

UNIVERSIDAD DE DEUSTO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SECCION DE FILOGIA HISPANICA

LA NARRATIVA DE RAMIRO PINILLA
(APROXIMACION SEMIOLOGICA)

Tesis doctoral presentada por D. Iñaki Beti Sáez
Dirigida por el Doctor D. Jesús María Lasagabaster
Madinabeitia

EL DIRECTOR



EL DOCTORANDO



San Sebastián, Diciembre, 1989

I N T R O D U C C I O N

Ramiro Pinilla nace el 13 de Setiembre de 1923 en la calle Gregorio Balparda de la capital vizcaína. Entró en el mundo literario por la puerta grande consiguiendo en 1960, con la novela Las ciegas hormigas, el Premio Nadal. Al año siguiente, 1961, se le concedió por la misma obra el Premio de la Crítica. Hasta esta fecha había sido un escritor totalmente desconocido. Sin embargo, su afición por la literatura se fue desarrollando paulatinamente desde época muy temprana. Pinilla recuerda con cariño sus años de infancia y cómo el primer contacto que tuvo con la poesía provino de la estrecha relación que le unía a su abuela materna:

"Recuerdo que mi pobre abuela materna decía que yo era muy bueno, por el hecho de que como era sorda, le repetía al oído las canciones que sonaban en el gramófono. Ella me lo pagó transmitiéndome su vena literaria." (1)

Las mujeres de su familia le influyeron notablemente marcándole una visión del mundo y de la vida muy determinada que más tarde habría de reflejar en su producción literaria. La desaparición de estas mujeres, con las que convivió sobre todo los primeros años de existencia, dejó al escritor vasco en una gran soledad y de-

(1) Rev. El Ciervo, Nº 95, Barcelona, Mayo de 1961, pág. 15.

sampero de los que nunca ha podido desprenderse totalmente.

No fue, pues, la obra ganadora del Nadal, ni su primer libro ni su primera publicación. Anteriormente, como nos lo señala su gran amigo y también escritor J. J. Rapha Bilbao, se dedicó a escribir, desde los dieciocho hasta los veintisiete años aproximadamente, una docena de novelas menores pertenecientes al género policíaco. De todas ellas solamente una llegó a publicarse: El misterio de la pensión Florrie. Pero Pinilla parece renegar muy pronto de sus afanes de Sherlock Holmes cuando en una determinada ocasión comenta:

"Creo que mi primer escrito fue una novela policíaca. Vi publicada la tercera, cuyo título silencio para que nadie la lea." (2)

Igualmente, en una entrevista concedida a Julia Sustacha, y a la pregunta ¿cómo empezó a escribir?, el escritor contesta:

"Empecé joven como todos y escribiendo novelas policíacas a los 18 años. A mí me gustaba mucho contar cosas, también he hecho novelas de aventuras del oeste." (3)

Muy tempranamente también, y con anterioridad a la

(2) Rev. El Ciervo, Art. Cit.

(3) En entrevista concedida a Julia Sustacha, Setiembre, 1983. (No publicada)

fecha que supuso su definitivo lanzamiento como novelista, realizó tres obras de teatro (una de ellas representada por aficionados en un concurso de Lérída), algunos cuentos y una novela corta, El ídolo, que fue ganadora de un concurso organizado por la revista El Mensajero del Corazón de Jesús. Por lo tanto, el surgimiento de Ramiro Pinilla como narrador no se produjo de la noche a la mañana. Sus tempranos ejercicios literarios lo fueron puliendo poco a poco hasta que se convirtió en un gran escritor.

Había comenzado los estudios primarios en el colegio Santiago Apóstol de su ciudad natal, pero el estallido de la guerra civil le obligó a abandonarlos cuando todavía se encontraba en el cuarto curso de Bachillerato. Sus primeros contactos con la escuela no fueron nada agradables, terminó por perder las creencias religiosas y odiar a los profesores. Una vez terminada la guerra, obtiene los títulos de Maestro Industrial y de Segundo Maquinista Naval. Entre los años 1946-1948 trabaja en un barco mercante. Y aunque la mar le había causado una gran fascinación desde siempre, que muy pronto se habría de convertir en un tema constante de su obra, fue una actividad que no le satisfizo en absoluto: "La mar es muy bonita para los peces y los pasajeros de cruceros." A continuación, entró a trabajar en las oficinas de la Fábrica de Gas como administrativo y, al casarse y tener el primer

hijo, no le quedó otro remedio que buscar un nuevo empleo en la Editorial Pher como redactor de novelas, cuentos, colecciones de cromos, etc.

Intentando huir de la ciudad, de ese "mundo de hierro" que le agobia y maltrata constantemente, abandona Bilbao en 1957 y se traslada a Getxo en busca de paz y tranquilidad. Allí, con sus propias manos, construirá lo que será desde entonces su casa y su refugio, cerca de La Galea, de la playa de Arrigúnaga, del paisaje que plasmará con sensibilidad y cariño en la mayoría de sus obras.

"Vine a aislarme, a aislarme de todo; a aislarme de la gente, en ese momento yo no era nada solidario; trataba de resolver mi problema personal, mi problema vital. Me identificaba con las ideas de Thoreau: la vida en el campo y con poco esfuerzo; aunque yo siempre he tenido que hacer esfuerzos, entre otras cosas porque me casé y casarse es un error; no el tener hijos, pero el casarse es un error. El estado natural del hombre es la soltería, sin cadenas, como el estado natural del escritor es publicar sus propios libros sin ataduras a ediciones comerciales." (4)

Arreglados sus problemas vitales y dándose cuenta de que necesita de los demás, de que no es un hombre tan

(4) Ramiro Pinilla en entrevista concedida a Peru Erroteta y Carlos Elordi: "Ramiro P. EL Rojo" en La Calle, nº 131, Madrid, 23/29-IX-1980.

solitario y asocial como creía en un principio, ingresa en 1.975 en el Partido Comunista solidarizándose con todos aquéllos que sufren en sus propias carnes las injusticias de una sociedad basada en el poder del dinero. Desde siempre Ramiro Pinilla ha criticado la explotación del hombre por el hombre y el desarraigo que produce en el individuo la dinámica producción-consumo propia de una sociedad capitalista y alienante. Su quehacer militante -ahora en Euskadiko Ezkerra- nunca le ha limitado en su escritura que siempre ha sido libre y no sometida a ninguna directriz política preconcebida. El autor vasco, como Pío Baroja o Unamuno, siempre ha intentado seguir la llamada que surge de su interior y mantenerse fiel a sus propios principios. La política siempre ha sido para él un medio y jamás un fin en sí mismo.

Continuando con su trayectoria narrativa, podemos decir que, después del éxito obtenido con Las ciegas hormigas, Pinilla desaparece del panorama literario durante ocho largos años. En 1.969 rompe el silencio con una novela policíaca, En el tiempo de los tallos verdes, que no consigue, pese a que la obra no esté exenta de importantes aciertos, obtener una aceptación unánime y clamorosa. Seguidamente el escritor vasco parece haber trocado su origen de triunfador por el de finalista perpetuo. Con Seno, publicada en 1.972, estuvo a las puertas del Premio Pla-

neta (5), y con El Salto (1.975) - novela extraña y desigual - del Premio Villa de Bilbao. La publicación de las novelas Antonio B... "El Rojo" (1.977) y Verdes valles, colinas rojas (1.986) consolida a Ramiro Pini-lla definitivamente como uno de los mejores narradores del panorama literario actual.

El haberse mantenido conscientemente distanciado de los círculos de poder de la vida literaria y, por otro lado, el escribir en castellano, lo han convertido en un solitario que tiene un modo especial, diferente, de entender lo literario como fenómeno social. Ejemplo de esto que comentamos es la creación en 1978 junto con otro escritor (Rapha Bilbao) de una editorial distinta: Herriliburu/Libropueblo. En consecuencia con su posición ideológica y con su manera de entender la vida, abandona el complicado mundo de las editoriales comerciales y crea su propia editorial intentando establecer una relación peculiar con el lector y abaratando considerablemente el

-
- (5) Uno de los jurados, el novelista Sebastián Juan Arbó, escribía después del fallo: "No la hubiera votado para el premio... no porque no me pareciera una obra admirable -es, desde luego, la que leí con más gusto y con más sostenido interés-, sino porque no me parecía una obra adecuada para el premio". Y aclara: "El jurado no debe, a mi entender, olvidarse de que el premio va destinado al gran público..."

costo del libro. Pinilla posee un concepto un tanto "artesanal" de la literatura, no soporta que sus obras se conviertan en un producto manejado por una industria y unos individuos que, la mayoría de las veces, poco entienden de arte y lo único que les interesa es el afán de lucro. Estamos, pues, ante un autor romántico, un trabajador de la escritura que se esfuerza por mantener una postura coherente con su ideario socio-cultural pero no en consonancia con los tiempos actuales. En este sentido son muy significativas las siguientes palabras del propio escritor:

"Libropueblo es como un intento ecológico dentro de los modos con que funciona la literatura entre nosotros... No me gusta la comercialización de la literatura, la comercialización del arte. Tengo derecho, no sólo a que no me guste, sino a demostrar que no me gusta. Tengo derecho, no sólo a manifestar de palabra que no me gusta, sino a elegir un cierto comportamiento que explique hasta que grado no me gusta." (6)

Igualmente, dice:

"A mí me ha creado una mala conciencia el hecho que mi última novela Antonio B...

(6) "Los libros del pueblo. La historia de unos escritores que no quieren beneficios" en Cambio 16, nº 568, Madrid, 18-X-1982.

"El Rojo" valga setecientas pesetas. No admito que un libro mío valga setecientas pesetas. Debido a esto, José Javier Rapha Bilbao y yo vamos a crear (ya la hemos creado de hecho) una editorial más o menos rudimentaria, con el objeto de sacar preferentemente nuestras obras, en forma de libro barato. La distribución de estos libros la haremos nosotros mensualmente. También saldremos a vender nuestros libros a la calle con un tenderete. Es un intento de socializar el libro en el seno de una sociedad capitalista." (7)

Todo empezó con la salida al público de Antonio B... "El Rojo". El escritor vasco pretendía con este libro denunciar una realidad social a través, como veremos, del empleo de un estilo directo y casi periodístico. Pero resultaba una contradicción escribir una novela así y venderla a un precio inasequible. De ahí nació la idea de crear una editorial propia en la que el libro no pasaría por manos intermediarias, evitándose así el elevado costo de las editoriales.

Si, como apunta Robert Escarpit, "la función editorial puede resumirse en tres verbos: elegir, fabricar,

(7) Entrevista concedida a F. Elías y J. Díez en Kantil, nº 7, Febrero, 1978. Pág. 32.

distribuir" (8), vemos cómo Ramiro Pinilla se ocupa prácticamente en solitario de las tres operaciones. Ello, evidentemente, implica unas considerables limitaciones, sobre todo económicas y de difusión, que el autor asume con plena conciencia y responsabilidad. El autofinanciamiento de sus obras literarias le ha obligado, no podía ser de otro modo, a tener que recurrir a un segundo oficio para poder vivir. De momento, el hombre de letras que no se ha beneficiado de una tirada importante, del mecenazgo de un premio cuantioso, o que no se ha enriquecido gracias a alguna adaptación cinematográfica, no tiene, si rehúsa un segundo oficio, más que una gama muy reducida de posibilidades de sobrevivir.

Se trata, en definitiva, de un proyecto esperanzador encaminado a proporcionar a la actividad literaria y a su consumo un nuevo significado, más entrañable, más libre y menos dirigido. La editorial Libropueblo se convierte de esta manera en una forma de criticar y de ir en contra de una sociedad que entiende la cultura equivocadamente.

Si original es Ramiro Pinilla por la manera de entender el sentido y la función de la literatura, también lo es en lo que respecta a su trayectoria novelística -no

(8) R. Escarpit, Sociología de la literatura, Ed. Oikostau, Barcelona, 1971. Pág. 60.

sujeta, como hemos apuntado anteriormente, a ninguna idea preconcebida ni presión externa-. Por fecha de nacimiento (1.923) y siguiendo la división generacional propuesta por J. M^a Martínez Cachero (9), cabría situarlo en la llamada generación de los cincuenta o intermedia. Pero, aunque desde un punto de vista técnico participe en algunas preocupaciones típicas de dicho grupo, su obra evoluciona un tanto al margen de las tendencias habituales en el tránsito de los cincuenta a los sesenta.

Su primera gran novela -Las ciegas hormigas (1.961)- aunque social por realista, se encuentra muy lejos de ser reivindicativa y de poseer las características propias de la época. Influido por Faulkner (10), el autor no descubre con su novela nuevas técnicas literarias, pero maneja admirablemente las ya clásicas del "relato en primera persona" y el "monólogo interior". Las ciegas hormigas representa además de un análisis de la concepción de la vida del pueblo vasco, un canto de caracteres épicos al esfuerzo humano entonado en torno a los trabajos de una familia que lucha por hacerse con carbón para no pasar frío en el crudo invierno. Por lo tanto, poco tiene que

(9) La novela española entre 1936 y 1980. (Historia de una aventura). Ed. Castalia, Madrid, 1985.

(10) Véase el libro de María Elena Bravo, Faulkner en España. Ed. Península, Barcelona, 1.985. Págs. 166-183.

ver Pinilla con los escritores denominados neorrealistas (Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité...) y con los que defienden los planteamientos del realismo social: Juan Goytisolo con La resaca (1.958), Jesús López Pacheco con Central eléctrica (1.958), Rafael Sánchez Ferlosio con El Jarama (1.956), Antonio Ferrés con La mina (1.960) o Armando López Salinas con La piqueta.

Con En el tiempo de los tallos verdes (1.969) el escritor vasco nos presenta una extensa novela de misterio - casi 500 páginas - que se caracteriza por la gran fluidez de acción. Asier Altube, el protagonista, un niño que vive apegado a su espacio vital y a sus familiares, se nos revela como un caso ejemplar de fidelidad, generosidad y entrega sin condiciones a los demás. En Seno (1.972) R. Pinilla sigue confeccionando un universo personal e insistiendo en uno de sus temas fundamentales: la soledad del hombre y el desarraigo que sufre al alejarse del origen y de su condición animal. Si sus dos primeras novelas pueden definirse como "realistas" no reivindicativas o de protesta, con Seno el autor demuestra que lo más inverosímil puede resultar real y lo más real inverosímil. Es, pues, una novela enormemente imaginativa en la que se nota también una clara influencia, reconocida en múltiples ocasiones por el propio escritor, del lenguaje

utilizado por Gabriel García Márquez (11).

En el confuso panorama de la novela española en los años setenta Pinilla no siente en ningún momento la necesidad o la tentación de acercarse a los caminos trazados por el experimentalismo o por la llamada novela estructural. Continúa creando su universo novelesco y ahondando en el sentido de la condición humana y del pueblo en el que le ha tocado "nacer y vivir". Buen ejemplo de ello son los cinco relatos recogidos en ¡Recuerda, oh, recuerda! (1.975) que constituyen la primera noticia que el escritor nos proporciona de los Baskardo de "Sugarkea" y de su mundo vasco, posteriormente desarrollados en Andanzas de Txiki Baskardo (1980).

El Salto (1.975) es la historia de la obsesión de un hombre, Abdón Pérez, que se aplica a sí mismo y su circunstancia las teorías darwinianas de la evolución de las especies. El protagonista intenta acceder a una clase social más elevada, a la raza privilegiada. Para conseguir dicho fin no confía en la lenta evolución de las generaciones y, dominado por su obsesión, somete a los

(11) En relación con este aspecto Pinilla dice: "Su conocimiento, inhabilitó todo lo que había hecho. Entendí desde entonces, que había de concebir la escritura de otra forma. Seno es la novela que realicé bajo la influencia de Márquez". En Kantil. Art. Cit.

hijos a su personal interpretación de las leyes de Mendel, castrando a unos e impulsando a otros con el fin de lograr "el salto", el espécimen humano perfecto. Es una obra fuertemente influenciada por tesis antropológicas, pero que sin embargo no llegó a gustar completamente al propio autor: "El Salto es una novela frustrada... Hay un desfase total entre el fondo y la forma. Me salió mal. Es la novela que más me ha costado hacer" (12).

Ya en el período democrático, en 1.977, R. Pinilla publica la novela Antonio B... "El Rojo" y se aparta del mundo épico-mítico que fue creando con su producción anterior. La obra está basada en sucesos reales protagonizados también por personajes reales, aunque con nombres supuestos (13). La narración es alucinante, cruda, y re-

(12) En entrevista concedida a P. Elías y J. Díez en la Rev. Kentil, Art. Cit.

(13) "Antonio B..., el Rojo, existe. Todos los personajes de esta narración, existen. Todos sus pueblos y ciudades, existen. Todo lo que se cuenta ocurrió. Antonio B..., el Rojo, ha debido de cambiar gran parte de los nombres por un explicable instinto de conservación

Cuando un español escucha de otro español un relato como éste, no tiene más remedio que escribirlo." En Prólogo a Antonio B... "El Rojo", Ed. Albia, Bilbao, 1.977. Pág. 7.

fleja perfectamente la vida española de posguerra con sus odios, problemas y calamidades. Es una novela testimonial crítica y de denuncia, narrada con un estilo periodístico y directo muy efectivo, que por su temática y estructura hubiera sido más propia en los años cincuenta o sesenta que a finales de los setenta. De todas formas, hay que decir, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, que la novela no significa una total ruptura ni con su narrativa anterior ni con la posterior.

Primeras historias de la guerra interminable (1977) es una colección de nueve narraciones, unas de carácter realista y otras imaginativas, que tienen como hilo conductor la guerra civil española y sus consecuencias en el País Vasco. Son relatos fluidos, profundos y con una buena dosis de humor e ironía que nos revela una nueva faceta del escritor.

En La gran guerra de doña Tode (1978), la mujer vuelve a ser una vez más el centro de la narración. Pinnilla crea en esta ocasión un relato breve, de magnitudes épicas y con un lenguaje cercano al que con anterioridad había utilizado en Seno.

Finalmente, y tras seis años de preparación, ha sido publicado en la editorial Libropueblo el primer volumen de su última novela: Verdes valles, colinas rojas (1986). Razones de tipo económico han sido las causan-

tes de que solamente haya visto la luz una parte de este extenso y ambicioso relato (14). En él, el escritor vizcaíno vuelve a ubicar sus personajes en el País Vasco y a plantear - a través de tres registros narrativos - lo que ha supuesto para su pueblo el enfrentamiento desde finales del siglo XIX entre el Nacionalismo (representante de la tradición y el apego a la tierra) y el Socialismo (símbolo del progreso y el desarraigo territorial). Es una lucha intestina entre los hombres de la "edad del hierro", los que viven en las "colinas rojas", y los de la "edad de la madera", los que habitan los "verdes valles".

Así pues, nos encontramos ante un escritor singular, solitario, que se halla bastante al margen de lo que son las tendencias y modas pasajeras, y que no sigue otro camino que el que le marca su propio instinto y fuerza creadora. Lejos de toda moda comercial, la escritura se

(14) "El autor se excusaría de la publicación en solitario de este primer volumen, dejando el segundo y, quizá, el tercero para más adelante, si no sonara a presunción el dar por cierto que iba a dejar al lector con la miel en los labios. Dirá, simplemente, que la pobreza económica de Ediciones Libropueblo obliga a hacerlo así." En el prólogo a Verdes valles, colinas rojas, Getxo, 1.986. Pág. 5.

convierte para él en una forma de expresión íntima, de diálogo consigo mismo y con el mundo que le rodea. Sin embargo, el arte y la literatura siempre han sido para Pinilla algo secundario; por encima de todo está la vida:

"A pesar de que escribo, no creo en el arte. El hombre puede expresar lo más importante de sí mismo, sin la literatura. Aquí está otra contradicción mía. Me dedico a escribir, y lo haré hasta que me muera, pero no creo en el arte como algo fundamental. (...) Cuando el mundo me ha ofrecido otros atractivos, yo no he escrito. Escribo, porque a mi edad, una persona está cada vez más solitaria. Antes, cuando no estaba solo, no escribía en absoluto, o escribía menos." (15)

La bibliografía dedicada a la obra de Ramiro Pinilla es prácticamente nula. Fuera de reseñas periódicas o artículos de revistas, publicados con ocasión de la aparición de las diferentes obras del autor, o de las referencias mínimas de que es objeto en las historias de la novela española contemporánea, no existe ninguna obra de conjunto que centre la atención en nuestro autor. Los únicos trabajos que cabría destacar y que solamente tocan aspectos parciales de la narrativa de Pinilla son

(15) En la Rev. Kantil. Art. Cit.

los siguientes: los capítulos fundamentales que Ramón Buckley le dedica en Problemas formales de la novela española contemporánea (1968) y en Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España (1982), y el libro de Elena Bravo, Faulkner en España (1985).

Buckley en ambos trabajos destaca el carácter épico-mítico de las primeras novelas del escritor: Las ciegas hormigas y Seno. En el libro de 1. 968 observa cómo la novela ganadora del Premio Nadal recoge de manera magistral dos de los mitos caracterizadores del hombre actual: el mito de la libertad y el mito del primitivismo. Resalta el hecho - en las pocas páginas que dedica a nuestro escritor, once concretamente - de que la obra refleja una visión del mundo basada en la exaltación de valores naturales y vitales y en la negación del hombre civilizado. Da, en definitiva, una interpretación mítica de Las ciegas hormigas que a nuestro juicio es muy acertada y por ello la hemos tenido en cuenta en el momento de estudiar el sentido y significación últimos de la novela.

En Raíces tradicionales..., Buckley se propone comprobar la persistencia a lo largo de los siglos de toda una serie de contenidos narrativos cuya presencia se hace patente en múltiples novelistas actuales. Los diferentes pueblos de España han manifestado su personalidad a través de obras literarias heredadas de una tradición ancestral que se remonta a varios siglos. La literatura vasca,

dice Buckley, no sólo se define por la lengua en que esté escrita, sino también por su capacidad de expresar la visión del mundo de dicho pueblo. Ramiro Pinilla, como Unamuno, Baroja o Arturo Campión, ha intentado profundizar en las raíces del pueblo vasco rescatando toda una serie de motivos, como la recuperación de la "etxe", la vuelta a un sentido matriarcal de la existencia, etc, que caracterizan la psicología de la comunidad. Los héroes de Las ciegas hormigas y Seno, Sabas y María respectivamente, son un claro exponente de vascos que caminan en busca de su identidad. El profesor catalán vuelve a insistir en el carácter épico de los personajes que presenta Pinilla y en la visión del mundo que de ellos se desprende.

Elena Bravo, a la hora de analizar la influencia que William Faulkner ejerció en diversos novelistas españoles en una época maltratada por la censura, dedica un apartado a Pinilla para ver cómo éste recoge en Las ciegas hormigas algunas técnicas utilizadas con maestría por el escritor norteamericano. Se trata, por lo tanto, al igual que los trabajos de Buckley, de un estudio, aunque interesante, parcial.

Son también de señalar, entre los escasos estudios dedicados al escritor vizcaíno, la tesis de licenciatura del profesor Ramón García Mateos, La novela de Ramiro

Pinilla, y la "Mémoire pour l'obtention de la Maitrise" de Julia Sustacha titulada Interferencias entre el pasado y el presente en tres obras de Ramiro Pinilla (1.983), ambos trabajos sin publicar.

Vista, pues, la escasa atención prestada por los tratadistas e historiadores de la novela a la obra literaria de Ramiro Pinilla, una reivindicación de su figura como escritor y de su universo narrativo en el actual panorama de la literatura vasca - la que se hace en Euskadi tanto en euskera como en castellano - debe tener como base un estudio riguroso y sistemático de su trabajo como narrador.

La producción del autor objeto de nuestro estudio es, tanto desde un punto de vista cualitativo como cuantitativo, de suficiente entidad para ser tomada en cuenta por la crítica actual. Sin embargo, y pese a la significación que posee una obra de tal envergadura en el contexto de la literatura española en general y vasca en particular, la narrativa de R. Pinilla sigue siendo en la actualidad desconocida e ignorada por la mayoría.

Por su concepción del hecho literario, por la entidad de la obra, por su originalidad formal y sobre todo temática, por su profundo y amplio aliento épico y poético, el escritor vasco merece, al menos por parte de la crítica especializada, un tratamiento más riguroso, serio

y profundo. Creemos que en el intento de subsanar dicha situación, al menos en parte y siendo conscientes de nuestras limitaciones, la realización del estudio que proponemos adquiere un sentido y justificación suficientes.

CUESTIONES METODOLOGICAS

No pretendemos llevar a cabo una defensa meramente impresionista de los méritos o de la importancia de la narrativa de Ramiro Pinilla. Un intento de descripción rigurosa plantea de entrada la necesidad de un método crítico capaz de permitir una lectura coherente y totalizadora de los textos en cuestión. El objeto específico de la investigación literaria, como han señalado los formalistas y han repetido después muchos otros, es la literariedad (16), el estudio del conjunto de rasgos que caracterizan a una obra o creación artística realizada con la palabra.

Nosotros partiremos de algo unánimemente aceptado en la actual teoría literaria: el carácter plural y plurisignificativo del texto literario. Como señala Northrop Frye, "El cientifismo de los estudios literarios se reduce a coherencia lógica. Toda obra literaria se presenta como pluralidad de sentidos y, derivación lógica de dicho

(16) A propósito del ámbito de intereses asumido por la poética, Jakobson escribe: "La "littérarité" (literaturnost), autrement dit, la transformation de la parole en une oeuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation, voilà le thème que le linguiste développe dans son analyse des poèmes". En Questions de poétique, París, Seuil, 1973, pág. 486.

supuesto, como pluralidad de lecturas. Por tanto, toda lectura es científica si es lógica y coherente." (17)

La obra se caracteriza por su naturaleza connotativa, lo cual la hace susceptible de significaciones diferentes, igualmente válidas. El carácter plural del texto literario hace posible la existencia de diversas lecturas críticas, todas ellas ciertamente aceptables, siempre que sean adecuadas en su aplicación y saturadoras del objeto al que se aplican. Ante un texto literario que presente cierta complejidad, el lector no tiene más remedio que elegir o subrayar ciertos aspectos que a él le parezcan fundamentales y esta elección siempre está sometida a una valoración personal. Una crítica que pretenda agotar definitivamente las diversas posibilidades y vías de introducción en la obra literaria debe ser concebida como un ideal inalcanzable (18). Por tanto, no

(17) Véase Northrop Frye: "Introducción polémica" en Anatomía de la crítica. Monte Avila Editores, Caracas, 1957. Págs. 15-49.

