búsqueda de identidad, que se relaciona también con el papel de la creación literaria: identidad y literatura se enfocan de esta forma como dos caras de una misma moneda, responsables -la una y la otra- de la constitución de una realidad, la del sujeto subalterno, que apunta sí hacia una minoría que exige ser escuchada, pero también a una condición intrínseca de la naturaleza humana.

Los tres autores reflexionan sobre la existencia humana vista en condiciones de extrañeza, destacando un contexto hostil en el que el tiempo tiene su propia identidad, el espacio refleja la interioridad y guarda misterios, narraciones, secretos. De esta forma, el sujeto deja de ser solo un individuo para convertirse en una colectividad, en parte de un sistema: la lengua y la cultura vasca en Baroja, la lengua y la literatura castellana en León -en ambos autores objetos de homenaje-, la época actual proyectada más allá de la línea del tiempo y del espacio en Aramburu, un conjunto que se transforma en objeto de reivindicación, un «sujeto subalterno» que encuentra en la creación literaria un sentido y una posibilidad de manifestación en contraposición al mundo en el que en cambio permanecerían en el silencio, o en el olvido.

Este tipo de representación y de expresión, afirma José Martínez Rubio, va a ser emblemático de una re-creación y re-elaboración del sujeto y de su tiempo, presente y pasado a la vez:

Toda colectividad negocia las representaciones de su pasado, en un plano ideológico, para definir su modo de actuación y de organización en el presente. Y, a su vez, pugna por establecer una

representación del presente que ayude a programar una identidad en tanto que comunidad. Escoger unos hechos históricos determinados, reivindicar unas figuras públicas concretas, definir y sancionar unos acontecimientos traumáticos, reparar a las víctimas, condenar a los responsables: todo ello puede formar parte de una representación de la realidad y terminar confirmando una nueva representación, siempre cuestionable, siempre susceptible de refutación o de enmienda. Así pues, toda representación es una propuesta de interpretación integral sobre unos hechos y, en definitiva, sobre una comunidad⁵².

Enfocados como individuos, partes de la colectividad, estos sujetos encarnan la voluntad y el deseo de representar y reflexionar sobre aspectos identitarios, que encuentran en la literatura una manifestación y un intento de interpretación. Estos autores, a través de sus obras, apuntan a la identidad que, por su propia ontología, es fragmentaria, subjetiva e interdisciplinar: todo lo que confluye en ella da que pensar, a mitad de camino entre la mixtificación del pasado y la imprevisibilidad del futuro, la esperanza y el miedo. La rige la discontinuidad y, a falta de explicaciones fiables, es una apuesta con la que rescatar, reivindicar, afirmar, buscando herramientas, posibilidades, opciones. Aramburu, después de Baroja y de León, y con muchísimos otros autores y autoras que merecerían la pena estudiar desde este punto de vista⁵³, muestran con palabras lo más recóndito de la naturaleza humana, alimentada por la incertidumbre y el temor, en esa espera del futuro aciago, anclada al mito de la caída, enlazando anticipaciones dudosas y memorias fantasmales, es decir visiones ajenas al *logos* y a su constelación de instrumentos como la razón, el concepto, el juicio.

⁵² J. Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, Barcelona, Anthropos, 2015, p. 10.

⁵³ Se podrían mencionar a Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Javier Marías, hasta las más recientes de Manuel Vilas, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y muchos más.