(18) Esta es la actitud adoptada, por ejemplo, por Carlos Reis cuando dice: "En primer lugar, debemos tener en cuenta que las diversas lecturas a que puede someterse un texto literario, radican, ante todo, en la opción metodológica del crítico, cuando confiere prioridad a determinados aspectos de la existencia estético cultural de la obra que estudia; en segundo lugar, es (...)

podemos decir de ninguna obra literaria que posea una única lectura "auténtica". La diversidad de lecturas que tenemos de muchas obras está en función de la elección de aspectos fundamentales llevada a cabo por los diversos lectores. Cuando nos referimos a las lecturas críticas de un texto, no hablamos de lecturas que sean, sin más, verdaderas o falsas, sino de lecturas que sean más o menos ricas, globales y coherentes con los principios de los que se parten (19).

De ahí que, ante el estudio de la obra literaria, el crítico se encuentre previamente enfrentado a una

(...) importante resaltar que la citada opción no debe ser considerada como motivo de obligatoria mutilación del texto literario; ésta se afirma ante todo como deliberada y, en tanto en cuanto posible, como opción independiente de un camino específico que es necesario recorrer en el sentido de conseguir apurar, de modo disciplinado, las potencialidades que, en el ámbito de estudios privilegiados, ese texto faculta." En Fundamentos y técnicas del análisis literario, Ed. Gredos, Madrid, 1981, págs. 23-24.

- (19) Barthes, concretamente, excluye el concepto de verdad del radio de acción de la crítica literaria y lo sustituye por el de validez. Véase "Littérature et signification" en Essais critiques, Paris, Editorial Seuil, 1964, págs. 258 y ss.

opción metodológica que va a condicionar en gran medida todo el trabajo posterior.

En el actual panorama de la crítica literaria son múltiples las posibilidades metodológicas que se le ofrecen al estudioso: desde una crítica inmanente a ultranza, en la línea de la tradición formalista y estructuralista, hasta las actuales críticas genéticas basadas en modelos operatorios de la sociología o del psicoanálisis. El trabajo que vamos a realizar y que se califica específicamente de literario hace indispensable el estudio del discurso narrativo en cuanto tal de Ramiro Pinilla: estructuras, técnicas narrativas, etc. Y ello hace necesario el recurso a modelos formales e immanentes.

Pero, por otra parte, la descripción crítica del texto literario no puede limitarse al mero análisis formal y funcional de unos mecanismos narrativos. El texto es fundamentalmente un objeto semántico, capaz por tanto de significar, o mejor, de crear en la relación comunicativa con el lector una situación significativa. La descripción formal del texto debe, pues, desembocar en su consideración y descripción como proceso y práctica significativa.

Es por ello que nos hemos inclinado, sin descartar aportaciones provenientes de otras coordenadas críticas, por el método semiológico que, si en el nivel morfosin-

táctico, y de alguna manera en el pragmático, ha incorporado las aportaciones irreversibles del formalismo y del estructuralismo, ofrece, a través del nivel semántico, la posibilidad de la descripción significativa e interpretativa de los textos sometidos a estudio (20). Es claro también que, con el paso del tiempo se ha ido viendo que resultan insuficientes los intentos formales encaminados a explicar la naturaleza del lenguaje literario.

Desde hace unos años se pone en duda la posibilidad de encontrar la "literariedad" en propiedades objetivas del texto o en procedimientos meramente estilísticos. Como señala José Domínguez Caparrós, "lo literario hoy se ve más como un funcionamiento, registro o uso lingüístico marcado socialmente, que como un conjunto de propiedades lingüísticas o hechos de estilo exclusivos del fenómeno literario; y éstos, si los hay, deben ser explicados por normas exteriores, sociales." (21). Y no es que el texto

(20) La semiología coincide con el análisis estructural y con la denominada gramática del texto en la consideración de que la obra literaria no es una acumulación arbitraria de frases, personajes, etc, sino un conjunto de elementos relacionados en una unidad de estructura (sintaxis), de significación (semántica) y de intención (pragmática).

(21) José Domínguez Caparrós, "Comunicación literaria y poética explícita" en Investigaciones Semióticas I, C.S.I.C., 1986, pág. 200.

literario carezca de particularidades lingüísticas y expresivas que requieran una descodificación propiamente literaria, sino que éstas se explican como dependientes de un contexto de comunicación que va más allá del texto, y no como portadoras de la esencia literaria (22). Dentro, pues, de este tipo de consideraciones es donde hay que situar las aportaciones de la metodología que nos proponemos aplicar. "Las mayores posibilidades de la descripción semiótica radican - según Jesús M^a Lasagabáster - en que el texto literario no es visto simplemente en su solitaria objetividad, sino como lugar de acontecimiento de un proceso de comunicación, emisión y recepción de un mensaje." (23) En definitiva, muchas características del texto no se explicarían suficientemente sin considerarlo como elemento de un acto comunicativo en el que el emisor invita al receptor a imaginar un mundo en el que dicho texto adquiere su sentido.

(22) Los formalistas tampoco confundieron la literariedad con los rasgos lingüísticos exclusivamente. B. Tomachevski, en 1928, decía: "Sería un error, sin embargo, creer que el lenguaje artístico es exclusivo de las obras de arte. La sustancia de la obra de arte no reside en el carácter de las distintas expresiones, sino en su asociación en unidad, en la construcción artística del material verbal." En Teoría de la literatura, Madrid, Akal, 1982, pág. 22.

(23) J.M^a. Lasagabáster, "Estatuto semántico de la pragmática literaria" en Investigaciones Semióticas I, C.S.I.C., 1986, pág. 309.

Así pues, la novela se nos presenta como un discurso fundamentalmente lingüístico cuya referencia es una historia que se relata siguiendo un esquema sintáctico literario determinado. Y todo en la obra es significante y por lo tanto cobra un significado. Este es, precisamente, el principio básico de la crítica semiológica mantenido desde las afirmaciones de Mukarovsky sobre la posibilidad de reconocer en la obra artística varios sistemas semióticos.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el significado de un texto literario no se reduce o limita a las meras unidades lingüísticas o a las unidades sintácticas, el carácter semántico del relato comienza con estas unidades pero se va incrementando a través de las relaciones que se establecen entre ellas y del orden en que aparecen. Como apunta M^a. Carmen Bobes Neves, el significado "puede estar en cualquiera de los niveles del texto o puede deducirse de las relaciones o situaciones extratextuales." (24) La novela se nos muestra al modo de un espacio abierto de experimentación donde se intenta cristalizar una serie de significados en significantes de diversos tipos. De esta manera, el autor va eligiendo las formas, las manipula por medio del narrador

(24) Teoría general de la novela, Ed. Gredos, Madrid, 1.985.

y confecciona una obra cuyo significado global, autónomo, resulta ambiguo, múltiple e inagotable. El escritor utiliza como signos capaces de crear sentido todos los elementos que constituyen la novela, sean o no originariamente signos.

Punto de partida del análisis.

El punto de partida a través del cual vamos a afrontar el estudio semiológico de la narrativa de Ramiro Píñilla se va a basar en la distinción previa de dos aspectos complementarios y sómicamente recurrentes: la Historia y el Discurso. Para la crítica literaria la distinción Historia-Discurso ha sido luminosamente atraída y rescatada por los formalistas rusos (25) y de manera especial por B. Tomachevski, quien, con su distinción entre trama y argumento (26), impulsó y dio nuevo sentido a la constitución de una ciencia nueva denominada narratología.

A partir de esta primera distinción formulada por los formalistas han sido muchos los críticos que de una u

(25) Para el conocimiento de la historia del movimiento y de sus conceptos básicos pueden verse: V. Erlich, El formalismo ruso, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1974, y A. García Berrio, Significado actual del formalismo ruso, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

(26) Véase Tomachevski, Teoría de la literatura, Op. Cit., pág. 65.

otra forma han basado en ella su reflexión crítica. Genette, por ejemplo, afirma que en toda narración hay que distinguir un argumento (histoire) que se cuenta, luego viene el relato (récit) y, por último, tenemos la manera en la que ese relato se presenta (la narration) (27).

La distinción que realiza Genette entre argumento y "récit" es semejante a la que hacen los formalistas rusos entre argumento y trama, pero existiendo algunas diferencias.

-
- (27) Concretamente el crítico francés dice: "El argumento y la narración no existirían para nosotros si no se diera el récit. Pero, a su vez, el récit, es decir, el discurso narrativo, es lo que es porque se cuenta un argumento -sin lo cual no sería narrativo ese discurso (como, por ejemplo, no es narrativo el discurso de La Etica, de Spinoza)-, y sólo en cuanto hay alguien que lo presente -sin lo cual (como puede ocurrir en una colección de documentos arqueológicos) el récit no sería discurso-. En lo que tiene de narrativo, el récit existe por su relación con el argumento que nos cuenta; en lo que tiene de discurso, el récit existe por su relación con la narración que presenta." G. Genette, Figures III, Editorial Seuil, París, 1.972. Pág. 74.

Nosotros vamos a considerar que el acontecimiento (historia), en el acto comunicativo que constituye el relato, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento. Y entenderemos por historia el conjunto de hechos narrativos que se suceden en un orden lógico y causal. El discurso lo identificamos con la construcción artística, con la modalidad que adopta la constitución del relato como ordenación de una serie de hechos. El artista narrador elige, además de la historia, una ordenación de los hechos y una presentación de los mismos. Esta presentación puede hacerse desde diferentes focalizadores o perspectivas, dando lugar a mayores o menores descripciones, diálogos, etc. El discurso, en definitiva, es lo que el lector recibe; el lector se entera de lo sucedido (historia) sujeto a una modalidad, voz, tiempo discursivo, etc. (28)

-
- (28) Cuando Barthes realizó una presentación del relato posterior a V. Propp distinguió tres niveles operacionales: a) el de las funciones: estudio de los hechos de la historia desde el punto de vista de su lógica causal-temporal; b) el de las acciones: estudio de los hechos desde el punto de vista de su sintaxis actencial; c) el de la narración: estudio de la comunicación narrativa o relaciones (...)

Si descomponemos, siguiendo a José M^a. Pozuelo, la definición de comunicación narrativa como "Alguien cuenta una historia a alguien" (29), nos encontramos con la presencia de los dos ejes fundamentales a los que nos venimos refiriendo: uno, la "historia" que define el material u objeto y que, como hemos señalado, consiste en una serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores, y otro, el "discurso", la actividad propia de contar, el modo de hacerlo (literario, teatral, etc). Dentro de la historia se estudiarán, por lo tanto, los acontecimientos o funciones, la lógica causal, el espacio y los personajes (actantes), es decir, lo que hemos denominado más arriba sintaxis narrativa. Y en el nivel del discurso veremos la aspectualidad, la voz, el modo y la temporalidad, en consecuencia la pragmática literaria.

Las manipulaciones que el autor realiza para convertir la historia en discurso se orientan siempre hacia un significado literario y nos ayudan a captar el sentido

(...) entre el dador del relato y el destinatario del mismo. Este tercer nivel es el discurso. Véase "Introducción al análisis estructural del relato" en AA.VV. (1974), págs. 9-43.

(29) José M^a. Pozuelo, La lengua literaria, Ed. Agora, Málaga, 1.983, pág. 130.

de la obra en cuestión. La última etapa, pues, del análisis del texto literario ha de ser el estudio de las claves significativas que dicha obra encierra explícita o implícitamente.

Somos conscientes, sin embargo, de que nuestra interpretación de las novelas de Ramiro Pinilla no descarta otras posibles, y que simplemente pretendemos presentar de forma lógica y coherente el significado de una particular lectura justificándola en todo momento. Intentaremos en primer lugar reconocer en el texto los hechos sintácticos a través de su carácter formal y, basándonos en estos datos, establecer en último término las redes semánticas que proporcionan el significado de la obra.

El objetivo, por lo tanto, de un trabajo como el que aquí vamos a realizar es doble. Por una parte, la descripción "científica" -en la medida en que la crítica literaria es hoy científica- de la obra narrativa del escritor, y, por otra, la reivindicación y revalorización de su figura que del estudio esperamos se desprenda. Pretendemos descubrir, dentro de los límites textuales de las novelas del escritor vasco, las leyes que las han generado, es decir, las leyes que consciente o inconscientemente ha seguido el autor para proporcionar armonía a todos los elementos utilizados y conseguir con ellos una significación literaria coherente y totalizadora.

El análisis lo centraremos fundamentalmente en las novelas. La aplicación del método semiológico a las obras nos ofrecía dos posibilidades: la realización de un trabajo global que abarcara el conjunto de las novelas del autor, o hacer un estudio particular de cada una de ellas. Hemos optado por esta segunda vía porque consideramos que de esta manera se gana en precisión, y la originalidad y singularidad de cada universo literario quedan así suficientemente contrastadas. Ahora bien, en un intento por lograr salvaguardar la unicidad y evitar la reiteración que podría producirse al aplicar una misma metodología a una serie de obras, nos hemos decidido por no seguir siempre un mismo esquema de análisis y resaltar en cada caso aquellos aspectos más significativos del texto desde los cuales podemos llegar a una mejor comprensión del mismo.

El presente estudio tampoco pretende aportar una validez comprobatoria de los principios metodológicos del modelo del que partimos, sino que, por el contrario, utilizaremos dicho método como un simple medio, siempre en función del fin último que nos hemos propuesto: el acercamiento temático y la descripción de la novelística de Ramiro Pinilla.

Así pues, y según esto, los primeros capítulos del trabajo se dedicarán al análisis de cada una de las nove-

las por el orden cronológico de redacción y publicación: Las ciegas hormigas (1.961), En el tiempo de los tallos verdes (1.969), Seno (1.972), El Salto (1.975) y Antonio B... "El Rojo" (1.977). La última novela del escritor, Verdes valles, colinas rojas (1.986), la dejaremos sin analizar en profundidad porque solamente se ha editado la primera parte de lo que pretende ser una obra de al menos un volumen más. A continuación, dedicaremos el capítulo séptimo a considerar, desde una perspectiva muy general, las restantes obras de Ramiro Pinilla (cuentos y teatro, fundamentalmente) y, por último, a modo de colofón, sacaremos las conclusiones de los análisis anteriores para presentar de una forma sistemática las claves y constantes narrativas del universo literario de nuestro escritor.

Con todo ello, insistimos una vez más, lo que pretendemos es dar respuesta a la interrogante inicial sobre la naturaleza, funcionamiento y significación de la obra narrativa de Pinilla y, además, valorar y demostrar que su actividad literaria constituye un diáfano ejemplo de coherencia y personalidad creativa para los narradores vascos, los que hoy escriben novela o relato breve en Euskadi no sólo en castellano sino también en euskera.

Si lo logramos, si el trabajo contribuye a realzar

y hacer más comprensible la obra del gran escritor vasco, nos daremos por satisfechos.

C A P I T U L O I

LAS CIEGAS HORMIGAS: UN CANTO AL ESFUERZO

INTRODUCCION

En un pueblo costero del País Vasco, durante una noche de viento y lluvia, varias familias de vecinos acuden a orillas del mar para recoger el carbón desprendido de un buque inglés encallado en el litoral, concretamente a la altura de La Galea (Vizcaya). La esforzada recogida del carbón y el posterior destino del preciado mineral configuran el conjunto argumental de la novela.

La historia, que según nos dice el propio autor, está basada en hechos reales, gira en torno a los componentes de una de las familias que sale del caserío en medio de las inclemencias del tiempo y de una noche cerrada, junto con sus convecinos, para, luchando con un mar embravecido, ir apropiándose de la valiosa carga que transportaba el accidentado barco carbonero. Las autoridades del pueblo, por su parte, intentarán impedir dicha acción. Los carabineros, cumpliendo con la obligación de restituir el carbón a su dueño legal, se enfrentan al pueblo consiguiendo que el enfebrecido trabajo de la gente pobre de las proximidades de Algorta resulte totalmente baldío.

Entre esos hombres y mujeres pobres, humildes y resignados se encuentra la familia de Sabas, el protagonista. Ellos son los que con más afán y ganas van a empren-

der el arduo y arriesgado trabajo. También son, sin duda, los que pagarán un precio más alto por su ambición: la muerte de Fermín, uno de los integrantes del clan.

Es tanto el empeño y el deseo que se pone en la acción que, conforme avanza el relato, el carbón pierde su valor intrínseco de mercancía cotizable y pasa a convertirse en símbolo de independencia y lucha. El fracaso final se convierte de ese modo en una razón nueva y más poderosa para seguir luchando.

El relato, pues, su tema, no puede ser más sencillo y verosímil. Sin embargo, trascendiéndolo, se levanta pronto la personalidad férrea, de caracteres épicos, de Sabas, el padre, el jefe de la familia, "Un hombre de hierro, que parece salido directamente de la tierra como un valioso mineral pero que guarda en el fondo de su ser unos matices de ternura sólo perceptibles por leves movimientos en la superficie." (1) Personalidad íntegra, en fin, que contrasta fuertemente con la debilidad que muestran todos los restantes personajes: su esposa (Josefa), sus hijos (Bruno, Cosme, Fermín y Nerea), su cuñado (Pedro), etc. Por escasas horas la voluntad imperturbable de Sabas triunfa sobre los egoísmos y miserias de los suyos para arrastrarlos a la desesperada conquista

(1) Rafael Vázquez Zamora, "Las ciegas hormigas" en Destino, Barcelona, 18-3-61.

del mineral. Va obligando, poco a poco, a los restantes miembros del clan familiar -cada uno de los cuales tiene esa noche su preocupación y su ilusión privadas, excepto Ismael- a colaborar decididamente con él en la común tarea de recuperar el combustible en esos sacos que han de subir con grandes dificultades hasta lo alto del acantilado de La Galea. Ninguno osa pensar en dejar de hacer lo que Sabas, silenciosamente, sin utilizar las palabras y con sólo la mirada, ordena.

Surge así la aventura de una noche y varios días de esfuerzos en los que se despliega una tenacidad dantesca y en los que, además de morir Fermín a causa de un accidente durante la operación de rescate del mineral, Bruno es detenido por desertor y, finalmente, los carabineros consiguen arrebatarse a la familia el carbón que les podía haber permitido pasar un invierno más cómodo.

Como señala el propio Ramiro Pinilla, es el espíritu de lucha lo que caracteriza e impera en la novela (2).

(2) "He intentado reflejar en Las ciegas hormigas la fortaleza del hombre que lucha con su vacío religioso, con los elementos y con los demás hombres. Es el caso de tantos miles y miles, en la actualidad, en todos los rincones del mundo. Lo que queda derrotado en él es el simple episodio que vive aquellos días, no su espíritu de hombre,
(...)"

Una lucha sorda contra los vecinos que también persiguen el mismo fin -piénsese en el regateo que mantiene Sabas con Chacartegui para alquilar una carreta con bueyes capaces de transportar el carbón, en la envidia del tío Antón, etc.- contra la propia conciencia, contra los sentimientos humanos de pena e impotencia -a causa de Fermín, cuyo cuerpo sin vida permanece escondido y sin enterrar-, contra los elementos de la naturaleza y contra la justicia personificada en los carabine-

(...) que, sin desesperarse, reacciona y sigue su camino, pues está vivo en el mundo y ha de cumplir con el deber de hombre que instintivamente presiente le ha sido exigido por el solo hecho de nacer." En entrevista realizada a R. Pinilla en la Rev. El Ciervo, 1.961. Art. Cit.

Igualmente, refiriéndose a la novela, Pinilla nos dice: "Sí. Es un planteamiento dramático de la vida y el hombre. Es el hombre solo contra la adversidad, sin esperanza ninguna en aquello que está haciendo, que no es otra cosa que cumplir el programa de la especie. En la novela este hombre [se refiere a Sabas] está enfrentado en su desnudez a la realidad, según la veo yo claro... Es un héroe al que nadie le va a premiar. La gente que le rodea no pensaba como él, pero él tenía el coraje de admitir la verdad y, no obstante, seguir adelante. Es, sin duda, una postura heroica del hombre." En la Rev. Kantil, nº 5 -Jul. 1.982.

ros que constantemente "olfatean" el carbón para devolverlo a sus legítimos dueños.

Pese a tantas contrariedades Sabas nunca se rinde y sigue luchando hasta el último momento. Esforzarse, no cejar, no desesperar ante nada ni ante nadie es para él una condición de vida. De ahí el carácter simbólico o metafórico del título de la obra: Las ciegas hormigas. Las hormigas encarnan esa instintiva y frenética pasión por el trabajo que define a Sabas, siempre obstinado, infatigable, seguro de sí mismo, arrastrando a los suyos con el ejemplo constante de su firmeza no exenta, sin embargo, de ternura y sensibilidad. Son significativas en este sentido las palabras que dirige el protagonista a su hijo Ismael, ya al final de la obra, sobre las hormigas:

"Pondrías una piedra, y también la remontarían. Destrozarías a azadonazos su recinto, y siempre quedarían algunas para reanudar la misma vida de esfuerzo, bien aquí o en otro lugar. Siempre siguen adelante. Tropiezan y se levantan. Están preparadas para vencer todo lo que les pongan delante. Son invencibles. Han sido creadas con esa consigna, y la cumplen. ¿Para qué? ¿Para qué? ¿Quién puede saber para qué han sido creadas así?" (3)

(3) R. Pinilla, Las ciegas hormigas, Ed. Destino, Barcelona, 1961, pág. 284. En adelante citaré por esta edición.

Nos encontramos, pues, ante un interesantísimo documento humano en donde surge una galería de singulares personajes cuyo latir psicológico se nos da en forma de personal y alternado monólogo interior. Las acciones, y no tanto la palabra, son las que nos descubren el modo de ser, la especial psicología de estos hombres y mujeres vascos que luchan, como las hormigas, sin saber bien el porqué y el para qué. Ciertamente, Las ciegas hormigas es un relato dramático, incluso trágico, en el que hay muy poco lugar para la esperanza. Sin embargo, la vitalidad y humanidad de los personajes lo dotan de una fuerza poética entrañable que impresiona notablemente al lector.

Desde un punto de vista estilístico Ramiro Pinilla demuestra poseer un dominio seguro de los recursos expresivo-literarios. El estilo, en esta novela, es sencillo, directo, pero cargado de sugerencias y con suficiente amplitud como para expresar con suma plasticidad el paisaje y el carácter de los individuos que lo pueblan.

LA CONSTRUCCION NOVELESCA: PERSPECTIVAS NARRATIVAS
COMO EJE ESTRUCTURADOR DEL RELATO.

Ramiro Pinilla organiza y presenta los acontecimientos que se desarrollan en la novela a partir de las voces de diversos personajes. Son los distintos puntos de vista que adoptan éstos los que van confeccionando esa especie de "retablo" en el que se constituye la estructura narrativa del texto. Dejando a un lado los personajes de orden secundario, la narración, que se inicia con el relato de Ismael (el hijo menor de Sabas), va pasando alternativamente a Fermín, a Cosme, a Bruno, a Nerea (sus otros hijos), a su mujer, a Pedro (cuñado), a la abuela (madre de Josefa) y a Berta (mujer de Pedro).

La estructura perspectivística empleada por el autor hace que la novela posea de esta forma "no un centro o un foco, sino varios, con la complicación y enriquecimiento dramático que ello supone, al ofrecerse al lector una acción filtrada a través de diversas conciencias, cambiante y hasta contradictoria según el punto de vista adoptado." (4)

Un personaje, que podemos decir que contempla los hechos desde un plano más amplio, funciona como narrador

(4) Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, Ed. Planeta, Barcelona, 1970, pág. 172.

fundamental que llena los comienzos de cada uno de los capítulos. A continuación, los personajes restantes van refiriendo porciones de la acción desde ángulos más personales y limitados. Entrelazándose pues estos relatos, se va construyendo la historia angustiosa de las ochenta horas que dura la aventura.

La acción se presenta en veintiún capítulos introducidos, como hemos señalado, por la narración en primera persona de Ismael que actúa, al mismo tiempo, como comentar de los sucesos acaecidos durante esos cinco días. Además de la voz de Ismael, los capítulos se articulan en base a una serie de episodios constituidos por los monólogos interiores del resto de los miembros de la familia y algún otro personaje más. Concretamente son setenta y siete las secuencias repartidas de forma variable a lo largo de los capítulos: el noveno, por ejemplo, posee trece, mientras que el último no consta más que de la narración de Ismael. En cuanto a la extensión de cada secuencia o episodio nos encontramos también con diversas variantes: desde unas breves palabras como las que constituyen la secuencia 67 "Sí, Dios. Sí, Dios. Sí Dios." (5), hasta algunas más extensas que comprenden cerca de veinte páginas.

Gráficamente, pues, el desarrollo y evolución de

(5) Ramiro Pinilla, Las ciegas hormigas, pág. 280.

la estructura externa del relato puede expresarse a través del siguiente esquema:

- Cap. I - Narración de Ismael (1ª persona), págs. 7-10.
 - Secuencia 1, monólogo de Nerea, págs. 10-12.
 - " " 2, " " de Cosme, págs. 12-14.
- Cap. II - Narración de Ismael, págs. 15-20
 - Sec. 3, monólogo de Josefa, págs. 20-22.
 - Sec. 4, " " de Abuela, págs. 22-24.
 - Sec. 5, " " de Nerea, pág. 24.
 - Sec. 6, " " de Berta, págs. 24-25.
- Cap. III - Narración de Ismael, págs. 26-33.
 - Sec. 7, monólogo de Cosme, págs. 33-34.
 - Sec. 8, " " de Pedro, págs. 34-36.
 - Sec. 9, " " de Josefa, págs. 36-37.
 - Sec.10, " " de Pedro, págs. 38-42.
 - Sec.11, " " de Nerea, págs. 43-46.
- Cap. IV - Narración de Ismael, págs. 47-60.
 - Sec. 12, monólogo de Bruno, págs. 60-63.
 - Sec. 13, " " de Nerea, págs. 63-65.
 - Sec. 14, " " de Pedro, págs. 65-68.
 - Sec. 15, " " de Abuela, pág. 69.
 - Sec. 16, " " de Cosme, pág. 70.
 - Sec. 17, " " de Josefa, pág. 70
- Cap. V - Narración de Ismael, págs. 71-77.
 - Sec. 18, monólogo de Cosme, págs. 77-78.
 - Sec. 19, " " de Pedro, págs. 78-81.
 - Sec. 20, " " de Bruno, págs. 81-83.

- Cap. VI - Narración de Ismael, págs. 84-89
 - Sec. 21, monólogo de Josefa, págs. 89-100.
 - Sec. 22, " " de Pedro, págs. 100-102.
 - Sec. 23, " " de Cosme, págs. 102-104.
 - Sec. 24, " " de Pedro, pág. 105.
 - Sec. 25, " " de Fermín, págs. 106-110.
- Cap. VII - Narración de Ismael, págs. 111-115.
 - Sec. 26, monólogo Pedro, págs. 116-117.
 - Sec. 27, " " Bruno, págs. 117-118.
 - Sec. 28, " " Cosme, págs. 118-119.
 - Sec. 29, " " Bruno, págs. 119-120.
- Cap. VIII - Narración Ismael, págs. 121-128.
 - Sec. 30, monólogo Pedro, págs. 128-131.
 - Sec. 31, " " Cosme, págs. 131-132.
- Cap. IX - Narración de Ismael, págs. 133-140.
 - Sec. 32, monólogo Cosme, págs. 140-141.
 - Sec. 33, " " Pedro, págs. 141-143.
 - Sec. 34, " " Bruno, págs. 144-146.
 - Sec. 35, " " Abuela, págs. 146-147.
 - Sec. 36, " " Josefa, pág. 147.
 - Sec. 37, " " Nerea, págs. 147-149.
 - Sec. 38, " " Pedro, págs. 149-151.
 - Sec. 39, " " Josefa, págs. 151-152.
 - Sec. 40, " " Nerea, pág. 152.
 - Sec. 41, " " Berta, págs. 152-156.
 - Sec. 42, " " Nerea, págs. 156-157.
 - Sec. 43, " " Berta, pág. 157.
 - Sec. 44, " " Bruno, págs. 158-160.
- Cap. X - Narración de Ismael, págs. 161-176.
 - Sec. 45, monólogo Jacinto, págs. 176-178.
 - Sec. 46, " " Nerea, págs. 179-181.
 - Sec. 47, " " Abuela, pág. 181.

- Cap. XX - Narración de Ismael, págs. 274-279.
 - Sec. 64, monólogo Cosme, pág. 279.
 - Sec. 65, " " Nerea, pág. 280.
 - Sec. 66, " " Abuela, pág. 280.
 - Sec. 67, " " Josefa, pág. 280.
- Cap. XXI - Narración de Ismael, págs. 280-286.

No cabe duda de que esta técnica perspectivística utilizada por Ramiro Pinilla se debe a la influencia recibida del escritor americano Faulkner a través de su novela Mientras Agonizo. Si esta obra está articulada mediante cincuenta y nueve monólogos asignados a catorce personajes, Las ciegas hormigas se construye a partir de sesenta y siete monólogos protagonizados por once personajes. El propio escritor vasco reconoce su deuda con Faulkner (6). La novela de Pinilla no se concebiría pues

(6) Dice nuestro escritor: "Recuerdo que tomé contacto con William Faulkner alrededor de 1952, gracias a la biblioteca de la Casa Americana en Bilbao. La primera obra que leí fue el Villorio; eran ediciones sudamericanas. Creo que hasta entonces yo nunca había oído hablar de él, ni siquiera en revistas especializadas, aunque esto no significaba que no lo hicieran. Debo advertirle que no soy universitario y que yo siempre me he movido en un mundo que nada ha tenido que ver con las letras." La información referente a la lectura de este novelista proviene de un cuestionario completado por él en agosto de 1.973.

sin el escritor norteamericano, y es indudable, como señala J.L. Alborg, que de no existir la obra de Faulkner "no existiría el libro de Pinilla; porque, de haber sido escrito éste y no aquélla, habría que admitir en seguida la genialidad de este hombre que habría descubierto entonces un nuevo mundo novelesco." (7). Sin embargo, las diferencias entre las dos novelas son también importantes y han sido estudiadas pormenorizadamente por María Elena Bravo en su libro Faulkner en España (8).

R. Pinilla utiliza con acierto la técnica perspectivística consiguiendo que ese mundo de cosas, objetos inertes y acontecimientos de apariencia trivial cobre una realidad vibrante. El realismo, la objetividad tan proclamada por los escritores en los años sesenta, surge espontáneamente en la novela del escritor vasco gracias a la técnica faulkneriana.

A pesar de los recursos utilizados, la acción de la novela discurre de una forma totalmente lineal, de tal manera que las distintas voces narrativas se van yuxtaponiendo ordenadamente sin romper en ningún momento el

(7) Juan Luis Alborg, "Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla", en La Estafeta Literaria, Madrid, 1-IV-1961.

(8) María Elena Bravo, Faulkner en España, Ed. Península, Barcelona, 1.985.

argumento general. Aun cuando alguno de los personajes se refiere a hechos anteriores, estas referencias suelen ser débiles y rápidas, excepto en uno de los casos: aquél en que Josefa, en unas páginas admirables que rebosan sensibilidad, evoca las relaciones amorosas que la llevaron al matrimonio con Sabas, "joven y viril, infatigable, habilidoso, protector, capaz de salir de todos los atolladeros, resuelto, suficientemente atractivo y deseable." (9). Pero como este episodio posee la finalidad concreta de perfilar la personalidad del propio Sabas, el protagonista, no puede decirse que se rompa el conjunto general de la obra. Todas las restantes referencias, alguna de ellas importante por proporcionarnos datos de interés para la comprensión de la anécdota narrativa, son demasiado débiles para detener el desarrollo y el fluir del relato.

Otro aspecto que ayuda a la estructuración es el engarce que realiza la narración de Ismael, que sirve como de freno y cauce a las demás narraciones llegando incluso a explicarlas en ciertos momentos.

Esta configuración lineal de la acción contribuye a suprimir la sensación de confusionismo. Así, desde las primeras páginas del libro, desde la primera descrip-

(9) R. Pinilla, Las ciegas hormigas, pág. 94.

ción del barco carbonero en la tormenta hasta el "Sf" final que otorga sin remedio y hasta siempre Ismael a su padre, la estructura de la novela es lineal y ascendente, aunque al final pueda parecer -en el diálogo entre el padre y el hijo- que nada ha sucedido y que el esfuerzo está como al principio, intacto.

Veamos a continuación más detenidamente las dos perspectivas fundamentales a través de las cuales se presenta la historia al lector.

a) Relato de Ismael en primera persona.

Ismael, el hijo menor de Sabas, el mayor admirador y entusiasta que éste tiene, cuenta con catorce años de edad cuando se producen los sucesos que se relatan en la novela. Los acontecimientos que vivió junto con su familia le van a impresionar de tal manera que, pasados una serie de años, no sabemos con exactitud cuántos, se va a ver en la necesidad de recordarlos. Por lo tanto, tenemos un narrador-personaje que ya alejado temporal y espacialmente de los sucesos nos los narra y explica. Su perspectiva queda patente en varias ocasiones:

"Así que (pensé en ello más tarde, no entonces, en que no solamente por mis catorce años oficiales y, con respecto a mi mente, aún más joven, era incapaz de darme cuenta del extraño mundo en que se movían y actuaban mis mayores) no debería aquella noche explorar..." (10)

(10) Las ciegas hormigas, pág. 53.

"De aquel desayuno apenas recuerdo más que los suaves movimientos de la madre, yendo (...) Lo que dijo no fue tan extenso ni revistió casi forma alguna, estando compuesto de palabras sueltas, la mayoría inexplicable para mí entonces, pero hoy sé lo que quiso decir y por eso lo incluyo así, parte con sus auténticas palabras y el resto con su intención descifrada." (11)

Asistimos por lo tanto a un relato de carácter autobiográfico en el que el narrador fue partícipe de la acción. La perspectiva alejada de los hechos desde la que cuenta Ismael propociona a su relato un matiz más reflexivo, objetivo y explicativo que el presentado por el resto de los personajes. Hay en la conciencia del ser adulto que recuerda un interés por la problematización psicológica, por la exploración de los vericuetos del alma y por la indagación del destino, que se encuentra evidentemente ausente en el muchacho de catorce años que vive entre la exaltación y el asombro. Ismael resulta ser la lente más pura, menos teñida de afecciones extrañas, la que mejor puede dar la visión de los sucesos y quien, a la vez, sirve de coordinador

(11) Las ciegas hormigas, págs. 182-183.

entre todos los demás (12).

El hijo pequeño de Sabas juega un papel importante, como apunta M^a Elena Bravo, en dos niveles: en su propia crisis de iniciación a la vida adulta y en la interpretación de la personalidad de su padre. Como narrador provee la primera perspectiva de Sabas y, por lo general, lo contempla con la exaltación y la admiración de un testigo que interpreta para disculpar o explicar las más que discutibles acciones del personaje -único que no interviene en la novela con un monólogo-.

A través de las palabras de Ismael conocemos los criterios que conforman la vida de Sabas (el chico reproduce las palabras del padre). Los explayamientos reflexivos del cabeza de familia no son muy abundantes, pero sí suficientes para presentar a un personaje enigmático, confuso y hasta contradictorio, según las diversas versiones que de él se van logrando en las pági-

(12) Como señala Oscar Tacca, la relación de equidistancia entre narrador y personaje presenta ciertas ventajas y desventajas. Las primeras consisten en que la realización del punto de vista resulta más espontánea y natural. Las otras, en una mayor limitación de la información. "En efecto, el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada". Por eso,

(...)

nas del libro. A veces las descripciones del padre debidas a Ismael carecen de una valoración interpretativa y son más bien observaciones externas, puramente visuales.

Ismael, pues, percibe los hechos en dos niveles, el primero es el del niño en busca de valores que está atravesando la barrera de la adolescencia, el segundo, como ya hemos apuntado, el del hombre maduro ya casado y con hijos desde cuya perspectiva se ejecuta la narración total. Los acontecimientos épicos han quedado grabados en la memoria del chico y se describen con una minuciosidad sorprendente. De esta manera todas las escenas que se refieren a la experiencia de Ismael revisten un carácter dinámico y testimonial.

b) Relato de varios personajes.

Si la narración de Ismael se realiza en primera persona y es básicamente tradicional, con un sujeto adulto que narra las peripecias de su adolescencia, nos encontramos ahora ante una serie de narraciones que no tienen un enfoque propiamente narrativo, ya que parecen

(...) para salvar estas limitaciones, Pinilla utiliza además de la de Ismael otras voces. Véase Las voces de la novela, O. Tacca. Ed. Gredos, Madrid, 1.985, págs. 64-112.

arrancadas de una conciencia presente que flota como en el aire (13). No se originan en ninguna situación determinada, ni siquiera en la narración de Ismael, ya que se conciben en dos niveles de tiempo distinto, la primera en el pasado, las segundas en un presente que no es totalmente racionalizado. Se observa un doble plano de acción: el de los sucesos ocurridos entre el sábado y el miércoles, por un lado, y los sucesos que tuvieron lugar en épocas anteriores que han planteado una problemática cuya resolución se manifiesta durante estos días de crisis. Son éstos la relación entre Fermín y Berta, y el padre y la madre. Los otros conflictos paralelos al tiempo del problema principal son el de Nerea con su obsesión por los gatitos, el de la abuela y su carbón, Pedro y su conciencia, Cosme y su escopeta y Bruno y su amante.

Las percepciones de cada uno de los personajes de Las ciegas hormigas con respecto a sí mismos y a los demás

(13) Juan Luis Alborg nos dice respecto a las secuencias referidas por los personajes que "Son una mezcla de monólogo interior y de rigurosa descripción de sus propios actos minuciosamente objetiva, en sistemático presente, como si más que referir fuesen alineando sus acciones a medida que las producen, a modo de objetos que van dejando sobre una repisa ideal." En La Estafeta Literaria. Art. Cit.

tenderá a una continua modificación, a medida que las perspectivas se ensanchan al agregarse nuevos datos a los ya conocidos. Sólo en el caso de Ismael la acción y resultado están ya cristalizados. Estas diferentes narraciones pueden ser consideradas como complementarias a la de Ismael y no en conflicto con ella.

Así pues, la estructura del texto se va conformando mediante el juego perspectivístico que acabamos de presentar. No existe una versión que podamos considerar como totalmente definitiva de la acción. El lector cierra la historia de la novela a través de una versión que ha pasado por el filtro del tiempo, es decir, la de Ismael adulto que rememora su pasado, y mediante la pura conciencia de los hechos y experiencia directa que se da en el resto de las secciones.

Hay que señalar, sin embargo, que aunque hemos definido las secuencias no narradas por Ismael como monólogos interiores, no lo son en sentido estricto. Más bien serían una variedad de la primera persona, un tipo de monólogo tradicional. Lo que hoy llamamos convencionalmente con expresión ya universal, monólogo interior, se caracteriza, siguiendo a Oscar Tacca, "primero, por tratarse de un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de

espontáneo, irracional y caótico), conservando todos sus elementos en un mismo nivel; segundo -y fundamentalmente-, porque su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) había consagrado el monólogo o soliloquio tradicional." (14). Estas características no se dan precisamente en las secuencias que configuran la novela. Más adelante estudiaremos con mayor precisión las peculiaridades del "monólogo" utilizado por R. Pinilla. Baste aquí simplemente esta puntualización.

La estructura narrativa cumple, en fin, una función ligada al contenido temático de la novela y cada una de las partes realiza el papel que el novelista le ha asignado. Insisto en que es el lector el que cierra la novela a través de la información que le llega desde los diferentes puntos de vista. El empleo de esta técnica perspectivística permite que incluso un determinado hecho pueda ser narrado por personajes diferentes y en ocasiones también distintas: la relación "erótica" Berta-Fermín sería un claro ejemplo de ello:

(14) Las voces de la novela, op. cit., pág. 100.

"Y allí estaba ella. La vi mezclada entre los demás, aunque descubrí que se encontraba distante de todos ellos, mirando un punto determinado y reconcentrada en él: mirándome a mí. No de un modo insistente, pues nada más fijar yo la vista en ella, desvió la suya, si bien no simuló intervenir en el jolgorio de los que la rodeaban: permaneció quieta y en silencio, sentada en la silla plegable, con las manos cruzadas sobre su regazo y yo sabía que me miraba cuando yo no lo hacía. Era un modo de mirar distinto al de otras veces: expresivo, quizá suplicante y, a todas luces, desconcertado, lo que constituía su acusada característica. Muchas veces nos habíamos mirado, ella a mí y yo a ella, pero entonces era diferente, por su parte. Y deseé ansiosamente que sus miradas significasen lo que yo anhelaba ardientemente, enloquecido como estaba por aquellos gritos y canciones rudas, la abundante comida y la bebida que me obligaban unos y otros a tomar, abrazándome y repitiéndome, como si yo lo fuera a olvidar: "No oíste? Te llamó bravo muchacho", haciendo que mi sangre ardiera, que alcanzara su apoteosis de deseo, cuando se hizo ya de noche y ella se levantó y abandonó a todos (con los que en ningún momento de la fiesta había estado mezclada), sin que nadie se diera cuenta, y se dirigió hacia la playa, envuelta, entonces, en sombras. Me miró una vez más, esta vez sin reservas, frente a frente, al pasar ante mí,

y yo dudé si debía corresponder o no a su mirada, porque ya para entonces sabía lo que sus ojos expresaban." (15)

"Me entendió y ni se asombró siquiera. ¿Me entendió, realmente? A veces pienso que no fue él quien me siguió hasta la oscuridad de la playa y la trainera, sino la furiosa fuerza animal que nuestras partes más elevadas suponen que controlan, no atreviéndose a reconocer que son por ellas mandadas implacablemente. El caso es que fue a mí y sentí sus bocanadas con olor a cerveza, cada vez más seguidas, hasta hacerse precipitadas y, después, nada. Me contuve de vomitar hasta que, por fin, llegó para mí la amplia noche con todas sus estrellas. Salté de la trainera y eché a correr. En seguida oí los golpes que descargaba contra la embarcación y a la gente que bajaba del bar. Pero para mi hijo, que para entonces podría haber contado con sus dos o tres minutos de vida, aún no había empezado a correr el tiempo." (16)

Estos dos fragmentos transcritos pertenecen a capítulos diferentes (el seis y el nueve) y presentan dos testimonios distintos sobre un mismo hecho: la frustrada

(15) Fragmento narrado por Fermín. En Las ciegas hormigas, págs. 107-108.

(16) Fragmento narrado por Berta. En Las ciegas hormigas, pág. 155.

relación erótica entre Fermín (narrador del primer fragmento) y Berta (narradora del segundo). Ambos buscaban en esta relación un fin diferente: Berta el hijo que su marido, Pedro, nunca ha podido darle, y Fermín su consolidación como hombre, como varón capaz de atraer y gustar a una mujer.

En lugar de un ángulo único de visión, nos encontramos, pues, en Las ciegas hormigas con un enfoque narrativo múltiple. La realidad enfrentada así desde diferentes perspectivas está condicionada a las ópticas peculiares de los personajes, sometida, por lo tanto, a diferentes tensiones. R. Pinilla, al seguir un procedimiento más objetivo, más realista que las cosmovisiones globales tradicionales, no puede ofrecernos las distintas caras de la historia si no es a través de la interpretación de cada uno de los personajes.

Sin embargo, es significativo en este sentido -e insistiremos en ello más adelante- el hecho de que Sabas sea el único integrante de la familia que no se dirige a nosotros directamente, el único que no posee voz propia. Esto hace que su personalidad, dibujada por las distintas voces narrativas, adquiera proporciones épicas (17).

(17) R. García Mateos señala al respecto: "Sabas no toma la palabra en ningún momento y éste es el gran acierto de Pinilla ya que así la figura de

Por último hay que señalar también que existen divergencias entre la visión de los hechos por parte de la familia Jaúregui y la de aquéllos, como el Padre Eulogio, Jacinto (el dueño de la taberna de Algorta) y Antón Lecumberri, que no participan práctica y sentimentalmente en los trabajos que emprenden Sabas y su clan. Los primeros son personajes implicados hasta el fondo en la acción de la novela y sobre quienes recae el peso de la totalidad de la obra, los segundos son testigos pacientes de los sucesos que tienen lugar en La Galea y, por lo tanto, sus versiones de los acontecimientos son más parciales y limitadas.

Esta técnica de la utilización de diferentes puntos de vista no la utiliza Ramiro Pinilla solamente en

(...) ese hombre se trasforme en el esfuerzo mismo y los trabajos inhumanos que deberá sobrellevar se confundirán con su persona; cada uno de los testimonios va a aportar diferentes rasgos, desde ángulos a veces enfrentados, de su personalidad, sentimientos y pasiones que crecen o menguan de acuerdo con la actitud del patriarca, puntos de vista que llevan al lector a completar el retrato, redondo y total al finalizar la obra, del protagonista de Las ciegas hormigas." En La novela de Ramiro Pinilla, Tesis de Licenciatura inédita, 1.984.

esta novela, también es característica de El Salto (18), obra cuya acción es narrada por una serie de testigos que no intervienen como verdaderos protagonistas.

(18) El Salto, Ediciones Marte, Barcelona, 1.975.

SINTAXIS NARRATIVA: LAS UNIDADES DEL RELATO.

Después de haber comentado el argumento de Las ciegas hormigas y vista la técnica perspectivística a través de la cual se estructura el relato y se presenta la historia al lector, vamos a pasar a considerar las unidades narrativas que componen dicha historia: las funciones y los actantes (19). Todo relato, como señala Brémond, tiene que sustentarse para existir en una serie de acontecimientos causados y/o sufridos por deter-

-
- (19) "Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión no hay relato, sino, por ejemplo, descripción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc... Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes, ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada." Claude Brémond, "La lógica de los posibles narrativos", en el vol. col. Análisis estructural del relato, págs. 87-109, correspondiendo la cita a la pág. 90; así como "El mensaje narrativo" en la obra conjunta La semiología, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1.970.

minados personajes. Sin estos dos factores no hay novela, no existe proceso narrativo.

El texto literario consta de un conjunto de partes articuladas que adquieren un pleno sentido cuando se ponen en interrelación las unas con las otras. Nuestro objetivo en este apartado será precisamente el de determinar y estudiar dichas partes y las relaciones que mantienen entre sí (20). Partiendo de las teorías de V. Propp, Lévi-Strauss, etc, Brémond ha intentado establecer en toda narración una serie de postulados lógicos constitutivos de la macroestructura del texto y engendrados del mismo (21). En este sentido el crítico francés ha diferenciado tres aspectos característicos siempre presentes en todo discurso narrativo: las secuencias, las funciones y las acciones (22) El análisis

(20) Para Todorov, "el aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen." Gramática del Decamerón, Madrid, Taller de E.J. Betancor, 1977, pág. 35.

(21) Véase Claude Brémond, Logique du récit, París, Ed. Seuil, 1.973.

(22) José Romera Castillo trate de explicar con mayor claridad la articulación sintáctica de la novela mediante la siguiente comparación ilustrativa:
"Una casa (el relato) está dividida en diversas
(...)"

de estas unidades es lo que nos proponemos llevar a cabo a continuación.

Hemos visto que la novela de Ramiro Pinilla se estructuraba mediante dos ejes narrativos fundamentales -que muy bien, en principio, podríamos denominar secuencias- dados por las dos perspectivas: la narración de Ismael en primera persona y los "monólogos" de los demás personajes que participan en la narración. Normalmente cada secuencia está constituida por una serie de funciones, de unidades narrativas mínimas (23). Pero tenemos que tener en cuenta que en el caso que nos

(...) habitaciones (secuencias) en donde los habitantes (actantes) realizan unas determinadas actividades: dormir, comer, cocinar, etc. (funciones). Por ello, lo primero que el crítico literario intentará fijar serán las secuencias." En "Teoría y técnica del análisis narrativo", vol. col. Elementos para una semiótica del texto artístico, Ed. Cátedra, Madrid, 1980, pág. 112.

- (23) La secuencia puede definirse como una agrupación de funciones, macroestructuras narrativas básicas que aplicadas a las acciones y a los acontecimientos dan origen al relato. Dos son los tipos más característicos de secuencias: las elementales, aquellas que agrupan a una tríada de funciones, y las complejas, resultantes de la combinación de secuencias elementales.

Las funciones han sido definidas de formas
(...)

ocupa las dos secuencias o ejes narrativos básicos enfocan la misma historia, los mismos acontecimientos. No se da la circunstancia, que muy bien podría suceder, de que ambas contaran historias diferentes, con personajes distintos, etc.

Por lo tanto, teniendo en cuenta lo que acabamos de señalar, podemos concluir en que Las ciegas hormigas, a pesar de su extensión y complicación técnica, puede interpretarse, desde la perspectiva de Sabas, el protagonista, como una secuencia elemental compuesta por tres funciones que sostienen la narración.

La primera función, la que abre las posibilidades

(...) muy diversas. Para V. Propp es "la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad." En Morfología del Cuento, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, págs. 37-74. Para Tomachevski, todo segmento de una historia que se presente como el término de una correlación forma una unidad narrativa, una función. Para Todorov, la función de un elemento en la obra literaria es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de ella de un modo paradigmático y, también, sintagmático. Véase B. Tomachevski, "Temática" en el vol. col. editado por T. Todorov en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Signos, 1.970, págs. 199-232.

de un proceso o conducta a observar y de un contenido a prever, viene dada por el deseo de obtener carbón por parte de Sabas. La carencia del mineral y su importancia para el bienestar de la familia en el invierno desatan en el personaje protagonista un fuerte deseo por conseguirlo. No puede permitirse desaprovechar la oportunidad que le brinda el accidente sufrido por el buque carbonero. Es consciente de la pobreza en la que viven él y los suyos y se esfuerza por remediarla. Sin embargo, también se da perfecta cuenta de los riesgos que su actuación puede implicar. Finalmente prevalece el deseo que da origen al desarrollo y proceso narrativos.

La segunda función cardinal (media), aquélla que realiza la virtualidad en forma de conducta (deseo) o de acontecimiento en acto, viene configurada por los recursos que van a ser utilizados para satisfacer el deseo de obtención del mineral. Sabas va a emplear todas sus energías y a echar mano de todos los medios posibles para llevar a cabo su deseo. Como un patriarca bíblico, impone su voluntad, su ley, no sólo a su esposa, sino también a su hermano Pedro y a sus hijos Bruno, Cosme, Fermín e Ismael. Todos estos personajes tienen motivos suficientes para no seguirle en la aventura:

. Pedro, su borrachera y sus temores, su falta de virilidad.

. Bruno, su pasión por Pepita que le lleva a desertar y abandonar el servicio militar.

. Fermín, su enfermedad mental.

. Cosme, su amor y deseo de ir a la mañana siguiente de caza, con la escopeta nueva lograda a costa de muchos sacrificios.

. Ismael, su adolescencia

Sebas, sin embargo, arrastra a todos y los utiliza sin consideración en la "operación carbón" no permitiendo que los demás miembros de su familia actúen con libertad dedicándose a las labores que en realidad les interesan.

Por lo tanto, además de la voluntad, de la fe ciega que nuestro protagonista pone en su esfuerzo por llegar a poseer lo que desea, dentro de los recursos o medios que utiliza para conseguir su fin se encuentran las ayudas de los personajes citados. Cada ayuda recibida constituiría una secuencia nueva que se encadena con la principal por la relación denominada "enclave" (24).

(24) Este tipo de secuencia aparece cuando un proceso incluye a otro, que le sirve de medio, para alcanzar el fin propuesto. Es uno de los tres tipos de secuencias complejas que Brémond diferencia: encadenamiento por continuidad, por enclave y por enlace.

Cada una de estas secuencias tiene, a su vez, tres funciones núcleo que podríamos sintetizar así, genéricamente, para las tres:

- Ayuda a realizar
- Proceso de ayuda
- Ayuda ejecutada

Pedro, Bruno, Cosme, Fermín e Ismael colaboran durante toda una noche de viento y lluvia con Sabas para que el carbón pueda ser extraído del fondo del acantilado y transportado al caserío familiar. Más tarde, cuando la policía comienza a investigar el paradero del mineral, los Jáuregui permanecen unidos y en silencio para no ser descubiertos.

La tercera función de la secuencia principal, la función final, es la que encierra el proceso en forma de resultado alcanzado ya sea positivo o negativo. En el caso que nos ocupa el resultado es el de "deseo no conseguido". Sabas y su familia fracasan y la carencia de la que se parte no queda satisfecha: la policía, tras toda una serie de investigaciones laboriosas, incauta el carbón. Por si esto no fuera suficiente, a lo largo del proceso se da una desgracia que hace que la situación, al finalizar la novela, sea peor que al comienzo. Nos estamos refiriendo al accidente mortal que sufre Fermín al despeñarse por el acantilado mientras están

subiendo el mineral. El precio, en definitiva, que ha tenido que pagar la familia para finalmente no conseguir nada ha sido demasiado alto.

De todas formas, a pesar del fracaso final, queda el esfuerzo, el espíritu de lucha. Sabas cuenta con que el fracaso será continuo. Por eso, es posible encontrar un sentido a la derrota.

Recapitulando, pues, tendríamos el siguiente esquema indicativo de las secuencias con sus correspondientes funciones:

F.1 Deseo de obtener carbón



F.2 Medios para conseguirlo



F.3 Fracaso final

[	S.2 (Ayuda de Pedro)
	S.3 (" " de Cosme)
	S.4 (" " de Bruno)
	S.5 (" " de Fermín)
	S.6 (" " de Ismael)

Ahora bien, como hemos señalado con anterioridad, éstas serían las secuencias consideradas desde la perspectiva del protagonista. Pero desde la oposición o fuerza que trata de que no se lleve a buen término la "operación carbón" tendríamos una nueva secuencia compuesta a su vez por otras tres funciones. Sabas tiene que luchar contra los vecinos, contra los elementos naturales y,

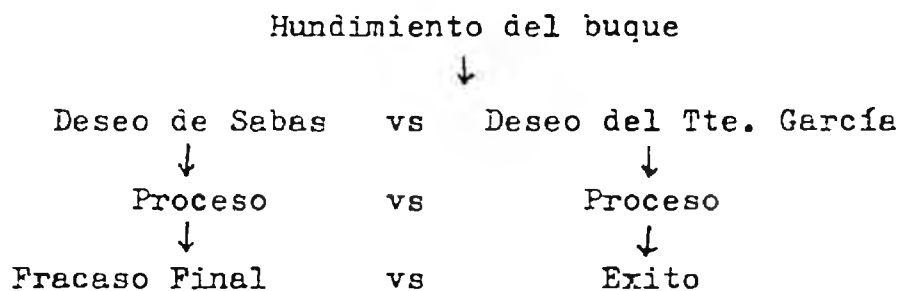
fundamentalmente, contra la autoridad representada por el Teniente García que trata de recuperar el carbón y devolverlo a su primitivo dueño. Por lo tanto, un mismo acontecimiento desde la perspectiva de Sabas (Agente A) realiza una función "a" determinada, mientras que desde la perspectiva de la Justicia y el Teniente García (Agente B) efectúa una función "b". Esta nueva secuencia se relacionaría con S.1 por el tipo de encadenamiento denominado "enlace": un acontecimiento es considerado desde la óptica de dos personajes; lo que para un actante es fracaso, para el otro representa todo un éxito.

Según esto, habría que diferenciar una función inicial que viene dada por el deseo de recuperar el carbón por parte de la justicia. El hundimiento del barco da origen, como es de esperar, a una acción judicial encaminada a restablecer el mineral a sus propietarios. Es de derecho que nadie se apropie de los restos desprendidos del buque, y el Teniente García pone todo su empeño y esfuerzo en ello.

La segunda función queda establecida por los medios necesarios a los que se recurre para lograr dicha recuperación. El Teniente García con su olfato policial persigue a Sabas sin descanso en busca del carbón que sabe ha recogido del mar. Entre los dos se entabla una

lucha titánica, paciente y sin ningún tipo de dobleces. Ambos persiguen un fin distinto y, aunque sin recurrir a la violencia, el enfrentamiento se hace inevitable. El proceso de investigación, el seguimiento de las diferentes pistas dejadas por Sabas, nos lleva a la tercera función que desde esta perspectiva da como resultado la recuperación de la totalidad del carbón. El éxito de la justicia se convierte al mismo tiempo en la frustración y el fracaso de Sabas.

En conclusión, tendríamos el siguiente esquema representativo de la dinámica de la novela:



Hay que señalar también, como ya hemos tenido ocasión de mencionar, que cada personaje presenta una preocupación propia y, aunque cada uno de ellos participa en mayor o menor medida en los acontecimientos básicos planteados, llevan a cabo toda una serie de acciones paralelas relacionadas con sus particulares obsesiones: Cosme está obsesionado con su escopeta y la caza, Fermín con la carpintería y con Berta, Nerea con los gatitos y su

incipiente y exacerbado sentido de la maternidad, la abuela con su egoísmo y la religión, etc.

En definitiva, una familia, encabezada por Sabas, va a luchar para obtener un carbón que represente el bienestar de la misma. Las condiciones de vida en las que se encuentran la mayoría de los personajes son bastante precarias. Tendrán que esforzarse realizando un trabajo casi inhumano para poder conseguir una mínima calidad de vida; subsistirán a costa del sufrimiento continuo. En la novela se nos plantea un enfrentamiento entre dos mundos: por un lado, el primitivo, el basado en los instintos y costumbres ancestrales, por otro, el mundo de la ley, de la burocracia y el papel, del desconocimiento de la forma de vida de un pueblo que no entiende de otra cosa más que del trabajo duro e individual.

Estudio de las acciones y actantes.

La articulación sintáctica de las funciones resulta paralela a la articulación sintáctica de los personajes. Varias veces hemos aludido, al tratar de las funciones en el apartado anterior, a los sujetos que las realizan. Vamos a pasar por ese camino al análisis de los personajes, o, mejor dicho, de los actantes.

Si admitimos que la historia es una abstracción que

siempre es percibida y contada por alguien, como apunta José Romera Castillo (25), concluiremos que es una convención, que no existe en sí a nivel de los acontecimientos mismos y que, por tanto, se pueden distinguir en ella dos niveles: la lógica de las acciones y los actantes o realizadores de esas acciones.

Entendida la función como una acción, es posible reducirla a un verbo, es decir, es posible identificarla con unidades lingüísticas y aprovecharemos esta circunstancia para estudiar los personajes como unidades literarias. El personaje literario es una unidad de significación que se construye en la obra a partir de sus propias palabras, de su actuación y de lo que los demás personajes y el autor dicen sobre él. En el conjunto de la obra los personajes quedan implicados en las funciones dándoles unidad, ya que, aparte de su participación en los hechos, suelen intervenir como elementos coordinadores entre funciones.

El personaje es, pues, el soporte de las acciones y de las transformaciones que constituyen la materia del relato en el que participa en razón de su funcionalidad. Por eso, lo que a nosotros nos interesa desde una pers-

(25) Véase El comentario semiótico de textos, Ed. SGEL, Madrid, 1970, pág. 71.

pectiva de análisis semiológico no es el estudio del personaje entendido de manera tradicional, sino el del actante y actor (26).

En Las ciegas hormigas los actores propiamente dichos, es decir, los agentes que llevan a cabo acciones y que no tienen que ser necesariamente humanos, serían los siguientes:

a) Actores pertenecientes a la familia Jáuregui:

Sabas	Fermín
Josefa	Bruno
Pedro	Cosme
Berta	Nerea
Abuela	Ismael

(26) Hay que distinguir las categorías de personaje, actor y actante. Greimas tratando de diferenciar estas dos últimas, nos dice que la palabra actor designa al personaje oficial, aquel cuya identidad es afirmada explícitamente y manifestada por su nombre, su situación social y familiar, etc. Actante es el término que designa la clase o grupo de actores desde un punto de vista funcional, sería el actor despojado de todas las características que le son propias y considerado desde su actuación novelesca. Véase En torno al sentido. Ensayos semióticos. Ed. Fragua, Madrid, 1.973, págs. 291-315, y Semántica estructural, Ed. Gredos, Madrid, 1.971, págs. 263-293.

Diferenciando personaje de actor podemos decir
(...)

b) Vecinos del pueblo:

Teniente García	Lecumberri
Antón	Médico
Padre Eulogio	Juez
Guardia Civil	Otros (27)

c) Actores no humanos:

El carbón	El tiempo meteorológico.

Todos los actores arriba citados, o la mayoría, pueden quedar agrupados en tres categorías de actantes (28):

(...) que el primero se parece a un ser humano mientras que el segundo no tiene por qué. El personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa. Véase Mieke Bal, Teoría de la narrativa, Ed. Cátedra, Madrid, 1.985, pág. 87.

(27) Con el término "Otros" designamos a aquellos actores que carecen de un papel funcional en las estructuras de la historia porque no causan ni sufren acontecimientos funcionales. Los actores de este tipo pueden quedar fuera de nuestra consideración. Esto no quiere decir que carezcan de importancia, simplemente que son actores que contemplados desde una perspectiva funcional no forman parte de ninguna categoría.

(28) Greimas, crítico al que seguimos en este apartado, distingue tres categorías de actantes: una, (...)

a) La primera y la más importante es la que se deduce de la relación que se establece entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo. La relación se puede comparar con la que existe entre el sujeto y el objeto directo en una frase. Las primeras dos clases de actores que se deben distinguir, por ello, son "sujeto" y "objeto": un actor X que aspira al objetivo Y, X es un sujeto actuante e Y un objeto actante.

En la novela de R. Pinilla tendríamos una relación de la siguiente manera:

actor/actante-Sujeto	función	actor/actante-Objeto
↓	↓	↓
SABAS	QUIERE TENER	CARBON

Sabas es el verdadero protagonista de la historia, el héroe indiscutible, el conductor del juego y quien realiza las funciones de deseo y búsqueda. Se le reconoce

(...) primera, que corresponde al sujeto y el objeto que se dan en todo discurso normal; otra, segunda, constituida por el remitente y el destinatario; y otra, final, constituida por los "circunstancias" (término tomado de Tesnière y que indica las circunstancias bajo las que se desarrolla el proceso del relato) y que corresponden al donante-auxiliar y el agresor de Propp o al auxiliar y al oponente de Souriau.

como sujeto porque desde un punto de vista cuantitativo es el que más aparece en escena y el que siempre permanece en el centro de las relaciones, cualitativamente está dotado de rasgos de entidad y funcionalmente interviene en la secuencia decisiva comunicando a la acción el primer impulso dinámico.

Las palabras esfuerzo, trabajo, voluntad y fe son las que mejor definen la personalidad de Sabas vista a través de su hijo Ismael. Ante los envites de la fatalidad, la reacción del actante sujeto es la de redoblar los esfuerzos y concentrar la inteligencia para sobrevivir. Su terquedad y obcecamiento no tienen límites. Se siente forzado a emprender un camino lleno de dificultades y obstáculos y, al mismo tiempo, va a ser también capaz de "oir" esa llamada del destino que le convierte en símbolo de lucha y transforma su condición humana. El carbón que puede solucionar a la familia Jáuregui la crudeza del invierno representa para Sabas

"... nuestra gran ocasión, la gran señal que nos puede alentar a seguir viviendo y sufriendo todo. Porque un hombre debe recibir, de vez en cuando, señales procedentes de algún lugar que le indiquen que lo está haciendo bastante bien, con arreglo a lo que de él se esperaba, y que se pueden considerar como una especie de

premio a su labor como hombre." (29).

Nuestro protagonista posee un gran dominio racional sobre la naturaleza y las circunstancias por muy diversas que sean. Ante la negativa de Antón de dejarle la carreta para acarrear el carbón, Sabas aparece ejercitando un gran esfuerzo físico; con Lecumberri, sin embargo, utiliza la inteligencia y la astucia.

También aparece caracterizado como un sujeto frío, incluso en ocasiones inhumano. La muerte de su hijo Fermín no le perturba todo lo que cabría esperar, al menos externamente, y continúa de una manera decidida hacia su objetivo. Cuando cerca del final de la aventura se entera de la venganza que contra él planea el pueblo de Algorta, demuestra la misma frialdad e imperturbabilidad. A través de las múltiples pruebas que se le presentan, Sabas reitera constantemente esa capacidad de resistencia, casi inhumana, mezcla de tozudez y heroísmo.

La última perspectiva del padre que nos presenta Ismael es el enfrentamiento con la guardia civil, en particular con el Teniente García. Hay un dramático forcejeo de Sabas por conservar el carbón que pasa a representar no solamente un relativo bienestar para el invierno

(29) Las ciegas hormigas, pág. 56.

que está a punto de llegar, sino también una prueba de que la muerte desafortunada de Fermín ha servido para algo. Pero finalmente lo perderé todo. Cuando la derrota es ya total, Sabas se rinde y ve cómo le arrebatan hasta la más pequeña muestra de carbón que guardaba celosamente y que constituía el honor de la empresa.

El carbón, como puede verse, constituye el objetivo fundamental de Sabas, el desencadenante de la acción novelística y el causante de la muerte de Fermín. Alrededor del mineral se agrupan también los dos bandos principales de personajes. Adquiere tanta importancia y valor que en algunos momentos se llega incluso a humanizar:

"... el negro carbón brillante de trozos irregulares, ni grandes ni pequeños, que consolaba del frío con sólo verlo, con poder suficiente para lanzar a las naciones a guerras, grasiento, materialización de la caridad que ofrece calor, agradecido a nosotros, sus predestinados desenterradores, pues tenía que saber que le habríamos vuelto a la actividad, a la luz, después de que otros hombres le hubiesen arrojado, ya cadáver para ellos, al mar..."

(30)

La recogida del carbón no constituye delito para

(30) Las ciegas hormigas, pág. 106. El subrayado es mío.

Sabas y su familia porque el mineral, como se nos dice en el párrafo transcrito, ha sido arrojado ya cadáver al mar. Es lícito, pues, que sea recuperado y aprovechado por aquellos que más lo necesitan.

Sin embargo, desde la perspectiva legal y jurídica, el carbón sigue teniendo un dueño y nadie puede apropiárselo. Este hecho da lugar a un nuevo punto de vista que origina a su vez una nueva relación sujeto-objeto establecida de la siguiente manera:

actor/actante-Sujeto	función	actor/actante-Objeto
↓	↓	↓
Tte. García	QUIERE RECUPERAR	carbón

El Teniente García encarna el orden legislativo y no tiene más remedio que cumplir con el deber de intentar confiscar el carbón. El policía es un ser sencillo, tranquilo y poco charlatán. Vino del sur de la península a Algorta hace más de ocho años y, por su sentido de la justicia y ecuanimidad, muy pronto se hizo respetar por toda la población. Siendo consciente de la dura vida que llevan los habitantes del pueblo, de la miseria y podredumbre a las que están sometidos, tiene, sin embargo, que cumplir escrupulosamente con la misión que le ha sido encomendada:

"Es mi deber. No me agrada. Incluso, siento lástima de esa gente que muestra

su necesidad bajando a las peñas en una noche terrible a coger unos kilogramos de carbón. Y de usted mismo [se refiere a Sabas]. -Se volvió a la abuela y a la madre, que permanecían escuchando dentro del portalón-. Lo lamento, abuela. Sé lo que significaba para usted." (31)

El Teniente participa, en cierto modo, de la filosofía de Sabas, es un digno contrincante, por eso se sienta en el poyo de la casa de los Jáuregui, que Ismael llama "la piedra de las generaciones", y se encuentra allí cómodo. El diálogo entablado entre los dos sujetos revela la afinidad: la necesidad de la supervivencia, no la posibilidad de vencer al sistema, "ellos", sino el reconocer que, en el mejor de los casos, lo único que podrá hacer por medio del "trabajo, la suerte y el engaño legal" (32) es unirse a ese sistema y volverse contra sus hermanos. Sabas comprende perfectamente el amargo cinismo del Teniente y, aunque en más de una ocasión lo ve como su mayor enemigo, sabe que es una persona íntegra y que su trabajo le obliga a llevar a cabo la investigación hasta sus últimas consecuencias.

Tanto el Teniente García como Sabas persiguen pues el mismo objeto. El primero porque así se lo exige la

(31) Las ciegas hormigas, pág. 236

(32) Ibídem, pág. 237.

ley, el segundo por razones de supervivencia.

b) Pero las intenciones de los sujetos en sí mismas son insuficientes para llegar a alcanzar el objeto deseado. Hay siempre poderes que bien permiten que se logre la meta, o bien lo imposibilitan. Esta relación se puede considerar una forma de comunicación, y se puede, por consiguiente, distinguir una clase de actores denominada "dador" constituida por aquéllos que apoyan al sujeto en la realización de su intención, proveen al objeto o permiten que se provea, y otra clase denominada "receptor" que viene dada por la persona o personas a las que se da el objeto (33).

En Las ciegas hormigas y desde la perspectiva de Sabas las relaciones entre estos dos grupos de actores quedarían así:

Dador	función	Receptor
↓	↓	↓
la autoridad, la ley y la estructura social imperante.	lo hacen imposible	para sí y su familia

Como hemos visto con anterioridad, Sabas dirige sus miras y esfuerzo hacia el objeto carbón con la finalidad de beneficiarse y beneficiar a su propia familia

(33) Los términos franceses que utiliza Greimas son "destinateur y destinataire", y remitente y destinatario son sus traducciones más literales.

para que el invierno no se presente tan crudo. Sin embargo, la autoridad y la ley establecida consiguen abortar dicho deseo. Se trata de una ley diseñada por aquéllos que ostentan el poder, por "ellos", es decir, por los que mueven los hilos de la economía en su propio provecho. Sabas nada podrá hacer contra ello y chocará irremediabilmente contra el sistema legal fracasando en su empresa.

Desde la perspectiva del Teniente García las cosas son evidentemente distintas. Tendríamos:

Dador	función	Receptor
↓	↓	↓
La agudeza del Tte. García	lo hace posible	en beneficio de la propia policía, de la sociedad y de los primeros dueños del carbón.

Cumpliendo con su cometido, y gracias a las cualidades que el Tte. García posee como policía -intuición, paciencia, capacidad de observación, etc-, el carbón es recuperado en su totalidad. Lo que para Sabas es un fracaso, para el Teniente es un éxito que no sólo beneficia a los capitalistas propietarios del mineral, sino que también repercute en su prestigio como policía. Además demuestra que la ley rige para todos y que nadie puede escapar a su rigor. El orden queda nuevamente establecido.

c) Las dos categorías comentadas hasta ahora se encuentran directamente vinculadas al objeto, que lo es tanto de deseo como de comunicación. Ambas relaciones son muy necesarias para el desarrollo de la historia. Pero una fábula que se basara solamente en estas dos relaciones acabaría muy pronto: el sujeto quiere algo, y lo logra o no. Y el proceso no es tan sencillo, el objetivo resulta muchas veces difícil de conseguir. Podemos, pues, distinguir una tercera relación que determina las circunstancias bajo las que la empresa llega a su fin. Las dos clases de actantes que establecen esta relación -ayudante y oponente- son en muchos sentidos distintos de los demás. No están en relación directa con el objeto, sino con la función que relaciona al objeto con el sujeto (34).

Veamos seguidamente cómo funcionan estas dos clases de actores en la novela.

La empresa de Sabas, que en un principio es fundamen-

(34) Como señala Mieke Bal, podemos contemplar los dos tipos de actantes, en analogía con la estructura de la oración, como complementos adverbiales. No están relacionados con el objeto por medio de un "verbo", sino que se relacionan a través de una especie de preposiciones, por ejemplo: a causa de, no obstante, con la función que vincula el sujeto al objeto. Véase Teoría de la narrativa, op. cit., pág. 38.

talmente individual, se va a ir convirtiendo paulatinamente en una empresa colectiva. El héroe hace partícipe a la familia de su destino, y los hijos, contra sus propios deseos, se ven arrastrados a participar en la acción emprendida por el padre:

"Su voluntad los domina sin que él mismo se lo proponga: le basta con que le vean inmerso en aquella ciega furia obcecada, seguro, sin titubeos, inaccesible a los contratiempos; le basta eso para que los demás se vean arrastrados, como un barco al hundirse se lleva consigo todo lo que flota a su alrededor hacia la maldición."
(35)

Pero no sólo serán los hijos quienes se lancen a la aventura en apoyo de su padre, también Pedro, su cuñado, y la abuela -el único miembro de la familia que acoge sin reservas la decisión de Sabas- participarán en ella. Solamente Josefa, la resignada esposa, mantiene constantemente una posición un tanto alejada de la claudicación de los demás a los requerimientos incontestables del cabeza de familia:

"Por fin se ha llevado a todos: a Fermín, a Bruno, a Cosme, a Pedro y a mi pequeño Ismael, sin tener en cuenta que uno está

(35) Las ciegas hormigas, pág. 188.

enfermo, y el otro es un chiquillo que
se cae de sueño. ¡Malditos trabajos!
¡Malditos trabajos de Sabas!. (36)

Así pues, los actores citados son los que van a
funcionar como ayudantes en la actuación de nuestro pro-
tagonista.

Cosme se caracteriza sobre todo por una obsesión:
las armas, o, más concretamente, la caza. Desde el co-
mienzo de la obra nos lo encontramos limpiando y cuiden-
do escrupulosamente la escopeta que tanto esfuerzo y tra-
bajo le ha costado conseguir. Siente verdadero placer al
tenerla entre las manos y en más de una ocasión la com-
para con una mujer. En un principio, como todos, se niega
a ir con Sabas a recoger el carbón porque piensa en salir
de caza a la mañana siguiente. Pero finalmente su voluntad
es doblegada por la del padre:

"Es difícil oponerse a lo que se
propone el padre: mira de una forma
que suple a los gritos..." (37)

Incluso después de la muerte de su hermano, del
accidente sufrido por Fermín, mantiene su obsesión por
la caza. Sin embargo, en última instancia, Cosme prota-
goniza un gesto de gran humanidad para con su hermano

(36) Las ciegas hormigas, pág. 70.

(37) Ibídem, pág. 34.

muerto: gracias a la venta de la querida escopeta, Fermín tendrá finalmente un entierro digno.

Cosme se caracteriza también por tener una concepción de la vida contrapuesta a la de sus padres y antepasados en general. No quiere dedicarse a las labores del campo y vivir de la tierra y el caserío como lo han hecho sus familiares durante generaciones, prefiere la fábrica y las comodidades que la ciudad y la industria le pueden ofrecer. Considera a Sabas el máximo responsable de su situación existencial, de seguir viviendo en un ambiente que no le satisface:

"... el odio que experimentaba contra aquel padre que le había obligado a vivir en este mundo duro, desagradable, fatigoso e ingrato." (38)

Fermín es el hijo tonto de Sabas y Josefa. Como su hermano, también padece una obsesión: lleva construyendo traineras día y noche desde hace catorce meses en el desván del caserío. Esta manía ocupa su atención a raíz del primer premio que se le otorgó en las regatas de San Sebastián y de la aventura amorosa frustrada que tuvo con Berta, su tía.

Estos dos sucesos parece que terminaron con su ya precaria estabilidad mental. De todas formas, desde la

(38) Las ciegas hormigas, pág. 244.

infancia los padres le habían notado ciertas deficiencias:

"Yo digo que si una persona no es normal, por muy hijo que sea de uno, hay que llevarlo al médico." (39)

La muerte de este actor proporciona una de las notas más trágicas y desgarradoras a la novela. No cabe duda de que fue una muerte accidental -originada por un despiste de Pedro- pero, en realidad, es el "maldito" carbón el verdadero causante del fallecimiento.

Si en vida Permín representó con su esfuerzo una ayuda importante a la acción emprendida por Sabas, una vez muerto su cadáver se convierte en una carga que puede echar por tierra la empresa familiar. De ahí que todos traten de ocultar su cuerpo hasta que terminen las pesquisas de la policía.

Bruno es el hijo que abandona el servicio militar para volver a Algorta y poder estar con Pepita, la mujer que ama. En un principio, como sus objetivos y preocupaciones están en otra parte, es el que más insistentemente se niega a seguir a Sabas. Sin embargo, el padre torcerá su voluntad y lo involucrará sin remedio en su propia acción. Finalmente es acusado de desertor y apre-

(39) Las ciegas hormigas, pág. 65.

sado por la Guardia Civil sin haber conseguido aquello que tanto deseaba.

Pedro, marido de Berta y hermano de Josefa, es quizás uno de los personajes de mayor capacidad reflexiva y observadora de los que aparecen en la novela. Revela una sensibilidad superior a la del resto de los actores: conoce la avaricia de la abuela y es el único que se atreve a replicarle, sabe de las obsesiones de sus sobrinos, es consciente de la repugnancia que su persona inspira a Berta, incluso llega a intuir que entre su mujer y la locura extrema de Fermín existe algún tipo de relación. También es el único en ver a Ismael como un niño y reconocer el abuso que constituye involucrarlo en una aventura tan inhumana.

Pedro espera inútilmente la rebeldía absoluta de los sobrinos y muy a su pesar acepta que Sabas tenga una relación especial con sus hijos que se manifiesta en ciertas dosis de preocupación y ternura. Se da cuenta antes que nadie del accidente que cuesta la vida a Fermín y se siente responsable de la desgracia de haber movido el farol y provocar con ello, involuntariamente, la desorientación del muchacho y su despeñamiento por el acantilado de La Galea. Ante tamaña responsabilidad, que sabe compartir con su cuñado de una manera mucho más directa, se enfrenta con Sabas e intenta obligarlo a regresar a casa

y ocuparse del cadáver de su hijo. Pedro juzga al héroe de la novela con justicia:

"Yo pienso que cómo se puede acordar de esos animales, teniendo a su hijo allí, sobre la camilla en el suelo, y a Josefa arrodillada y a punto de desmayarse de dolor." (40)

La atención que concede Sabas a los bueyes que tiran de la carreta en la que se transporta el carbón le parece ofensiva, ya que ve a sus sobrinos privados hasta de la mínima dignidad humana. Desea que todo termine, a costa de lo que sea. Y finalmente, aunque ha venido ayudando a Sabas con resignación, lo traiciona descubriendo al Tte. García el último saco de carbón que habían escondido Ismael y Josefa.

Así pues, Sabas contemplado por su cuñado ofrece una figura menos gloriosa que en la versión de Ismael. Al contrario del niño que admira al padre, Pedro siente envidia, no exenta de temor, y reconoce en todo momento la propia inferioridad que le hace recurrir al vino, el cual a su vez, le produce un desgaste vital que, a juicio de su esposa Berta, le priva incluso hasta de la capacidad de tener descendencia.

Por lo tanto, Pedro, aunque en un primer momento

(40) Las ciegas hormigas, pág. 143.

por su actuación puede ser considerado como ayudante del sujeto, es plenamente consciente de los excesos y barbaridades que se están cometiendo por conseguir unos cuantos sacos de carbón:

"No es humano -sollozó- nada de lo que hemos hecho esta noche es humano." (41)

La abuela, madre de Josefa y Pedro, que vive en el caserío con su hija y nietos, es el exponente de la religiosidad explícita y vivida pero primitiva y sumamente egoísta. Sus dos preocupaciones constantes son Dios y la muerte. Aunque no participa directamente en la acción, y en este sentido no puede ser considerada plenamente como ayudante, se posiciona a favor de la actuación de su yerno por puro egoísmo, pensando en el invierno tan "calentito" que le puede proporcionar el mineral. Llevada por su particular visión de la justicia humana y divina, llega a pensar que la muerte de su nieto Fermín es el precio justo que Dios les hace pagar por la obtención del mineral:

"Todo tiene su precio. ¿Es éste acaso, el que debemos pagar por el carbón que nuestros hombres han cogido? ¿Lo es, Señor? ¡Hágase tu voluntad!" (42)

(41) Las ciegas hormigas, pág. 136.

(42) Ibídem, pág. 146.

Nerea, la hija pequeña de Sabas y Josefa, es otro de los actores cuya función en relación con la acción principal es leve. Su corta edad no la hace partícipe de la aventura que emprende la mayor parte de la familia. Sin embargo, desde un punto de vista semántico, estamos ante un personaje que posee rasgos de gran interés. La niña no es enteramente consciente de los sucesos que están ocurriendo a su alrededor, pero como el resto de sus hermanos también es presa de una obsesión exacerbada: su sentido de la maternidad materializado o exteriorizado a través de los sentimientos que demuestra tener hacia los gatitos (43).

"Y Nerea, la niña convertida en gata-madre (...) enloquecida por aquel superabundante instinto de maternidad que destruía todos los demás sentimientos." (44)

Por último, dentro de los actores que funcionan plenamente como ayudantes de la "operación carbón" emprendida por Sabas, hay que señalar la importancia de Ismael. Cuando ocurren los sucesos no cuenta más que con catorce años de edad, y siempre, en todas las ocasiones,

(43) La mujer, lo femenino y, concretamente, la maternidad, es uno de los factores que adquiere gran relevancia, como veremos, en las obras de Ramiro Pinilla.

(44) Las ciegas hormigas, pág. 245.

lo encontramos estrechamente ligado a las acciones del padre.

Para Ismael la madre representa la infancia de la que está a punto de desligarse y contra la que quiere defenderse estableciendo un contacto con Sabas que lo consagrará, como iniciado, en el mundo de los mayores y, sobre todo, de los varones. Su mundo se mantiene en el equilibrio entre la infancia y la juventud que irá quebrándose en el transcurso de la narración. Siente una profunda y sincera admiración por el padre y trata de imitarle y comprenderle, de racionalizar su extrema tozudez. No obstante, aplastado por los trabajos de la noche, Ismael siente la necesidad de la madre para poder volver a establecer un contacto con la humanidad de la que la dureza del padre lo va alejando de manera irremediable.

Al igual que Sabas, Ismael también es un luchador, un niño todavía, voluntarioso, que intenta demostrar y demostrarse que es un hombre. De ahí que siga "ciegamente" a su padre en todo momento. Pero en el plano narrativo que estamos considerando y que incluye a Ismael como adolescente, además del sentimiento de admiración con respecto a Sabas que acabamos de señalar, hay un problema personal, que al igual que ocurre con el resto de los actores, pone de manifiesto el conflicto entre su interés personal y el de la familia. Se trata del

palengre de siete anzuelos con el que intenta capturar al pez que ha bautizado con el nombre de "Negro", el mítico congrio inconquistable convertido en símbolo de Sabas y de todo ser humano que por encima de condicionamientos y servidumbre hace prevalecer su voluntad de digna supervivencia. La ansiedad infantil, el duelo con el pez, la imposibilidad de evadirse de su familia para llevar a cabo su proyecto se integran plenamente en el tema central de la novela. De todas formas, Ismael no opone tanta resistencia como sus hermanos a participar en la empresa dirigida por Sabas.

Resumiendo, pues, los actores fundamentales que funcionan como ayudantes del sujeto son los siguientes:

AYUDANTES	[	Cosme
		Bruno
		Ismael
		Fermín
		Pedro
		Abuela (45)

Todos ellos, en un principio, como ya hemos apuntado, oponen resistencia a actuar porque la intención del protagonista los retira de sus propias preocupaciones. Pero finalmente acaban sometiéndose a la voluntad paterna. Es curioso observar cómo Ismael, desde otra perspectiva temporal, en su papel de narrador adulto, trata de racio-

(45) La abuela, aunque se muestra solidaria con su yerno, no le ayuda de forma directa debido a su avanzada edad.

nalizar y explicar la negativa primera de sus hermanos:

"La culpa de que sus hijos no quisieran acompañarle aquella noche a la ribera a por carbón para la casa, para la abuela, para la madre, para ellos mismos, la tenía él, por haber cometido el pecado de iniciar el primer movimiento, y así atribuirle como obra propia no solamente la organización y dirección de la conjunta acción familiar, sino hasta el destrozo del barco inglés contra las peñas e incluso la misma tormenta." (46)

Pasando ya al ámbito de los actores que funcionan como oponentes, habría que destacar en primer lugar la figura del Tte. García, que, como hemos visto, con su acción policial se opone al deseo de Sabas. Es su máximo rival. Tan es así, que lo hemos considerado, no tanto como un simple opositor, sino como un sujeto que persigue su propio fin. Su figura adquiere rango de co-protagonista.

Pero mientras que el Teniente posee toda una serie de cualidades positivas en cuanto "personaje", ya que poco a poco ha sabido ganarse la confianza y el respeto del pueblo que lo ha acogido, los guardias civiles que

(46) Las ciegas hormigas, pág. 59.

tembién funcionan como opositores, en cuanto ayudantes del Teniente, están configurados a través de rasgos negativos. El pueblo los teme y no consiguen adaptarse a la vida y costumbres del País Vasco. Por otro lado, desprecian a la población, gracias a la cual viven, y encarnan los valores de una ley despótica y autoritaria:

"Temor del viejo pueblo a la despótica ley, promulgada exclusivamente, no para él, sino contra él, inaccesible e inflexible..." (47)

La Etxekoandre, Josefa, es el único miembro del clan familiar que se opone a los requerimientos de Sabas. Se da cuenta de los peligros que entraña la empresa de su marido y en determinados momentos tiene el valor de enfrentarse a su deseo.

Josefa aparece subyugada por Sabas y al mismo tiempo resentida contra él. En el más importante de sus monólogos, el veintiuno, revela la naturaleza de las relaciones que mantiene con su esposo. Siente que su condición de mujer la sitúa en el orden de los objetos, y como ser inteligente lanza un desafío a Sabas al dejarse cortejar por un viajante de comercio. Pero descubre que se equivoca al querer librarse de su sojuzgamiento femenino

(47) Las ciegas hormigas, pág. 214.

con su propia condición de hembra: el viajante, más aún que Sabas, considera a Josefa un objeto. En su desesperación, la mujer acepta su impuesto papel de amante y madre, sabiendo que para ella no existe otra alternativa. Esta autocesión no está exenta de rebeldía sorda y más al equipararla Sabas con una vaca que llega a cobrar tanta importancia como la propia esposa. Por comprar la vaca precisamente, Josefa se ve privada del viaje de novios, y como cualquier animal doméstico, sometida al yugo del trabajo ordenado por el hombre:

"Me arrancaría de mi soltería y sin transición, me convertiría en su compañera de lecho, raptada, secuestrada y, en cierto modo, hasta esclava, pues me dijo también que aquella era una buena fecha para luego realizar los dos juntos la recolección del maíz en septiembre." (48)

La explotación acerca la mujer al animal, peligro que corren los otros personajes de la novela, por eso Josefa se esfuerza en recordar a sus hijos: "sois personas". La única manera que tiene Josefa de resolver su crisis, sin doblégarse por completo a la autoridad de Sabas, es por medio de la fe. A Dios, al que ha retado en acceso de rebeldía, acaba por doblégarse para encon-

(48) Las ciegas hormigas, pág. 98.

trar el reconocimiento de su humanidad.

Sabas rechaza las explicaciones cristianas de la existencia y acepta la fe en la capacidad humana. Para él, la acción es vida, el trabajo salva confiriendo dignidad a la existencia. Josefa, sin embargo, necesita otra explicación y por eso recurre a la fe.

En definitiva, aunque Josefa siente un sincero amor por su esposo y familia, se resiste a ser dominada y no quiere que sus hijos corran peligro debido a la terquedad extrema de su marido.

Sabas, para llevar a cabo su objetivo, no sólo tiene que luchar contra la oposición que encuentra en su propia familia y en la autoridad, también tiene que enfrentarse a algunos habitantes del pueblo que no lo ven con buenos ojos. Es el caso de Antón, que además de actuar en una ocasión como narrador, es uno de los opositores más fuertes a la acción de nuestro héroe. Siente envidia al enterarse que Sabas, burlando a la justicia, ha conseguido rescatar unos cuantos sacos de carbón mientras que él no ha podido sacar beneficio de la situación. Denuncia a Sabas e incluso llega a emplear la violencia física.

Lecumberri, personaje cauto, locuaz y de una curiosa filosofía aldeana y egoista, es el propietario de los bueyes y el carro que sirven a Sabas para transportar

el mineral. Su escasa solidaridad con el vecino le lleva a elevar escandalosamente el precio del alquiler de los animales y la carreta para conseguir un alto beneficio y entorpecer la acción del protagonista.

Pero además de la oposición de estos aldeanos, que nunca llegan a intimidarle verdaderamente, Sabas tiene que superar también las inclemencias meteorológicas (lluvia, viento y frío) que le impiden llevar a cabo su empresa con desenvoltura:

"A cada movimiento de la cabeza, un chorro de agua caía, bien por el rostro o por las proximidades de las orejas, y luego se introducía por el cuello de la gastada trinchera (...) No hablábamos, ni podíamos hacerlo. Parecía como si todas las tormentas anteriores, desde que el mar fue creado, no consistieron más que en ensayos previos para ofrecernos ahora aquella apoteosis de ruido, poder y espuma." (49)

Por lo tanto, y resumiendo, podemos presentar el siguiente cuadro de opositores:

OPONENTES

Tte. García y Guardia Civil
Josefa
Algunos vecinos del pueblo
Condiciones meteorológicas

(49) Las ciegas hormigas, pág. 7.

Evidentemente, desde la otra perspectiva señalada, desde la perspectiva en la que hemos considerado al Teniente García como actante sujeto cuya función radica en la recuperación del carbón para entregarlo a su primer propietario, la relación ayuda-oposición varía totalmente: los ayudantes de Sabas son los oponentes del Teniente y sus oponentes los ayudantes.(50).

(50) Vemos claramente cómo un mismo personaje puede corresponderse con más de un actante desde un punto de vista funcional.

DE LA HISTORIA AL DISCURSO: NIVEL PRAGMATICO.

Una vez de haber considerado las unidades sintácticas que configuran el relato, vamos a pasar al estudio de los elementos formales concretos a través de los cuales nos llega la historia.

En primer lugar hay que reparar en el hecho de que todo discurso literario implica sucesión, movimiento, pero en el caso de la novela este rasgo se superlativiza porque la novela va íntimamente ligada a la temporalidad, tanto que la administración del tiempo es el eje de la narrativa (51). El tiempo es un factor fundamental en toda novela porque afecta no sólo a cada uno de los elementos de su estructura comunicativa (autor, texto y lector), sino también a su materia, "que se refiere a procesos dinámicos que, como todos, se desarrollan en una dimensión espacio-temporal." (52)

Si recordamos la definición que del discurso o "argumento" dio Tomachevski, observamos que la distinción, señalada ya, entre trama o historia (orden lógico-tempo-

(51) Podemos decir con Mariano Baquero Goyanes, y tantos autores más, que el tiempo "es el factor más importante en la composición de una novela." Véase "Tiempo y "tempo" en la novela", Arb, núm. 33-34, 1.948.

(52) Elsa Tabernig, "El tiempo en la novela", RUNP, núm. 18, 1964, pág. 153.

ral de lo sucedido) y discurso o argumento (orden artístico) reposaba en gran parte en la instancia temporal. El autor podía ordenar los hechos de otra manera a como habían sucedido, presentar unos antes y otros después, construir, en definitiva, su discurso.

El problema del tiempo en la novela es, pues, la medición de dos tiempos: el de la historia (todo hecho sucede en un orden lógico-causal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia) y el del discurso (todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal). El punto de partida básico es sin duda la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.

Relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.

El tiempo de la historia narrada, de lo contado, de la representación de una serie de sucesos azarosos ejecutados por unos personajes, abarca en Las ciegas hormigas exactamente cinco días: desde un sábado a la noche -encallamiento del barco en la costa-, hasta el miércoles de la semana siguiente, cuando el Teniente García incauta el carbón. Se nos van a presentar todos los sucesos acaecidos durante este período con bastante detenimiento. Sin embargo, no sabemos con exactitud ni el año

ni el mes en que dichos acontecimientos tienen lugar (53); la estación queda bien patente en varias ocasiones:

"Esta es una noche como cualquier otra de invierno -dijo la abuela." (54)

Ahora bien el tiempo que cuenta, el del discurso, también llamado tiempo de la enunciación, nunca puede ser paralelo perfectamente al del tiempo contado, necesariamente tienen que producirse interacciones en el "antes" y el "después". Toda narración ofrece una anacronía de orden general, puesto que la linealidad del lenguaje obliga a un orden sucesivo para hechos que quizá son simultáneos. Pero toda narración ofrece, a su vez, multitud de anacronías particulares o de detalle. De ahí que nos tengamos que preguntar por las relaciones que se establecen entre el tiempo del discurso, los enunciados lingüísticos, y el tiempo de la historia, los

(53) Uno de los rasgos más característicos de la novela contemporánea consiste precisamente en la reducción del tiempo de la aventura en unos días, un día o unas horas. En este siglo la renovación surge con el Ulises de Joyce, y desde entonces la intriga se condensa en una unidad breve de tiempo.

(54) Las ciegas hormigas, pág. 20.

acontecimientos, el tiempo de la aventura (55).

Respecto a la novela objeto de nuestro estudio, ya hemos dicho en páginas anteriores que su acción discurre, casi totalmente, de una forma lineal gracias a la yuxtaposición ordenada de los monólogos de los distintos personajes. Prácticamente el tiempo del discurso sigue la misma dirección que el tiempo de la intriga, es decir, se relatan los sucesos en el orden temporal en el que se produjeron. No obstante, observamos algunas rupturas pertinentes desde un punto de vista estilístico y necesarias para que el lector complete la información. La mayoría de las veces se trata de pasajes en que se detiene el curso de la acción para explicar antecedentes o evocar momentos y sucesos distantes en el pasado, pero repito que estos pasajes suelen ser ocasionales y están subordinados a la intriga que se cuenta sucesivamente.

Los dos grandes tipos de anacronías diferenciadas por G. Genette, analepsis o anacronía hacia el pasado (retrospectiva) y prolepsis o anacronía hacia el futuro

(55) De la relación entre ambas temporalidades surgen dos perspectivas:

1. Dirección del tiempo de la aventura y de la escritura.
 2. Cantidad de tiempo y acontecimientos de la historia en unidades de tiempo de discurso.
- La relación de dirección desprende discursos lineales o discontinuos. La relación de cantidad determina el tempo o ritmo narrativo.

(prospectiva o anticipadora), los encontramos en Las ciegas hormigas (56).

Como casos más significativos de analepsis, de narración de acciones que tuvieron lugar fuera del tiempo de la aventura -sábado-miércoles- tendríamos las siguientes:

I. En el fragmento veintiuno, monólogo de Josefa, el personaje, a través de una incursión en el pasado, nos cuenta la forma en que conoció a Sabas y cómo se desarrollaron sus primeros contactos. Nos habla del día de la boda, del carácter de Sabas, de su forma de ver la vida, etc.

"Lo recuerdo aún muy bien. El cura dijo: "Sabas, ¿tomas a esta mujer por legítima esposa?". Y luego, sin apenas volverse: "Josefa, ¿quieres que te tome este hombre por legítima esposa?". (57)

El recuerdo de Josefa presenta un Sabas joven, viril, arrollador, dominante y seguro de sí mismo. Características todas que, con el paso del tiempo, se van a ir acentuando y conformando la personalidad de un hombre maduro.

Mediante esta técnica, el lector recibe una inte-

(56) Véase G. Genette, Figures III, Seuil, París, 1972.

(57) Las ciegas hormigas, pág. 89.

resante información sobre el pasado de Sabas que le ayuda a comprender mejor sus acciones. Los sucesos que tuvieron lugar en esos cinco días no quedan en el aire y, en parte, adquieren su plena significación gracias al pasado. La primera sucesión temporal, el "ahora", sirve para que Josefa, en una especie de trance, reviva y juzgue el pasado.

II. Fuera también del tiempo de la aventura se encuentra la narración de un encuentro que tuvo lugar en la playa, no hace mucho tiempo, entre Berta y Fermín. Los dos personajes, que actúan como narradores, rememoran en diferentes momentos el suceso.

Gracias a esta retrospección, a esta nueva incursión en el pasado, el lector se percata o se explica la acentuación de la chaledura de Fermín que, desde aquel encuentro, se va a recluir en el desván del caserío a construir traineras de madera. Al mismo tiempo se comprenden también los celos de Berta para con su sobrino y la obsesión que padece por no poder conseguir un hijo de su marido (Pedro).

Como vemos, estas analepsis, aunque breves, cumplen con la función importante de explicar ciertas reacciones y comportamientos que tienen lugar en el tiempo de la aventura.

También detectamos la existencia de algunas prolep-

sis o anacronías hacia el futuro, pero siempre dentro del tiempo comprendido entre el sábado y el miércoles. Es decir, dichas prolepsis no van más allá del tiempo límite de la aventura. Una muestra de ello la tenemos en los fragmentos treinta y treinta y uno.

Pedro, en el fragmento treinta, dice:

"Salgo de debajo de la carreta y veo que Sabas trae en la mano libre la medalla." (58)

Se refiere a la medalla que ganó Fermín en las traineras y que perdió al despeñarse por La Galea y morir en el acto. Pedro comenta que Cosme y Sabas han bajado a buscarla y que el padre sube con ella en la mano. Sin embargo, en el fragmento siguiente, desde la perspectiva narrativa de Cosme, asistimos precisamente a la búsqueda del pequeño trofeo:

"Es inútil, padre -le digo poniéndome en pie, después de una de estas duchas, sintiendo la humedad hasta en la carne- la medalla se la ha llevado el agua. Llegue hasta aquí, todavía.

Pero él no me hace caso y sigue buscando, encorvándose sobre las peñas.

Yo soy el que la encuentra." (59)

Estamos, pues, ante una anticipación temporal. Si

(58) Las ciegas hormigas, pág. 128.

(59) Ibíd., pág. 132.

la presentación de los sucesos hubiera seguido un curso totalmente lineal, el fragmento treinta y uno -la narración de la búsqueda de la medalla- debiera haber ido antes que el treinta.

En cuanto a la frecuencia, modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de repetición de hecho y su repetición o no narrativa, debemos constatar en Las ciegas hormigas la existencia del llamado "relato repetitivo" que consiste en contar n veces lo que ha pasado una vez ($nR/1H$). Se produce una especie de suspensión temporal, permitida por el perspectivismo narrativo. En varias ocasiones se utiliza este recurso para completar la historia.

La caída de Fermín por el acantilado, y su muerte, se nos muestra desde una doble vertiente. Por un lado, Pedro, junto a los demás, se encuentra arriba del acantilado subiendo mediante poleas el carbón que Bruno va metiendo en sacos al recogerlo de entre las peñas bajas. Pedro nos dice en su monólogo:

"Ahí llega otra vez Fermín, monstruoso, ya emergido del sendero y dirigiéndose a nosotros con su saco, mirando, como siempre, al suelo. Camina derecho hacia el farol, para pasar entre él y el borde del monte, como en anteriores viajes. Se sigue acercando y entonces me doy cuenta; sólo yo, pues ninguno de los demás ha movido el

farol ni ven acercarse a Fermín.

-¡No sigas! ¡No sigas! ¡Párate! -le grito." (60)

Fermín acaba de despeñarse. El fragmento veintisiete (el siguiente al que acabamos de citar) nos aporta, desde la perspectiva de Bruno, que se encuentra al pie del acantilado, la misma información, es decir, el despeñamiento de Fermín.

"Dos horas después, y cuando Fermín ya lleva realizados más de seis viajes, el saco que acaban de izar con la polea, se suelta, por alguna razón inexplicable, y cae pesadamente, con ruido sordo, quedando sobre la peña blanca, a mi lado, una vez ha derribado el farol, apagándolo. Inmediatamente después oigo otro ruido semejante, pero este segundo seguido de un reventón y de un desparramarse de carbón. Y entonces me doy cuenta de que lo que primero que cayó no fue un saco, sino Fermín." (61)

Tendríamos, pues, la muerte de Fermín, vista desde dos perspectivas, la de Pedro y la de Bruno, lo que implica una cierta paralización temporal.

Por otro lado, la relación erótica entre Fermín y Berta, ya citada, se nos presenta también a través de la

(60) Las ciegas hormigas, pág. 117.

(61) Ibídem, pág. 118.

narración de los dos protagonistas; son dos testimonios distintos sobre un mismo hecho.

La técnica perspectivística también nos permite saber la situación de determinados personajes cuando acontece un suceso. Por ejemplo, muerto Fermín, Josefa vela su cuerpo en el desván de la casa y lanza un grito de terror y angustia. Este grito es oído por Sabas e Ismael que se encuentran en la cocina, y por Nerea que juega en su habitación con los gatitos. Sabemos, en definitiva, lo que está ocurriendo en un instante dado en diferentes habitaciones del caserío.

Desde la perspectiva de Ismael se nos dice lo siguiente:

"Y cuando el grito o sollozo agudo (...) hizo vibrar el aire del caserío, de cada una de sus habitaciones, estremeciéndolo como un latigazo, y el padre dejó rápidamente, aunque sin precipitación, la medida de la leche sobre el fogón y salió de la cocina y echó a correr por el pasillo (...) y cuando llegué al cuartucho del fondo, vi al padre arrodillado junto a la madre, que se hallaba, no tendida, sino sólo encogida en el suelo (...) y entre sus manos parte de la sábana que había arrastrado en su caída y en su grito desesperado." (62)

En ese mismo momento Nerea se encuentra en otro

(62) Las ciegas hormigas, pág. 176.

lugar jugando con los gatitos:

"Estoy arriba con los gatitos cuando oigo el grito de la madre. (...)

Bajo asustada por el grito, y voy hasta donde vi por última vez a la madre, a ese cuartucho, y encuentro al padre levantándola del suelo y a Ismael a su lado tratando de ayudarle." (63)

Mediante la narración de la historia por medio de diferentes puntos de vista, Ramiro Pinilla consigue presentar la localización de un mismo tiempo en diversos puntos del espacio. El mayor problema técnico que plantea la "simultaneidad" fue expresado con máxima concisión por Borges en *El Aleph*: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es." (64) Una exigencia esencial del medio en el que el narrador se expresa parece estar reñida con la plasmación de la simultaneidad, que, en la novela, significa -para Ducrot y Todorov- un desdoblamiento espacial en el interior del tiempo de la historia, desdoblamiento que el tiempo de la escritura proyecta en sucesión. Esta dificultad se puede resolver, y de hecho ha sido resuelta, mediante artificios tipográficos, fractu-

(63) Las ciegas hormigas, pág. 179.

(64) Alianza-Emecé, M., 1971, pág. 169.

ración léxica y, como en el caso que nos ocupa, a través de la variación del punto de vista.

Tiempo y perspectiva narrativa.

El autor, a la hora de contarnos una historia, puede adoptar diferentes procedimientos, múltiples voces para presentar al lector los acontecimientos.

La nota más característica que diferencia las narrativas del siglo XIX y anteriores por un lado, y la del XX por otro, es la adopción del punto de vista. El narrador olímpico de la novela clásica actuaba con absoluta seguridad en sí mismo, en lo que veía y como lo veía; incluso sabe todo lo concerniente al pasado, presente y futuro de la historia que narra. El narrador tradicional se esforzaba por acortar distancias con el "querido lector" al que se dirige frecuentemente y por orientar con sus comentarios la interpretación que debe hacer de los pasajes más conflictivos, cuando no de toda la obra que tiene entre manos.

La novela moderna, sin embargo, sustituye ese punto de vista de creador por otro más humano, perspectivista y limitado. En Las ciegas hormigas no sólo desaparece de escena el autor con sus comentarios personales, sino también cualquier narrador fuera de la historia. Esta, salvo en el relato de Ismael, brota directamente de la

conciencia de los personajes y es presentada tal y como ellos la viven. La novela se organiza a partir, fundamentalmente, de la "omniscencia múltiple selectiva" (65).

William Faulkner, de quien Ramiro Pinilla ha recibido una influencia bien patente, razonó la utilización de esta técnica en su novela ¡Absalón, Absalón! de la siguiente manera:

"Je crois qu'aucun individu ne peut seul voir la vérité. Elle vous aveugle. Vous la regardez et vous en voyez un côté. Un autre la regarde et voit un des côtés légèrement de travers. Mais, dans l'ensemble, la vérité est bien ce qu'ils ont vu, mais personne ne l'a vu tout entière." (66)

Si en la novela anterior los entes ficticios se subordinaban al papel de piezas más o menos importantes en el engranaje de un mundo compacto y real que se sus-

(65) Terminología adoptada según la clasificación que N. Friedman ofrece en su artículo "Point of view in fiction. The development of a critical concept", *PMLA*, LXX, 1.955, págs. 1160-1184.

(66) W. Faulkner, Faulkner à l'Université, edición preparada por Frederick L. Gwinn y Joseph L. Blotner, Editions Gallimard, París, 1.964, págs. 277-278.

tentaba en la omniscencia del autor-narrador, ahora, al mismo tiempo que éste se oculta más y más, el personaje se convierte en la única vía de acceso perspectivístico a la realidad de ese mundo cada vez más complejo y multiforme: ha habido una profunda alteración de los factores.

Cada personaje narrador de Las ciegas hormigas nos proporciona una visión diferente de Sabas y su proyecto. El Padre Eulogio desde su visión del mundo cristiana, Josefa desde su posición de madre y esposa subyugada y dominada, Ismael desde su adolescencia, Berta desde su angustia sufrida porque su marido, débil y borracho, no puede darle el hijo que tanto desea. El conjunto de estas versiones va confeccionando la historia y la cierra.

Todos los personajes, excluyendo el hijo menor de Sabas, narran desde una perspectiva temporal coetánea a los hechos narrados. Se encuentran totalmente inmersos en la acción; cuentan lo que ven, lo que piensan sobre los acontecimientos dramáticos que están sufriendo. Los fragmentos puestos en boca de los personajes no tienen un enfoque propiamente narrativo, ya que aparecen arrancados de una conciencia presente que flota como en el aire. No se originan en ninguna situación determinada, ni siquiera en la narración de Ismael, ya que se conciben en dos niveles de tiempo distinto.

Todos los narradores, incluido Ismael, están dentro de la historia, pertenecen a ella, se identifican como personajes y por lo tanto participan en el conflicto planteado. Sin embargo, el tiempo en el que se encuentra el hijo pequeño de Sabas cuando narra es diferente al de los restantes personajes-narradores. Tendríamos que la narración de Ismael se instala en un tiempo, llamémosle X, y la narración del resto de los personajes, en un tiempo Y. Si este último bloque narrativo, el que se ubica en el tiempo Y, se organiza, como hemos señalado, a partir de la "omniscencia múltiple selectiva", la narración de Ismael en el tiempo X se desarrolla a través de un punto de vista denominado, en terminología de Friedman, "I'as protagonist" (Yo protagonista).

Ismael narra los sucesos que tuvieron lugar durante esos cinco días en primera persona con el bagaje exclusivo de sus propios conocimientos, percepciones e informaciones. Cuando suceden los acontecimientos, Ismael no tiene más que catorce años de edad. Sin embargo, no sabemos exactamente los años que posee ni en qué situación temporal se encuentra cuando relata la historia. No nos habla en ningún momento de su presente. Desconocemos tanto su ubicación temporal como espacial, pero está claro que existe una distancia considerable, que cuenta alejado de los nechos en una época de madurez:

"(...) años después, cuando pude comprenderlo, lo reconstruí; la escena inolvidable y desconcertante del beso (...)" (67).

"Así que (pensé en ello más tarde, no entonces, en que no solamente por mis catorce años oficiales (...)" (68).

"Lo que dijo no fue tan extenso ni revisió casi forma alguna, estando compuesto de palabras sueltas, la mayoría inexplicable para mí entonces, pero hoy sé lo que quiso decir y por eso lo incluyo así, parte con sus auténticas palabras y el resto con su intención descifrada." (69)

Como puede verse, el hijo pequeño de Sabas, mediante un acto de rememoración, reconstruye los sucesos que tuvieron lugar hace tiempo. Este distanciamiento temporal le permite emitir juicios de valor y reflexionar con cierta objetividad sobre los acontecimientos. En las citas transcritas se observa claramente el hecho de que Ismael, mientras vive la aventura de esos cinco días, no es consciente plenamente de lo que allí está sucediendo, no comprende la forma de ser y de actuar de las personas mayores que le rodean. Más tarde, con el paso de

(67) Las ciegas hormigas, pág. 185.

(68) Ibídem, pág. 53.

(69) Ibídem, pág. 183. El subrayado es mío.

los años, y después de haber reflexionado sobre ello, se considera capaz de presentarnos una versión sobre lo sucedido, una interpretación, su interpretación.

Su posición alejada de los hechos es la que mayor credibilidad sugiere al lector. Este siente que detrás de su narración existen muchas horas de reflexión e indagación y que su voz representa, al fin y al cabo, un intento de comprensión. Las voces de los restantes personajes, sin embargo, están ancladas en un presente, en un "ahora", que, aunque proporciona espontaneidad y dramatismo al relato, carece de la suficiente perspectiva temporal para enjuiciar y valorar. Así pues, la historia le llega al lector no sólo a través de diferentes puntos de vista narrativos, sino también desde diferentes temporalidades. Todo ello, evidentemente, contribuye a enriquecer la novela y a exigir una lectura activa.

Ismael siente la necesidad de contar el drama vivido por él mismo y su familia. Sus palabras "... pero hoy sé lo que quiero decir y por eso lo incluyo así, parte con sus auténticas palabras y el resto con su intención descifrada" demuestran que es consciente de su escritura y que mientras cuenta tiene presente en todo momento al "auditorio", al lector; incluso, como se ve, hace una referencia explícita al modo de relatar las palabras oídas a los demás personajes. Mediante la narración, Ismael

intenta comprender mejor el pasado y, a través de este proceso de exteriorización, liberarse de él en la medida de lo posible: su relato tiene claramente un carácter autobiográfico y catártico al mismo tiempo. Las otras voces por el contrario carecen de dicha función.

Ismael, gracias a su peculiar situación temporal, es también el que más información nos proporciona sobre la historia. Su posición en relación a ésta no es dictatorial, no nos cuenta más de lo que puede saber por experiencia propia. Tampoco se inmiscuye en la interioridad de los personajes, conoce perfectamente las limitaciones.

Es importante destacar también las informaciones que el relato de Ismael nos da sobre el espacio, la geografía, las ocupaciones de los habitantes del pueblo, etc. Estas, como es obvio, son mucho más limitadas en las otras "voces". El hijo pequeño de Sabas, al haberlos vivido, tiene en la mente el recuerdo de los cinco días que dura la aventura, diríamos que posee la totalidad de la historia, las restantes voces no, están ensimismadas en el presente y por lo tanto carecen de esa posibilidad. El tiempo de la historia es "recordado" para Ismael, pero para el resto de los narradores se trata de un tiempo "vivido", es decir, que lo están viviendo en el mismo instante en que narran.

Hay que llamar la atención sobre el hecho de que

Sabas es el único personaje, personaje-héroe además, cuya voz no se oye, permanece callada. Normalmente, en la novela tradicional, el héroe no habla, no "dice", únicamente actúa. Son los demás personajes, o el propio narrador, que no tiene porque coincidir con uno de ellos, los que convirtiéndose en cronistas de su actuación lo elevan precisamente a la categoría de héroe. Y esto es lo que ocurre en Las ciegas hormigas. La figura de Sabas, vista desde perspectivas narrativas diversas y desde temporalidades también diferentes, logra proyectarse fuera del tiempo y adquirir ese relieve mítico del que hablaremos detenidamente más adelante. Pero en este punto queda claro que Ramiro Tinilla consigue moldear un héroe mítico partiendo no sólo de la actuación del personaje, sino también de la forma de presentarlo.

Por último, cabría preguntarse si existe algún tipo de relación entre el relato de Ismael y los relatos de los restantes narradores, es decir, si el primero sirve de introducción a los restantes, si los contextualiza, etc, o si por el contrario son totalmente independientes. Ya hemos dicho más arriba que las diferentes "voces" no se originan en ninguna situación determinada, ni siquiera en la narración de Ismael, pues pertenecen a tiempos diversos. Sin embargo, aunque el relato del hijo pequeño de Sabas puede leerse con sentido independientemente de

los otros, éstos son o representan una continuación temática de aquél. Cada capítulo comienza con la narración de Ismael, normalmente éste es el que introduce los personajes y los motivos que van a constituir el centro de las siguientes voces. Por lo tanto, existe una continuidad y una complementariedad que hacen que el lector no se pierda y siempre sepa en qué momento del transcurrir de la historia se encuentra. No olvidemos que estamos ante un relato que es fundamentalmente lineal. Las intervenciones de Ismael, bastante descriptivas, marcan la progresión temporal en la vida de los personajes.

Los modos del relato.

Hemos visto cómo la historia se va convirtiendo en discurso a través de toda una serie de manipulaciones espacio-temporales y mediante la utilización de la técnica perspectivística. En el desarrollo de este proceso desempeña un papel importante lo que hemos denominado al principio del análisis, y entre comillas, "monólogo interior", técnica que está íntimamente relacionada con la progresiva retirada en la novela de las visiones omnímodas de los autores narradores en beneficio de las perspectivas de los personajes que hemos señalado con anterioridad. La mayoría de los críticos y comentaristas que se han referido a Las ciegas hormigas han

denominado a los fragmentos que constituyen la novela salvo el relato de Ismael, claro está, monólogos interiores; sin embargo, dudo que dicha denominación sea la más adecuada para el caso que nos ocupa.

Robert Humphrey define el procedimiento con las siguientes palabras:

"El monólogo interior (...) es la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos psíquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra." (70)

Así pues, el monólogo interior es en literatura una manera de presentar la interioridad en su aparente desorganización interior antes de hacerse expresión directamente comunicativa. Su desorden, o posible desorden, es evidentemente ficticio, ya que todo lenguaje, al agrupar el flujo interior en palabras, lo organiza de alguna manera.

El propio Dujardin, uno de los primeros en utilizar

(70) Robert Humphrey, La corriente de la conciencia en la novela moderna, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1.969, pág. 36.

dicha técnica, dice que "el monólogo interior en cuanto a su materia es una expresión del pensamiento más íntimo, el más cercano al inconsciente. En cuanto a su espíritu es un discurso anterior a toda consideración lógica que reproduce el pensamiento en su estado naciente tal y como viene. En cuanto a su forma se realiza en frases directas, reducidas a una sintaxis mínima." (71). Pero, de todas formas, los monólogos adquieren diversas características según los autores que lo emplean: más simbolista, más o menos motivados sensualmente, más complejo o variado, con más o menos hondura en el subconsciente, etc (72).

En Las ciegas hormigas, si tenemos en cuenta las definiciones referidas, no se puede hablar estrictamente de monólogo interior. Los sesenta y siete fragmentos que aparecen numerados y asignados a once personajes -los cuatro hijos de Sabas, Josefa, la abuela, Berta, Pedro, el sacerdote (Padre Eulogio), el tabernero y un vecino- no captan únicamente procesos mentales internos autosu-

(71) E. Dujardin, Le monologue interieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce, Albert Messein Ed., P., 1931.

(72) Véase Feliciano Delgado, Técnica del relato y modos de novelar, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Núm. 21, 1.973.

ficientes. Tampoco se alejan o carecen de la unidad lógica y sintáctica propias de un discurso orientado hacia la comunicación con el lector. Aunque se producen de manera espontánea, contemporánea con el proceso mental de los personajes, existe como una organización posterior que ordena y estructura ese proceso. Los pensamientos de los personajes no son total y radicalmente incausados al margen de la totalidad del texto, sino que de manera clara y patente contribuyen a explicitar datos de la historia y la hacen progresar hacia su última significación. Son fragmentos coherentes, bastante externos, que no llegan a convertirse propiamente en monólogos interiores porque no aparecen las múltiples asociaciones, a menudo caóticas, que caracterizan al pensamiento interior no articulado.

Estudiemos las características de estos discursos que aparecen en Las ciegas hormigas a partir de uno de sus pasajes:

"Lo oigo todo, pero no me levanto, ni siquiera abro los ojos, porque no quiero que descubran que estoy despierta, porque he de llevar luego a los gatitos algo que comer, cuando ya no se oiga nada en la casa.

Mientras en el portalón hablan y hablen, oigo a la madre y a Bruno entrar en el cuarto donde tienen a Fermín.

- Cuando vuelva, ya no estaré aquí -dice

él muy bajito. Pasa un rato y agrega, ahora más fuerte-: Porque supongo que el padre, alguna vez consentirá en que (...)

Luego salen y les oigo acercarse por el pasillo a mi cuarto. Entran. Los labios de Bruno tocan mi frente y me besan suavemente, pero sigo sin abrir los ojos. Ya sé que se lo van a llevar los guardias, lo he oído, pero no abro los ojos. Salen los dos.

... ..

No sé qué hacer, pero salgo del cuarto y voy hacia el desván. Al pasar ante la puerta de la cuadra, oigo hablar al padre y a Cosme. Creí que ya estaban acostados.

- Yo le ayudaré -dice Cosme.

- No. Ya puedo arreglármelas solo -habla el padre (...)" (73)

El párrafo transcrito refleja el pensamiento de la hija menor de Sabas, de Nerea. Como se observa, aparece correctamente organizado y coherente. La niña refleja todo aquello que capta mediante los sentidos: lo que oye, lo que ve, lo que siente... Nos encontramos ante su pensamiento, pero también es patente un propósito de presentación del mundo que le rodea que obliga al personaje a explicarse a sí mismo ante el lector, proporcionándole datos y justificaciones que están concebidos más por voluntad de informarle que por las necesidades internas

(73) Las ciegas hormigas, págs. 221-222.

del discurso de la conciencia: "Lo oigo todo, pero no me levanto... porque no quiero que descubran... porque he de llevar..." Parece como si Nerea pensara no sólo en sí misma, sino para el texto y el lector que lo va a leer. El interés en la progresión discursiva indica una conciencia que está pensando para explicar su pensamiento a otros, que no piensa, sino que se piensa, siendo consciente de que su pensamiento no ocurre por sí mismo, sino que está en función de la conciencia del lector. Las descripciones, los diálogos que se introducen en estilo directo, etc, implican por naturaleza describir y presentar la voz de otros personajes para alguien. De esta manera, el monólogo queda desvirtuado, falsificado.

La presentación de los fragmentos se realiza en primera persona y cada uno de los personajes narradores asume la función orientadora de poner de manifiesto en su discurso mental la finalidad de lo que piensa y su ubicación en el "continuum" significativo del texto.

En definitiva, lo que hemos venido denominando monólogo interior parece ser más bien soliloquio o discurso narrativo, pues no refleja tanto el contenido de la conciencia, sino lo que realmente llega a ella. En los fragmentos no se busca la exposición de la realidad más profunda de la conciencia, se nos presenta también la acción

externa de la trama: los diálogos son un claro ejemplo de ello. Hay ocasiones, es el caso del fragmento 47, en las que prácticamente lo que se hace es reproducir un diálogo:

47 Abuela

"-¿Qué tal está Josefa, abuela? -me ha preguntado Berta cuando nos hemos encontrado a la puerta de la iglesia de los Trinitarios.

Pero no se lo he dicho. ¿Cómo le voy a decir qué me contestó cuando le advertí que era la nora de misa?: "¿Cómo puedo ir a adorarle después de lo que me ha hecho?".

- Es una blasfemia, Josefa. Una horrible blasfemia -le dije.

Pero ella insistió tenazmente, con el rostro pálido lleno de quietud y de furia:

- El quiere que amemos a nuestros hijos, y si se pierde lo que se ama se sufre, y nos ponemos a pensar por qué El nos obliga a querer tanto a algunas de sus criaturas para luego...

- Es Su Voluntad... Es Su Voluntad -le atajé.

- Toda Su Voluntad Premeditada -susurró-. Por eso te digo que cómo voy a ir a adorarle después de lo que me ha hecho.

Quise empezar a gritar de puro horror, y aún ignoro si lo hice. Y ahora que Berta me pregunta cómo se encuentra ella, le contesto:

- No se ha querido mover de la cabecera

del catre." (74)

El pensamiento de la abuela reproduce un breve diálogo que mantuvo con Josefa antes de salir a misa.

Así pues, aunque el soliloquio es un término aplicable originariamente a una forma técnica teatral, pensamos que estos fragmentos se encuentran más cerca de esta técnica que de la del monólogo interior. Es verdad que en la novela no es muy frecuente el soliloquio, porque los personajes casi siempre dialogan con otros personajes o son los agentes de un discurso mental que no se dirige al exterior. Sin embargo, como apunta Gonzalo Navajas, en la novela de este siglo hay algunos casos conocidos de soliloquio en los que los personajes hablan o piensan sin la mediación de un narrador, pero ante la presencia supuesta de una audiencia a la que dirigen sus palabras (75). Mientras Agonizo, de William Faulkner, y Las olas, de Virginia Woolf, estarían entre los casos más conocidos de soliloquio "ficcional".

La presencia del lector, o de esa especie de "audiencia ficticia" que detectamos, determina el que los fragmentos que configuran Las ciegas hormigas persigan

(74) Las ciegas hormigas, pág. 181.

(75) Mímesis y cultura en la ficción. Gonzalo Navajas, Tamesis Books Limited, London, 1.985.

un cierto grado de coherencia provocado por la necesidad de que su contenido sea plenamente comprendido y ubicado por los integrantes de dicha audiencia. La accesibilidad de los discursos de los distintos personajes que narran en la novela de Pinilla permite también, a través de la mente individual de cada personaje, la presentación de datos relativos más a la trama y la acción de la novela que a la conciencia individual del personaje.

Por otro lado, hay que anotar el hecho de que los diversos personajes que narran la novela poseen un mismo e idéntico estilo monocorde. Cabría preguntarse si no debería tener cada personaje su modo particular de hablar con sus peculiaridades y estilo individual. En el lenguaje, en la terminología utilizada, etc, escasamente se diferencian las palabras de Fermín (el hijo idiota) de las de Nerea o la abuela. Existe, pues, un apreciable desfase entre las características de los individuos y el registro lingüístico que emplean. Ismael, por ejemplo, en su narración, pone en boca de Sabas párrafos que muy bien podrían atribuirse a un profesor de Teología o de Filosofía más que a un pobre aldeano cuya cultura y capacidad de expresión son muy limitadas:

"-... Y si un premio suele significar descanso (El mismo lo tuvo, después de seis días de creación), y éste nuestro encierra

trabajo, más intenso aún que el diario que nos reparten; no es menos premio por eso, pues si bien resultaría un acto monstruoso para "ellos" (muchas gentes del Norte, del Este, del Sur o del Oeste, que desde el principio de los tiempos se alzaron sobre algo para ver mejor y vigilar a los que trabajaban, y que entonces ese algo fue una simple piedra y que hoy es una mesa alargada y sólida, con tantos ceniceros con la muestra de la Sociedad como accionistas, consejeros y demás que se sientan a su alrededor), no lo es para nosotros, que descendemos (...)" (76)

Todos los personajes hablan, incluso piensan, de la misma manera, sin diferencias de edad, sexo, etc. Por la forma de narrar de cada uno de ellos no podemos concluir nada respecto a sus respectivas personalidades.

Las "introducciones" a cada uno de los capítulos, puestas en boca de Ismael, son también fundamentalmente narrativas en el sentido de que representan sucesos, acciones y procesos transidos de temporalidad. Pero también aparece el diálogo, representación de palabras que enuncian los personajes, y descripciones, discursos que representan espacios, objetos y personajes, sin construir tiempo de la historia.

(76) Las ciegas hormigas, págs. 56-57.

El diálogo no es abundante y tiene como objetivo principal el contener la trama conceptual de opiniones, juicios y discusiones que representan la concepción del mundo de cada personaje. Suelen ser rápidos, poco descriptivos y normalmente muestran, dramatizan y fijan situaciones. Dichos diálogos, presentados por Ismael, son muchas veces comentados por él mismo que, como testigo de los hechos, cede y da paso a la voz de los personajes:

"- Es un buen escondrijo. Jamás se les ocurrirá a los carabineros venir hasta aquí buscando un carro de carbón.

Todos alzamos la vista y la fijamos en lo alto de la carretera.

- Tenemos que preparar algo para llevarlo -dijo el padre. Y agregó, antes de que nos moviéramos-: Haremos una camilla y lo colocaremos encima envuelto en la lona. Además -se quitó el sombrero para sacudir el agua depositada en sus alas y se lo puso rápidamente-, descincharemos a los bueyes y nos los llevaremos también.

El tío Pedro descargó una fuerte patada en los radios de una rueda y masculló sordamente, con la enorme nariz roja temblándole:

- Tanto daría que lo enterrásemos aquí mismo, en este barro maldito -miró al padre con el coraje que le daba su desesperación-. Y creo que lo harías si no pensaras que debes llevar los bueyes bajo techado para que

no mueran esta noche y tengas que abonárselos a Lecumberri, y de este modo puedes aprovechar el viaje para llevar también a Fermín.

- Debes pensar que quiero lo mejor para un hijo mío -dijo el padre con los brazos colgantes, sin expresión, impávido y resistente como una tabla.

- Esta noche, lo mejor es para el carbón -escupió el tío Pedro.

- Creo que tú y yo nos vamos a liar a golpes antes de que amanezca, Pedro -le miraba entonces, hasta con lástima, o por lo menos eso me pareció-. Sé que lo estás deseando, porque así podría reventar lo que llevas dentro. Y quizá a mí también me conviene."
(77)

Como puede observarse, el diálogo entre los dos personajes, Pedro y Sabas, sirve para fijar una situación que es verdaderamente dramática. Sin embargo, Ismael interrumpe constantemente dicho diálogo haciendo continuas referencias (apuntes descriptivos) a gestos, miradas e incluso a sentimientos de los dialogantes: "sequitó el sombrero...", "miró al padre con el coraje que le daba su desesperación", "dijo el padre, con los brazos colgantes, sin expresión, impávido...", "le miraba, entonces, hasta con lástima, o por lo menos eso me pareció.",

(77) Las ciegas hormigas, pág. 135.

etc.

Los diálogos, que como ya hemos apuntado no son abundantes, se entrelazan con los otros modos, narración y descripción. Concretamente son muchas las descripciones que aparecen en la novela y que hacen que el tiempo de la aventura se detenga. Estas descripciones, junto con las observaciones y reflexiones del narrador, no olvidemos que Ismael está recordando y tratando de explicarse su pasado, consiguen que el movimiento narrativo del conjunto de la obra sea lento.

En cuanto a las funciones que desempeñan las descripciones, podemos decir que gran parte de ellas poseen un valor deíctico y referencial, es decir, designan o denotan espacios, objetos y atributos externos o morales de los personajes. Por ejemplo:

"Nuestro caserío era viejo, de más de cien años. Eso decía el padre, por lo menos. Sus abuelos lo habían tomado en arriendo por una miserable cantidad (...) La mitad de su planta estaba ocupada por la vivienda, y la otra mitad por la cuadra. El desván tenía, bajo la cumbre del tejado, altura suficiente para que un hombre se desarrollara sin tener que inclinarse. Sus paredes eran de un metro de espesor, de piedra cogida de la playa y subida en carretas de bueyes, para lo que no tuvieron que recorrer mucho trayecto, pues

la nuestra era la vivienda más próxima a la playa de toda Algorta.

Llegamos al amplio portalón y nos despojamos (...)" (78)

Vemos aquí una descripción objetiva, de carácter puramente referencial, necesaria para señalar al lector el lugar donde ocurren los hechos y que da paso seguidamente a la narración. Sin embargo, comparemos esta descripción, bastante neutral, con la que, por ejemplo, se realiza del carbón:

"(...) el negro carbón brillante de trozos irregulares, ni grande ni pequeños, que consolaba el frío con sólo verlo, con poder suficiente para lanzar a las naciones a guerras, grisiento, materialización de la caridad que ofrece calor, agradecido a nosotros, sus predestinados desenterradores, pues tenía que saber que le habríamos vuelto a la actividad, a la luz, después de que otros hombres le hubiesen arrojado, ya cadáver para ellos, al mar, de cuya tumba nosotros le rescataríamos y se sentiría de nuevo vivo al saberse eficaz." (79)

Esta última es una descripción que, además de un valor deíctico, posee una función connotativa. Como en el caso frecuente de la lírica, las palabras utilizadas

(78) Las ciegas hormigas, pág. 16.

(79) Ibídem, págs. 111-112.

para la presentación del carbón, además de su significado intelectual, sugieren una determinada atmósfera, unos determinados sentimientos. El carbón es brillante y grasiento, irregular, pero ni grande ni pequeño, materialización de la caridad, tiene poder, poder de consolación y poder para llevar a las naciones a la guerra, e, incluso, sabe y es capaz de sentir.

Se produce, pues, un proceso de personificación del mineral. Ismael considera legítima la actuación de su familia porque al fin y al cabo son ellos los que van a sacar el carbón de la tumba (el mar) para devolverlo a la actividad y a la luz. Son sus auténticos "desenterradores". El carbón pertenece a quien se esfuerza por rescatarlo. Y el propio mineral así lo siente, lo sabe y lo agradece a través del calor que es capaz de proporcionar a la familia "salvadora".

El narrador nos da una descripción muy sugestiva, pero subjetiva y partidista. Si los hombres que lo transportaban lo han arrojado al mar -cosa que no es cierta porque se ha sufrido un accidente-, ya cadáver para "ellos", es lógico que quien lo rescate se beneficie de él. Ismael trata así de orientar y de influir en la opinión del lector. Frente a la neutralidad de la primera descripción transcrita, nos encontramos en esta segunda con toda una serie de componentes léxicos y algunos procedimientos imaginativos que delatan la actitud subjetiva del descriptor.

Este, en fin, dota al objeto de una interpretación sensorial-afectiva clara.

Las reflexiones del narrador, que suponen una ruptura del dinamismo narrativo, sirven también para paralizar la aventura de la novela. Hay momentos en los que la narración queda en suspenso e Ismael interpreta y piensa en acciones, gestos o palabras que en su época no fueron comprendidos en toda su dimensión:

"Durante aquella cena, el padre me convirtió en un hombre. Dijo, simplemente: "Ismael es ya capaz de hacer lo de uno de nosotros". La madre volvió la cabeza y me miró. Todos los demás tenían sus rostros sobre los platos de patatas humeantes y no se fijaron en la madre, aunque habría sido lo mismo, porque era una mirada sólo a mí dedicada. Me miró largamente, de un modo que consideré nuevo. No comprendí entonces lo que aquello significaba, tuvieron que transcurrir varios años y casarme y tener hijos, para saber que contemplaba, no sólo mi estatura, mi incipiente vello casi transparente (...) sino también la distancia a que ya me encontraba de ella y la implacable dirección que ya había tomado, empezando a abandonar una generación que me amaba para buscar en la mía los mismos triunfos y derrotas, pero conmigo como ejecutor." (80)

(80) Las ciegas hormigas, pág. 18. El subrayado es mío.

Pasados unos años, Ismael llena de sentido aquella mirada intensa de la madre que le sorprendió, pero que no llegó a entender con exactitud. Este tipo de divagaciones, reflexiones y comentarios sobre los hechos, las miradas, los gestos, etc, que tuvieron lugar entonces, son muy frecuentes a lo largo de la novela.

Los fragmentos puestos en boca de los restantes personajes, y que nosotros hemos considerado cercanos al soliloquio, también están configurados a través del discurso narrativo, descripciones, diálogos (como hemos tenido ocasión de comprobar) y reflexiones surgidas desde el presente.

Observemos, por ejemplo, el diferente carácter de estos dos fragmentos "narrados" por Pedro:

"Bruno, Ismael y yo estamos resguardados bajo la carreta, acucillados entre las dos ruedas. Cosme no ha podido resistir la espera y ha salido como un loco hacia el sendero, a ayudar a Sabas a buscar la medalla. Media hora más tarde, regresan los dos (...)

Salgo de debajo de la carreta y veo que Sabas trae en la mano libre la medalla. Deja el farol en el suelo y sube a un radio de la rueda y luego a la llanta de metal; levanta la lona (...) Vuelve la lona a su posición anterior (...) y desciende." (81)

(81) Las ciegas hormigas, pág. 128.

"¡Dios! ¡Y él por ahí, de nuevo, con su carreta, enloquecido por su furioso deseo de salirse con la suya, sin tener en cuenta sus sentimientos, sin comprender que debería tener unos sentimientos como todo ser humano!

Nunca lo habría hecho, pero él me ha convertido en un desesperado. Y, a fin de cuentas, el carbón es de todos. Me corresponde una parte, pues he trabajado como ellos bajo el viento y la lluvia y soporto, ahora, más dolor que todos juntos." (82)

El primero, como se ve, está volcado hacia el exterior y es propiamente un discurso narrativo en cuanto que se centra en la representación de acciones. Pedro nos cuenta cómo los personajes se mueven y actúan: "des-ciende", "sube", "levanta", "vuelve", etc. Por el contrario, el segundo fragmento nos muestra el discurrir del pensamiento de Pedro, su sentimiento de dolor y desesperanza al reflexionar sobre lo que está haciendo. No nos cuenta actos externos, sino actitudes internas.

En definitiva, y para no alargarme más en este apartado, habría que decir que, aunque se utilizan en la novela técnicas narrativas y modos de narración propios de un realismo que trata de ser objetivo e imparcial, es

(82) Las ciegas hormigas, pág. 206.

la voz del autor la que emerge a través de todos sus personajes. La objetividad de Ramiro Pinilla, en este sentido, es sólo aparente. Su interpretación del mundo, de la realidad, de los sucesos que narra, impregna toda la obra aunque ésta esté basada en hechos reales y contada por medio de técnicas en apariencia también objetivas.

El autor, en fin, no consigue de un modo cumplido narrar con distanciamiento. El lector tiene la impresión, demasiado clara a veces, que tras las voces de Ismael, Pedro o Nerea, se esconde la palabra y el mundo del autor.

VALORES SEMANTICOS DEL RELATO: LOS TEMAS.

La novela se nos aparece, desde una perspectiva semiótica, como un campo de experimentación donde se intenta cristalizar significados en significantes de diversos tipos. El autor elige las formas, las manipula por medio del narrador y realiza una obra cuyo significado global, autónomo, resulta muchas veces ambiguo, múltiple e inagotable.

El autor utiliza como signos capaces de crear sentido literario todos los elementos que pueden intervenir en la novela, sean o no sean originariamente signos. El sentido literario se superpone al valor referencial de las unidades lingüísticas y procede de relaciones que no están codificadas en un sistema convencional de signos y que no se limitan en sus posibilidades de relación (sí de forma) al texto, ya que la obra literaria es, como lo advirtió Umberto Eco y lo hemos dejado señalado en la introducción de este trabajo, "obra abierta" (83).

El sentido de una novela trasciende el valor semántico de las palabras (unidades lingüísticas), de las unidades narrativas consideradas en forma independiente,

(83) Umberto Eco, Opera aperta, Milán, Bompiani, 1.962. (Versión castellana en Barcelona, Seix-Barral).

y también de los nuevos sentidos que pueden derivarse de las relaciones formales intertextuales. El sentido múltiple se origina al poner en relación determinados hechos del texto con realidades y conceptos exteriores creando una especie de redes de significación coherentes. Todos los elementos que aportan sentido al texto, bien porque sean significativos en sí mismos (palabras, objetos), bien porque se hayan semiotizado en el conjunto (relaciones intertextuales), bien porque cobren sentido desde la competencia del lector en relaciones extratextuales, constituyen el objeto de estudio de la semántica literaria.

Una vez que la sintaxis literaria ha identificado las unidades formales y ha descubierto sus relaciones en el modelo estructural en que están ordenadas, es decir, la red de dependencias internas, vamos a pasar a proporcionar una interpretación de los diferentes tipos de coherencias semánticas, o conjuntos de inferencias posibles, para proponer una lectura acertada de Las ciegas hormigas.

De lo anecdótico a lo mítico. Carácter mítico de Las ciegas hormigas.

La novela objeto de nuestro estudio presenta, como vamos a ver, un gran número de características propias

del relato mítico. Su desarrollo argumental considerado por separado no sólo es verosímil sino que, como hemos apuntado anteriormente, tiene todas las trazas de estar basado en una historia que sucedió en realidad. Es precisamente el tratamiento que se lleva a cabo de esta anécdota, por parte del autor, lo que concede a la narración un ambiente un tanto irreal o fabuloso propio de toda narración épico-mítica.

Para Mariano Baquero Goyanes una novela mítica vendría a caracterizarse porque el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay, en virtud de misteriosos símbolos o alegorías, un constante aludir a algo que subyace profundamente. La novela mítica intentará acercarse a esa verdad (84).

El profesor Buckley, que ya ha destacado en uno de los pocos estudios realizados sobre Las ciegas hormigas su dimensión mítica (85), enumera las condiciones necesarias para que una narración se convierta en mito o tenga cualidades míticas, señalando cinco característi-

(84) Estructuras de la novela actual, op. cit., págs. 71-72.

(85) Ramón Buckley, Problemas formales en la novela española contemporánea. Ed. Península, Barcelona, 1.973, pág. 174.

cas que han de reunir las novelas encuadradas dentro de esta tendencia:

1.- Ha de ser patente su calidad de versión, una de las muchas posibles, de una realidad o de una verdad común perteneciente a una tradición extraliteraria.

2.- La historia relatada ha de sobrepasar las barreras de lo anecdótico y atraer al lector por circunstancias ajenas al "suspense" o la "sorpresa".

3.- El lector no llega nunca a identificarse con el héroe mítico. No obstante sus acciones tendrán un significado profundo; no llegaremos nunca a vernos reflejados en el protagonista pero sí haremos nuestra su empresa heroica.

4.- El mito es fantástico, "un caso de posible-imposible, es decir, de posible del sueño".

5.- El resultado final de la novela mítica ha de ser una experiencia que nos afecte o nos conmueva profundamente.

Varias de las obras de Ramiro Pinilla cumplen con estos presupuestos teóricos fundamentales y rastrean la geografía física y terrestre a la búsqueda de esa "gran verdad" oculta que signifique la solución al fracaso y al desamparo.

Centrándonos ya en Las ciegas hormigas, hay que

decir que, aunque todos los hechos descritos en la novela poseen una explicación real y plenamente verosímil, se observa que a menudo esta explicación no satisface al lector y busca otra que, aunque más inverosímil, parece a todas luces más auténtica, y que el autor siempre está dispuesto a proporcionarle. Por ejemplo, el hecho de que todos los hijos terminen por abandonar sus quehaceres para ayudar a Sabas a recoger el carbón en una noche desastrosa tiene una explicación lógica. Incluso en el caso de Bruno, que deserta del cuartel y vuelve a casa, sin saber exactamente el por qué, Pinilla nos proporciona la explicación lógica, plausible: "para estar con su chica", Pepita. Pero esta explicación no convence ni tan siquiera al propio interesado, que parece haber llegado al pueblo atraído por una fuerza o poder que él no es capaz de controlar. El propio Bruno nos dice:

" - No puedo. ¿No te das cuenta que hasta unos minutos después de entrar en esta cocina ignoraba a qué había venido al pueblo? Y ahora que acabo de averiguarlo, cuando, por lo menos, sé lo que me corresponde hacer para que la lógica quede bien parada..." (86)

El lector, pues, se percata rápidamente, desde las primeras páginas de la novela, del poder, de la intensa

(86) Las ciegas hormigas, pág..53.

atracción, un tanto misteriosa, que posee Sabas y que escapa a toda explicación racional.

Igualmente, Josefa recuerda en el fragmento 21, que, por cierto, todo él constituye una rememoración, los primeros contactos que tuvo con el que habría de ser su marido y también nos habla del vértigo irracional que la invadía en su presencia. Recordando el día de la boda nos dice Josefa:

"Lo recuerdo aún muy bien. El cura dijo: "Sabas, ¿tomas a esta mujer por legítima esposa?" (...)

Eso es lo que oí yo, arrodillada junto a él, atada de pies y manos sin ninguna cuerda, subyugada, vencida y -¿por qué no?- rendida; acaso no de amor: dominada por una especie de vértigo irracional, furiosamente sometida, capturada y secuestrada ante los ojos impasibles de todo el mundo (...)" (87)

Y más adelante, continúa Josefa:

"Pero no era esa tampoco la razón, pues yo podía aceptar a Sabas sin violentar mis íntimos y no declarados deseos, ocultos entonces hasta para mí misma; es que no se contó conmigo para llegar a esa situación; fui lanzada a ella violentamente, sin remisión,

(87) Las ciegas hormigas, págs. 89-90.

y el que lo decidió tuvo que considerar que, acaso, yo no quisiera; pero no lo hizo; simplemente, me envolvió en su vértigo irracional de invencible tenacidad y me convirtió en un instrumento manejable y hasta cambiabile, de modo que en aquel momento yo ignoraba si mis deseos de aceptarle eran míos o pertenecían también a él y a esa fuerza ciega." (88)

Como puede verse son constantes las alusiones a la irracionalidad y a esa "fuerza ciega" que empuja a Sabas a la acción.

De esta manera, lo que a nivel superficial no es más que el relato de las vicisitudes de unos cuantos campesinos en el País Vasco, se convierte, mediante esta intuición del lector, que enseguida se percató de la existencia de fuerzas sobrenaturales o por lo menos no enteramente controlables, en algo mítico y fabuloso.

Este ambiente misterioso, y hasta cierto punto fantasmal, que se va creando a lo largo de la novela, lo corrobora el narrador principal (Ismael) de la historia cuando reflexiona sobre los hechos y dice cosas como las siguientes:

"Y yo pensaba que estaba soñando, que todo lo que allí sucedía entonces era una pesadilla y mis familiares fantasmas; pero

(88) Las ciegas hormigas, págs. 84-85. Los subrayados son míos.

ignoraba que ellos mismos pensaban de modo semejante de sus personas (...)" (89)

"Ibamos a recibir la certificación de que lo que suponíamos fue un sueño o pesadilla, era verdad." (90)

"No es humano. Nada de lo que hemos hecho esta noche es humano." (91)

Este ambiente de inverosimilitud mítica que se crea a lo largo de la novela no se debe sólo al contenido, es decir, al significado de las frases concretas, sino a la estructura novelística en la que dicho contenido está encerrado.

Como hemos visto a la hora de hablar de las técnicas narrativas, Ramiro Pinilla busca la objetividad para captar mejor el desarrollo argumental. Esta objetividad parece que la consigue variando constantemente el punto de vista narrativo. Este sistema narrativo empleado permite o parece garantizar un realismo casi cinematográfico. Al relegar la función del narrador a los diferentes puntos de vista de los personajes, el realismo objetivo

(89) Las ciegas hormigas, pág. 55.

(90) Ibídem, pág. 140.

(91) Ibídem, pág. 136.

debería ser absoluto. Sin embargo, esto no es así, El punto de vista que señala cada personaje es únicamente físico, un lugar en el espacio. No podemos concluir nada sobre la personalidad de los individuos a través de la forma de narrar que poseen. En definitiva, lo que ocurre es que el autor está utilizando estos personajes-narradores como verdaderos portavoces de su propia subjetividad. Prueba de ello es, como ya ha quedado señalado en su momento, que todos los personajes se expresan de la misma manera, sin distinción alguna de edad y sexo.

Es, pues, el propio autor quien nos habla a través de cada narrador de una forma directa. Así el sistema narrativo que parecía garantizar la más completa objetividad resulta exactamente lo contrario en la práctica. De nuevo, la interpretación de la novela se nos ofrece real, acaecida a unos hombres y contada por ellos mismos (nivel anecdótico); la evocación por parte del autor de un poderoso mito que afecta profundamente a la problemática del hombre actual (nivel temático).

Este nivel temático nos es comunicado, evidentemente, además de por la opción estructural elegida, por el lenguaje empleado. Al utilizar Ramiro Pinilla un idioma mitológico se aleja de toda verosimilitud anecdótica: las expresiones abstractas que constantemente están empleando los personajes son claramente impropias de unos

campesinos (parrafada filosófica de Sabas, etc). El autor es consciente de este problema y en varias ocasiones parece excusarse por medio de sus personajes. El niño Ismael, relatando al cabo de los años, comenta:

"Lo que dijo no fue tan extenso ni revisió casi forma alguna, estando compuesto de palabras sueltas, la mayoría inexplicables para mí entonces, pero hoy sé lo que quiso decir y por eso lo incluyo así, parte con sus auténticas palabras, parte con su intención descifrada." (92)

La verosimilitud lingüística queda mal parada. La excusa de Ismael hecho hombre no sirve para aquellas partes en las que el narrador es otra persona. Pero esta forma de expresarse tan peculiar del autor, no hay que verla quizá como defecto, como han hecho algunos, sino como una inevitable necesidad para crear cierto ambiente mágico-mítico que envuelve la obra. Porque en realidad toda la novela es un gigantesco esfuerzo del autor para crear un vocabulario que sea capaz de expresar lo inexpresable. Es precisamente el intento de revelarnos "la verdad" lo que obliga a Pinilla a expresarse por medio de una tortuosa estructura lingüística sintáctica que

(92) Las ciegas hormigas, pág. 183. El mismo párrafo lo hemos citado con anterioridad para tratar otro aspecto de la obra.

conduce al lector de la realidad más inmediata al terreno de lo mítico. Se va a producir un asedio a la verdad, una búsqueda incesante del motivo que conduce y guía el comportamiento de los personajes; "las negaciones cuasiasfirmativas y las oraciones adversativas son los elementos sintácticos fundamentales usados por el autor para conducir al lector hacia la verdad", dice R. Buckley (93), aunque no siempre esta verdad se halla, pero sí se propicia la creación de un clímax estético.

Hay, en consecuencia, un doble proceso para dotar a las novelas de un significado mítico: por un lado, la utilización de elementos simbólicos, propios de la literatura clásica, y por otro, el empleo de un lenguaje que intentará introducirnos en el núcleo de todo lo narrado.

Mitos fundamentales: el mito de la libertad y el mito del primitivismo.

El mito de la libertad es uno de los temas más frecuentes en la literatura de todos los tiempos. Desde los orígenes, el hombre ha sentido la necesidad de desarrollarse, de controlar la naturaleza y, de esta manera, conseguir un estado de libertad amplia y suficientemente reconfortante.

(93) Ramón Buckley: Problemas formales en la novela española contemporánea, op. cit., pág. 193.

En la mayoría de las obras de Ramiro Pinilla la libertad como búsqueda va a ser la aspiración constante de todos los personajes. Sabas, condicionado por una cada vez más asfixiante civilización burocrática, intenta rebelarse contra ella y sus normas para vivir según sus propios ideales y la tradición legada por sus antepasados. En ningún momento considere un delito el apropiarse de un carbón que, en definitiva, ya no es de nadie y se perdería en el mar si no fuera recogido por él. Con la confiscación del carbón arrebatan a Sabas algo más que el fruto de un esfuerzo casi sobrehumano, le están aniquilando la libertad. Cuando no tiene más remedio que devolver el mineral, está transmitiendo la culpabilidad del fracaso de su empresa a una sociedad mecanizada que se apodera no sólo del carbón, sino también de su propia libertad. "Sabas pierde el carbón y el viejo de Hemingway pierde el pez contra el que había estado luchando, pero ambos, después de su frustrada misión heroica, conservan la imagen del bien que han perdido" (94).

Sabas, el gran protagonista de la novela, encarna de forma muy específica el mito de Sísifo. Mito que, según Luis Díez del Corral, "se caracteriza por la continuidad en el trabajo, la vulgaridad proletaria, la in-

(94) R. Buckley, Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, Ed. Península, Barcelona, 1.982, págs. 70-71.

transcendencia en su tarea" (95). La roca cae rodando por la ladera antes de que Sísifo llegue con ella a la cima, y es indispensable volver a comenzar tan penosa tarea una y otra vez. Hay en el mito un dinamismo sin término, una tensión reiterativa e inútil, que lo hace especialmente aplicable al hombre actual. El propio

Camus nos dice: "Se habrá comprendido ya que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte, su pasión por la vida le han valido este suplicio indecible en que todo el ser se emplea para no acabar nada. Es el precio que es preciso pagar por las pasiones de esta tierra." (96)

Al igual que Sísifo, Sabas está comprometido en una lucha sin fin. Podemos establecer claramente la siguiente identificación:

Sísifo ----- Piedra

Sabas ----- Carbón

El carbón es para Sabas como la piedra que jamás llega a la cima de la montaña. Lo mismo que Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, que se per-

(95) Función del mito clásico en la novela contemporánea, Ed. Gredos, Madrid, 1974, pág. 249.

(96) Le mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, pág. 164.
La traducción es mía.

cata de su miserable condición, Sabas también es consciente de que la suya ha sido una labor sin fruto, totalmente estéril:

"Cuando, después de un día de trabajo, [le dice a Ismael] te echas en tu cama pensando en la dura tarea que te espera al día siguiente (no solamente de trabajo, sino también de contención de la mente y de la carne y, sobre todo, de inútil lucha feroz por mantener incólumes tus convicciones (...))" (97).

R. Pinilla no se contenta con mostrarnos la actividad desmesurada del héroe protagonista, sino que también se pregunta el porqué de esta actividad, su finalidad. Estas preguntas -como señala Buckley- van surgiendo en la novela de vez en cuando e incluso constituyen el "leitmotiv" de la obra. Uno de los símbolos que reflejan perfectamente esto viene dado por las palabras siguientes:

"Sus cabezas [se refiere a los bueyes] muy bajas, apuntando al barro (...) ofrecen la visión sobrecogedora de hasta dónde puede llegar la desesperanza en la carne viva, vencida y humillada y obligada a seguir moviéndose para realizar lo que no comprende, no porque no sea capaz de discernir, sino

(97) Las ciegas hormigas, pág. 285.

porque lo que hace es incomprensible para el mismo Dios que la manda." (98).

La esperanza de que la actividad y el esfuerzo tengan alguna razón de ser, alguna explicación, está presente en la novela. La idea de Dios como planificador de las actuaciones de los hombres, como dador de significación, se maneja en ciertas ocasiones en Las ciegas hormigas. Pero al final, Dios no hace patente su respuesta y permanece en un desolador silencio. Dios es un perfecto desconocido para Sabas.

El padre Eulogio se pregunta cómo es posible que un hombre pueda vivir sin esperanza:

"Le veo tranquilo y sereno, como siempre, actuando sobre las cosas con esa seguridad que parece bastar para que se dobleguen. Y siempre trabajando. Honradamente (...) ¿Cuál es su secreto? ¿Puede seguir viviendo así, acaso porque le anima una esperanza de diferente naturaleza que la mía? ¿Cuál? Y, si tiene otra esperanza, es que hay dos esperanzas..." (99)

La única esperanza de Sabas residirá en la lucha por la lucha, el trabajo y el esfuerzo por el esfuerzo. Si Sísifo puede, mediante un acto de desprecio, conti-

(98) Las ciegas hormigas, pág. 37.

(99) Ibíd., pág. 260.

nuar con su trabajo sin final, el protagonista de Las ciegas hormigas convierte en victoria su derrota a través también del desprecio y de transmitir la culpa de su fracaso a una sociedad absurda. Por lo tanto, la soledad en la que se encuentra Sabas adquiere características épicas.

Ante la imposibilidad de convertirse en un ser realmente libre, el hombre intenta y busca identificarse con fuerzas o seres superiores personificados en símbolos. Una imagen de esa libertad definitiva negada para el hombre se explicita en la novela en el "Negro", el enorme y fabuloso pez que pretenden pescar varios de los personajes, y entre ellos Ismael. El pez se va a convertir en un símbolo más del mito de la libertad. Adquiere proporciones extraordinarias y es divinizado por todos aquellos que lo han visto:

"Félix contó luego que era no solamente el congrio más grande que jamás viera, sino también el único que pensaba como una persona, como una persona lista." (100)

Obsérvese, pues, la personificación de la que es objeto el animal. Meses, años e incluso siglos han dedicado los habitantes de Algorta y sus alrededores a cap-

(100) Las ciegas hormigas, pág. 58.

turar al "Negro", y todavía no lo han conseguido. Sin embargo, llega una época en la vida del pescador en la que renuncia a cogerlo: se convierte en el símbolo de la ansiada libertad. Sabas alecciona bien a Ismael en este sentido: "No puedes. No debes cogerlo nunca", pero el niño no lo entiende.

"Llegaré una edad para ti en que no desearás atraparlo, como les sucede a todos los demás, a pesar de que les ves bajar a la ribera armados de buenos anzuelos, carnada y ganchos. Mienten cuando, una y otra vez, se lamentan al regreso por no haberlo capturado.

-¿Por qué?

-Porque saben, sé, sabrás, que, después de conseguirlo, no podríamos arrebatárselo más que su carne. El perdería lo que no tiene precio para ningún ser viviente y nosotros sólo ganaríamos su carne." (101)

Lo que no tiene precio para ningún ser viviente es precisamente la libertad.

Y es también la libertad lo que busca Cosme con la caza. Su escopeta, "Aya", viene a ser un símbolo más de independencia. No la escopeta como objeto, sino el mundo que representa. El cazador, en todas las civilizaciones, es ensalzado "porque le suponen libre y por su desapego

(101) Las ciegas hormigas, pág. 285.

hacia las tierras que pisa y su ternura hacia las mujeres que le aman." (102)

El individuo que deja su casa y la seguridad que ella representa y sale al monte con la escopeta busca romper con el aburrimiento de lo cotidiano -para Cosme el trabajo diario en la fábrica- y alcanzar una verdadera sensación de libertad.

En definitiva, Ramiro Pinilla nos habla en su novela de la necesidad que tiene el hombre de luchar por su libertad e intentar conseguirla aunque sepa que la mayoría de las veces, prácticamente nunca, está a su alcance. Pero no sólo Cosme, y sobre todo Sabas, buscan con ansiedad la libertad, sino que todos los restantes personajes, en mayor o menor medida, al sentirse sometidos por diversas causas, también la persiguen. Todos luchan por liberarse y escapar de algo o alguien que les mantiene sometidos y les impide la plena realización: Pedro, de la bebida; Josefa, de ese poder irracional que representa su marido; Ismael, de esa adolescencia que le pesa y no le deja actuar como un hombre; Bruno, de la

(102) José Agustín Goytisolo: "En mi memoria y en mi lengua", introducción a Los pasos del cazador, Ed. Lumen, Barcelona, 1.980, págs. 23-24.

vida militar en la que se ha visto inserto, etc.

El tema de la libertad aparece en Las ciegas hormigas íntimamente relacionado, como ya hemos señalado anteriormente, con el tema o "mito" del primitivismo. Ambos se constituyen en las claves interpretativas fundamentales del texto.

El hombre intenta volver a la niñez para, de esta manera, reconquistar el paraíso perdido. El hombre moderno ve arrebatado su edén cuando el progreso y la civilización con sus leyes y normas tratan de dominar su comportamiento y quebrantar su individualidad intocable.

La acción de Las ciegas hormigas, más adelante insistiremos en ello, se desarrolla en el seno de una sociedad campesina y primitiva. La oposición vida rural (natural e instintiva) frente a vida urbana (burocrática y alienadora) queda bien patente en la novela. Esta tensión, evidentemente, se resuelve a favor de la primera. Los habitantes de Algorta están acostumbrados a vivir de lo que la naturaleza les proporciona, a vivir cercanos a la tierra y en estrecha relación con ella. Este medio social es, al menos en parte, la causa del trabajo continuo y agotador que el hombre debe efectuar para seguir viviendo. Y, sin embargo, no encontramos la menor crítica, el menor reproche de este medio social a través de las páginas del libro, sino que, por el contrario, la

exaltación del primitivismo es constante:

"(...) de quienes no solamente viven al aire libre sino que les entusiasma, habiendo comprobado que se ahogan en la ciudad; acostumbrados desde niños a ir a pescar y a saltar (...)" (103)

El carbón es para Sabas el símbolo de lo primigenio, el último estrato de la vida vegetal, la más elemental del universo, y su lucha por conservarlo es la lucha por mantener la integridad de los seres primitivos.

Este primitivismo queda también patente en la poca confianza y hasta desprecio que tiene el protagonista de la novela hacia la palabra y el pensamiento. En su comunicación diaria utiliza muy poco el lenguaje; considera que las cosas más importantes de la vida, los sentimientos elementales y al mismo tiempo profundos, no pueden expresarse mediante la palabra. Estas son incapaces de transmitir lo que el hombre lleva dentro de su ser y lo único que traen es confusión: el lenguaje sirve más para separar a los individuos que para unirlos. Este desprecio por la palabra no es solamente característica de Sabas, también está presente en otros personajes (recorde-

(103) Las ciegas hormigas, pág. 74.

mos la forma de comunicarse que tiene Josefa por medio de la mirada).

"Lo que sentía el padre en aquellos instantes no podía ser explicado con palabras, porque tampoco era pensado con palabras, porque no era ni siquiera pensado, sino sentido." (104)

Las alusiones al escaso valor comunicativo de la palabra son insistentes a lo largo de toda la novela. Es especialmente significativa la siguiente reflexión que lleva a cabo Ismael sobre el tema:

"Miramos el semblante casi emocionado del padre, miramos lo que él miraba, sus manos, y pensamos muchas cosas, de esas que no pueden salir del interior de cada uno, no porque desconocemos las palabras apropiadas que las expliquen, sino porque esas palabras no existen, porque las palabras son para explicar cosas o deseos o pensamientos catalogados (...) esas palabras vacías que, cualquiera que sea el idioma a que pertenezcan, siempre serán extranjeras para él, su inventor, que sólo le sirven para comer, luchar y hacerse el amor, y ahí se detienen, pues el muro con que el hombre ha rodeado ese poso es insalvable, y esta inviolabilidad está asegurada por la falta de las palabras que él no ha

(104) Las ciegas hormigas, pág. 168.

querido crear, o no ha podido, las únicas (...)" (105)

La palabra, como puede verse a través del fragmento transcrito, es la causante de que el hombre pierda también la libertad, su intimidad, y entre en conflicto con la sociedad. Cuando no existían las palabras, el hombre vivía en armonía consigo mismo y con los demás, vivía, en definitiva, más cerca de la naturaleza y de sus orígenes.

Esta parquedad en la utilización del lenguaje es una característica definidora del Pueblo Vasco. José M. de Barandiarán nos dice al respecto: "Los nombres son signos, generalmente los primeros signos o representaciones, imágenes sonoras de las cosas. Estas, según el pueblo vasco, se hallan estrechamente vinculadas a sus nombres: todas tienen nombre, dice el vulgo. Y viceversa, todo nombre responde a alguna cosa: "izena duan guztia omen da,... Es natural que en los medios donde está aceptada la concepción mágica del mundo se crea que actuando sobre los nombres se logra influir sobre las cosas mismas" (106).

El lenguaje se convierte en un medio de manipula-

(105) Las ciegas hormigas, pág. 112.

(106) Mitología vasca, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1.983, págs. 46-47.

ción de la realidad, en un instrumento de poder capaz de enquistar la libertad. El hombre ha de liberarse del peso de la palabra, ha de esforzarse por mantener incólumes sus convicciones ante el cúmulo de palabras e ideas que surgen de libros, radio, etc, intentando destruir su individualidad. Solamente mediante la utilización del "lenguaje primigenio", el hombre puede reencontrarse con la naturaleza esencial. El "lenguaje primigenio" que según nos dice Ismael:

"el hombre ha ido superando y, por tanto, olvidando; el viejo lenguaje compuesto de sonidos guturales atravesando las ramas de los árboles, de ruidos que hablan al instinto, capaces de hacer conmover como el más profundo y perfeccionado discurso actual." (107)

Es necesaria, por tanto, la búsqueda de ese lenguaje primitivo porque las nuevas palabras surgidas de milenios de civilización no son capaces de igualar la capacidad de comunicación del hombre antiguo.

La idea de la inutilidad del lenguaje, de su ineficacia, no sólo aparece en Las ciegas hormigas sino que es una de las constantes del conjunto de la obra de Ra-

(107) Las ciegas hormigas, pág. 201.

miro Pinilla. En "Andanzas de Txiki Baskardo" (108), cuento que trata de ser una historia de la humanidad desde los orígenes hasta la época actual, vemos cómo el inventor de la primera palabra da origen a una estirpe de hombres que, generación tras generación, convierten el mundo en un lugar absurdo donde la verdadera comunicación se ha hecho imposible. La identificación utilización de la palabra=pérdida de la libertad es más evidente en este relato breve:

"Se sintió cazado en una trampa, y esta trampa era el sonido BASK. La tribu le había puesto un nombre: "BASK". ¡Y el tener un nombre significaba quedar poseído por quien lo pronunciara!

Txiki Baskardo sintió que acababa de perder su LIBERTAD." (109)

Para terminar este apartado, hay que decir que, junto a estos dos mitos fundamentales, aparece también en la novela el tema de la maternidad. Tema que ocupa, como tendremos ocasión de ver más adelante, un lugar privilegiado en gran parte de los relatos de nuestro autor (Seno, La Gran Guerra de Doña Toda, etc.)

(108) Andanzas de Txiki Baskardo, Ed. Libropueblo, Getxo, 1.980, pág. 22.

(109) Ibídem, pág. 22.

La maternidad como carácter esencial de lo femenino, y esto como forma o símbolo de la vida, aparece en Las ciegas hormigas personificado en Nerea, la hija menor de Sabas y Josefa. Vemos en Nerea la fuerza de esa maternidad, símbolo de la vida, proyectada sobre unos pequeños gatitos totalmente indefensos a los que acoge bajo su tutela maternal. La niña permanece ajena a todo lo que ocurre a su alrededor, su única preocupación reside en salvar a los animalitos de una muerte segura debida a la imposibilidad de la familia de mantenerlos. Ella misma intenta alimentarlos con sus "incipientes pechitos":

"Mi vestido no tiene botones por delante, por eso tengo que bajármelo de los hombros, de los dos, pues de otro modo no podría bajármelo como yo quiero. Saco los brazos de él y me lo bajo. Cojo el gatito y acerco su cabeza a mi pecho, sin importarme el frío que hace, sin importarme que casi tenga que gritar cuando noto su áspera lengua raspar mi botoncito, y sus dientes, que aprietan mi carne.

- Come, come, pobrecito -le digo.

Y él muerde furiosamente y en seguida me doy cuenta de que me ha hecho sangrar, pero lo mantengo, no lo retiro, apretándolo contra mí, mientras él chupa y chupa, y los otros dos de la cesta saltan más que antes,

como si supieran que su hermanito, por fin, ya está comiendo." (110)

El instinto de maternidad que presenta la niña es exacerbado. Es de destacar también la postura rencorosa que adopta respecto a sus padres, sobre todo con Josefa, cuando le arrebatan sus gatitos para matarlos:

"Pienso que si a mí me ha matado los gatitos a ella le han matado a su hijo." (111)

Interpretación épica del pueblo vasco.

Toda la narrativa de Ramiro Pinilla, a excepción de Antonio B... "El Rojo", está centrada desde un punto de vista geográfico en Euskadi, en ambientes y espacios bien conocidos por el autor. El conjunto de su obra, aunque entra de lleno en problemáticas de carácter universal, como hemos tenido ocasión de comprobar, también constituye un reflejo fidedigno de la sociedad y psicología vascas. Temas como el de las relaciones familiares, el carácter y mentalidad del hombre y de la mujer vascos, etc, podrían ser objeto de un estudio ciertamente pormenorizado.

Ramiro Pinilla escribe desde su tierra, profunda-

(110) Las ciegas hormigas, pág. 245.

(111) Ibídem, pág. 259.

mente identificado con las gentes y el espacio de su entorno. Es precisamente este ahondamiento en lo particular, en lo que le rodea, lo que hace que sus escritos se proyecten a esferas significativas más universales e intemporales. Pero además de este camino interpretativo, estudiado suficientemente por Buckley y señalado por nosotros, existe otra vertiente, otra línea creadora de sentido que no ha sido, paradójicamente, tenida tanto en cuenta. Nos estamos refiriendo al significado nacional de la obra, incluso político, que surge al confrontar el texto con las circunstancias socio-políticas del tiempo en que fue compuesto.

Las ciegas hormigas se publica en el año 1961. Y en este momento histórico, finales de los años cincuenta primeros de los sesenta, ocurren hechos en el País Vasco que van a determinar la política y la vida social posterior del pueblo, por ejemplo el nacimiento de E.T.A. En 1958, tras treinta años de fuerte dictadura, nace en Euskadi un movimiento revolucionario que tiene como objetivos fundamentales la lucha contra el poder de Franco, por un lado, y por otro, y a largo plazo, la constitución de un País Vasco soberano, libre y socialista. La creación de dicho movimiento y su insistencia, al menos en un principio, en la necesidad de restablecer las libertades democráticas va a significar una dosis de esperanza no sólo para los habitantes de la vieja Euskadi,

sino para todos aquellos individuos del resto del estado que viven en desacuerdo con el régimen dictatorial del General Franco.

Pensamos que Las ciegas hormigas y sobre todo su protagonista, Sabas, que encarna el ideal de libertad, recoge al mismo tiempo, aunque no explícitamente (recuérdese que la censura era una barrera infranqueable y que no se podía hablar abierta y, menos, descaradamente), el afán de independencia y libertad de todo un pueblo, de todo el pueblo vasco.

Sabas, de héroe individual se convierte en héroe colectivo; su esfuerzo y espíritu de lucha son además de individuales y universales, nacionales. Pero vayamos por partes.

La familia protagonista de la novela, los Jáuregui, vive concretamente en un caserío de Algorta y la acción central de la obra se desarrolla en el acantilado de "La Galea", la costa rocosa donde se asienta "Walden" (112) (la casa del escritor). Los trabajos de Sabas tienen también un carácter verídico claro en la recogida, habitual en otros tiempos, de la carbonilla sobrante que los Altos Hornos arrojaban al mar. Ramiro Pinilla dice al respecto:

(112) Llamada así en homenaje a Henry David Thoreau.

"Cada vez hay menos saborreros. Su declinar arranca de finales de la década de los sesenta, ya superada la penuria de la posguerra. Además, las familias campesinas de la costa van siendo despojadas de sus caseríos y tierras, y deben pasar a pisos de vecinos, cuyas cocinas funcionan a butano. Mas, todavía quedan. Muchos ancianos siguen pensando que una familia no puede salir adelante sin "saborrea", y se las arreglan para mandar a la playa a algún pariente, y tal es la razón de que aún veamos en las neblinosas madrugadas alguna solitaria figura, silenciosa y entrapada, manejar su redilla al borde de una mar tranquila." (113). Sin embargo, el antecedente inmediato de la historia contada en Las ciegas hormigas es el embarrancamiento de un buque en la costa de Getxo, hace aproximadamente medio siglo, de cuya carga de carbón se apoderaron los campesinos. Aquel carbón estaba asegurado y la compañía dio por pérdida la carga; en la novela no lo está y el mineral deberá ser restituido.

Sabas y su mundo, su sicología, su forma de afrontar los problemas y de relacionarse con los demás, etc, son el fiel reflejo de una manera de vida típicamente

(113) Guía Secreta de Vizcaya, Ed. Al-Borak, S.A.
Madrid, 1.975.

vasca. Nuestro héroe novelesco es el fruto de una sociedad campesina de tipo tradicional, que vive en un ámbito geográfico un tanto complejo y problemático como es el País Vasco. El comportamiento que tiene ante las dificultades y su forma de encarar la vida lo elevan a la categoría de héroe épico. Pero de un héroe épico que, como el Cid y tantos otros, se convierte en paradigma para todo un pueblo. Y no es que el lector se identifique con él, con su actuación concreta, con su peculiar manera de llevar a cabo la aventura en la que se ha visto inserto, más bien lo que verdaderamente despierta la admiración del lector es el afán de lucha y la obstinación con que emprende la acción. El resultado es lo de menos, lo importante es el camino y la actitud del sujeto al recorrerlo; lo irrenunciable es la libertad y la fidelidad a los impulsos más íntimos y genuinos. En este sentido, Sabas sí que es un personaje ejemplar y representativo de las aspiraciones de todo un pueblo, de su pueblo vasco que, como él, también se esfuerza por salvaguardar su libertad e identidad.

Al igual que "las ciegas hormigas", el protagonista de nuestra novela trabaja por la supervivencia propia y de los suyos de una forma instintiva y primitiva. El título de la obra tiene en este sentido un valor simbólico que nos permite claramente realizar la siguiente

identificación:

SABAS = CIEGAS HORMIGAS = PUEBLO VASCO

Como las hormigas, Sabas trabaja esforzadamente sin saber exactamente la finalidad de sus esfuerzos. Es muy significativo el capítulo XX en el que Sabas habla a Ismael de las hormigas y parece como si se estuviera definiendo a sí mismo. Observan los dos a los insectos cargados de alimentos salvar cualquier obstáculo y continuar la ruta sin detenerse.

"Y sacó la pajita de su boca y la colocó cruzada sobre una de las rutas fijas que seguían las hormigas. Y éstas, por muy cargadas que fuesen con granos o larvas, la salvaban trabajosamente y seguían su ruta.

- Pondrías una piedra y también la remontarían. Destrozarías a azadonazos su recinto y siempre quedarían algunas para reanudar la misma vida de esfuerzo bien aquí o en otro lugar. Siempre siguen adelante. Tropiezan y se levantan. Están preparadas para vencer todo lo que les pongan delante. Son invencibles. Han sido creadas con esa consigna y la cumplen.

- ¿Para qué?

Y él repitió, volviendo a mí la cabeza, con sorda furia:

- ¿Para qué? ¿Para qué? ¿Quién puede saber para qué han sido creadas así?

Siguió un silencio prolongado, que él mismo

interrumpió cuando volvió a dejar la piedra en el mismo sitio, sobre el hormiguero, y dijo:

- Creo que hasta les habría gustado seguir luchando." (114)

La influencia, pues, de la fábula de las trabajadoras hormigas frente a la cigarra es indudable y se plasma explícitamente en los fragmentos que acabamos de señalar. Pero Pinilla, de la dualidad Hormiga/Cigarra, sólo ha incorporado a la novela la primera, quedando excluido el papel que la cigarra tiene como elemento a través del cual se consigue el contraste.

Sabas también va por la vida salvando o intentando salvar todo tipo de obstáculos. Ni la Guardia Civil, ni el Teniente García, ni su propia familia o las gentes del pueblo pueden detenerle. Luchará contra todo lo que se le ponga delante. El fracaso en su empresa, en la recogida del carbón, lo convierte en victoria porque es capaz de conservar la suficiente fe en sí mismo y esperanza como para continuar trabajando. Sabas ve transformada su condición humana para adquirir rasgos de fuerza y poderío épicos. Y así, bajo esa capa de desesperanza en la que desemboca la anécdota narrativa, pensamos que la novela esconde un mensaje hasta cierto punto alien-

(114) Las ciegas hormigas, pág. 284.

tador no sólo para el hombre en general, sino también para el pueblo vasco en particular que comienza a rebelarse y a exigir libertad.

El viaje que emprenden el protagonista novelesco y los suyos en medio de la noche en busca del carbón es un verdadero viaje a través del tiempo, un viaje de retorno a las raíces de la etnia vasca y el rechazo de todos aquellos elementos -latinos, cristianos, semíticos, etc- que las diferentes generaciones han acarreado al pueblo vasco. Sabas se configura así como el guardián de una tradición, de un mundo heredado de sus antepasados que tiende a desaparecer y que estaba basado en la lucha y el esfuerzo personal.

Por eso, nuestro héroe, como su padre y antes su abuelo, trabaja en el caserío y en los campos para sacar la familia adelante, no sabe hacer otra cosa, no le han enseñado más. El vasco siempre se ha dedicado a la agricultura y ganadería. Contra él, que encarna los valores del pasado, se levantan sus hijos que en cierta medida representan una ruptura con esa tradición. Cosme por ejemplo, y el mismo Pedro, trabajan en la fábrica que es símbolo de progreso y de riqueza, pero también de opresión y vida alejada de la naturaleza. Ismael se refiere a los personajes citados como "gentes ganadas por las

fábricas al campo" (115). Bilbao crece y atrae a la población campesina, sobre todo a los jóvenes que han visto cómo sus ascendientes no han conseguido el bienestar que ellos creen se encuentra en la ciudad. Con la industrialización y la penetración de costumbres y leyes foráneas, el País Vasco y sus gentes van perdiendo poco a poco su identidad. De ahí que Ismael, en más de una ocasión, hable de temor:

"el temor del viejo pueblo a la despótica ley, promulgada exclusivamente, no para él, sino contra él, inaccesible e inflexible, sentenciando con la voz inhumana que irrumpe en los campos saltando de las pétreas almenas acastilladas." (116)

La fe cristiana y la religión también se nos aparecen en el desarrollo de la novela como elementos perniciosos que rompen con la situación edénica en la que vivía el vasco, por ello Sabas las rechaza. José M. de Barandiarán nos dice concretamente que en el País Vasco "fue lento, sin duda, el proceso de introducción del Cristianismo. Este no destruyó todos los elementos de la antigua religión" (117). La fe basada en la religión cris-

(115) Las ciegas hormigas, pág. 74.

(116) Ibídem, pág. 214.

(117) Mitología vasca, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1.983, pág. 142.

tiana no le hace falta a Sabas para nada; actúa a través de impulsos vitales dejándose llevar por sus instintos naturales.

En una de las conversaciones que mantiene con el Padre Eulogio vemos claramente cómo el protagonista se muestra reacio a admitir la idea de Dios:

"- La prueba que habéis soportado ha sido dura -le digo-. Pero has comunicado a los tuyos tu fortaleza. Jamás desesperas. ¿Confías tanto en tí que eso te basta?

- Sólo confío en mi trabajo -contesta con sencillez.

- Comprendo. El te salva. Pero el trabajo es vida. ¿Te gusta la vida?

- Me gusta.

- ¿El qué de ella? -le miro atentamente.

- Todo lo creado. Es bonito.

- Lo creado, ¿por quién? -le miro casi con angustia.

- Lo creado -me contesta.

- Sí, pero...

- ¿Importa algo decirlo o siquiera pensarlo? Queramos o no, actuamos honrando lo creado. Siempre, aun pecando. ¿Qué importan las palabras y las ideas?" (118)

En conclusión, de Las ciegas hormigas se desprenden un escepticismo y una visión negativa de la sociedad y

(118) Las ciegas hormigas, págs. 260-261.

civilización moderna como destructora de los valores eternos de una tierra vasca encarnados en la figura de Sabas. El individuo vasco, mediante la técnica, la burocracia, las leyes injustas y la nueva religión, se va alejando del origen y perdiendo al mismo tiempo su libertad e individualidad. Sabas representa al hombre que lucha contra esta invasión, defendiéndose mediante el esfuerzo personal. No necesita para vivir ni de dioses ni de leyes; su esfuerzo, su voluntad, le son más que suficientes. El conflicto surge, tanto el de Sabas como el del pueblo vasco en general, cuando entran en contradicción esos impulsos primarios, esas fuerzas elementales, con lo social, con los valores impuestos desde fuera.

Se da, por lo tanto, una revalorización del mundo primitivo. La angustia del hombre y, más aún, la del hombre vasco en particular, nace del desgarramiento que le produce una cultura que, además de ser extranjera, se la considera impuesta. Ello le hace perder el contacto con lo que posee de natural, básico y propio. Los sentimientos más íntimos de las personas no se pueden expresar por medio de la palabra. El individuo se encuentra solo. Una vuelta a nuestro origen -personal y colectivo-, un reconocimiento del mismo y una vida basada en la tenacidad, voluntad y espíritu de lucha, es lo que Ramiro Pini-lla nos propone en su novela.

Las ciegas hormigas es, pues, un gran canto a la

libertad y al esfuerzo personal. Entre líneas, y a veces de una forma bastante directa, nos encontramos con una crítica evidente a un sistema de organización político-social rígido y deshumanizado, un sistema, en fin, que impone y paraliza al individuo.

C A P I T U L O I I

EN EL TIEMPO DE LOS TALLOS VERDES: EL VALOR DE
LA ADOLESCENCIA

EN EL TIEMPO DE LOS TALLOS VERDES: LA HISTORIA DE
UN ADOLESCENTE.

Ocho años separan la primera gran novela de Ramiro Pinilla de su segundo libro: En el tiempo de los tallos verdes (1969). Tiempo en el que el narrador vasco va a configurar la trama, pacientemente, de su segunda novela, bastante diferente en tono e intención de Las ciegas hormigas.

La obra tiene como tema un curioso y dramático entramado policiaco cuyo protagonista es un niño de trece años desvalido y paralítico. Se abre el relato cuando en la costa vizcaína, en un acantilado cercano a los municipios de Algorta y Guecho, aparece un día del mes de Mayo el cadáver de un hombre en avanzado estado de descomposición. Aunque las referencias temporales no son muy exactas, se pueden situar los hechos como acaecidos hacia el año 1.930. Muy pronto se identifica el cadáver como el del lugareño Ambrosio Menchaca Legórburu, hombre muy conocido en la comunidad. Ante tal hallazgo, las preguntas de los vecinos de la comarca no se hacen esperar: ¿se trata de un lamentable accidente o lo han asesinado?, en el caso de que haya sido un asesinato ¿quién lo ha podido cometer?.

Los hechos parecen indicar, efectivamente, que se trata de un cruel asesinato. Y las sospechas recaen en

Vicente, un forastero de Valladolid que había pasado once días en Guecho esperando la salida de un barco que le habría de llevar a América del Sur. Es el primer sospechoso porque unos días antes había tenido una pelea en un bar de la población con la víctima y porque, además, de acuerdo con las declaraciones del juez, había sido visto caminando en solitario por las proximidades del lugar del suceso la noche en la que al parecer se cometió el crimen, víspera de embarcarse hacia Venezuela. Es importante recalcar también que aquella misma noche tuvo nuevamente un altercado con Ambrosio Menchaca.

Toda la comunidad ve en Vicente al autor del horrible asesinato, todos excepto una persona: Asier Altube. Este es un adolescente de trece años que se encuentra confinado en una silla de ruedas debido a un accidente que sufrió un año antes. El muchacho piensa que Vicente está siendo acusado sin existir pruebas concluyentes, solamente por la xenofobia típica de la pequeña comunidad en la que vive. Dado que Asier mantuvo una cierta relación de amistad con Vicente, durante la corta estancia en el pueblo de éste, siente muy pronto la necesidad de defenderle y demostrar, utilizando todos los medios posibles a su alcance, la inocencia del amigo.

Esta relación amistosa surgió como consecuencia de que Asier pidió al forastero que jugara en un partido de fútbol muy importante para el equipo de Guecho, pues se

sabía que el visitante había jugado a este deporte con anterioridad. Vicente, que sistemáticamente se negaba a participar en el partido, a pesar de que todo el pueblo se lo había rogado, accede compasivamente ante el requerimiento del chico. A partir de ese momento, Asier comienza a sentir un gran respeto y admiración por el vallisoletano. Después, y pocos días antes de la salida del barco, ambos amigos pasan algunos ratos juntos paseando por los alrededores de Algorta en compañía de una mujer, Olimpia Satrulegui, conocida por el sobrenombre de la "Chipinita".

Olimpia es una solterona de cuarenta y cinco años que afirma que, en los once días de estancia en Guecho del forastero, los dos se hicieron novios. Esta mujer, en un principio y al parecer de manera desinteresada, va a acompañar a Asier en la lucha por demostrar la inocencia de Vicente. Sus esfuerzos pronto serán recompensados lográndose descubrir que la declaración realizada delante del juez inculpando al forastero es falsa. Nadie ha visto realmente a Vicente caminando en solitario hacia el lugar donde se cometió el crimen. La opinión pública cambia de posición y comienza a considerar que Ambrosio Menchaca, en estado de embriaguez, que es como lo vieron la última vez, tropezó y se despenó por el acantilado.

Sin embargo, esta solución no satisface completa-

mente a Asier que sigue pensando en el asesinato. Olimpia Satruegui tampoco parece totalmente convencida y los dos se ponen de acuerdo para continuar con las investigaciones pertinentes encaminadas a esclarecer los sucesos. Es curioso que, cuantos más indicios descubren, más convencido queda el protagonista de que ha sido un asesinato y, al mismo tiempo, más dificultades encuentra en convencer definitivamente de la falta de culpabilidad de Vicente a la supuesta novia de éste. Al final de la novela, Asier se da cuenta de que en el fondo Olimpia ha estado tratando de inculpar al forastero para que a éste se le hiciera imposible volver a España y poder, en su ausencia, continuar manteniendo el "mito" o el engaño de que Vicente era, efectivamente, su novio.

Finalmente Asier, corriendo multitud de peligros e incluso arriesgando su propia vida, acabará por descubrir al autor del asesinato, que no es otro que José Salegui, un vecino del pueblo, y el motivo del crimen.

Ramiro Pinilla, bajo la apariencia externa de un hábil relato de aventuras, de planteamiento prácticamente policíaco (1), nos ofrece una narración poderosa en la

(1) Recordemos, como ya ha quedado señalado en la introducción, que Pinilla siente una especial afección por la novela policiaca y que sus primeros relatos, los de su juventud, están dentro de esta línea.

que se combinan en torno a un foco central las mil piezas de un mosaico que componen la obra. El escritor vasco no ha querido reducir su novela a un simple y entretenido relato policial, ha pretendido, una vez obtenido un esquema narrativo de interés, algo bien distinto.

En el tiempo de los tallos verdes es una novela de añoranza, de la añoranza de un paraíso perdido que todos poseímos alguna vez. Como en el relato anterior, Pinilla nos muestra un ejemplo de tenacidad humana. En Las ciegas hormigas por el simple y terrible determinismo del hombre, en este caso por la confiada e inalterable lealtad. Además, en la novela, más que los hechos en sí, perfectamente trabados, lo que importa, como apunta Julio Manegat, "son las gentes que los viven, su mentalidad, su crecimiento o hundimiento vital, su fuerza de verdad o su fuerza de mentira." (2). La caracterización de esos personajes populares, vivos, que se desenvuelven en una realidad compleja, la del mundo rural de la ría bilbaina, es de una inusitada riqueza en matices que lentamente dibujarán el retrato perfecto de cada uno de los hombres y mujeres que desfilan por sus casi 500 páginas.

En el tiempo de los tallos verdes supone la continuación del perfil de un espacio narrativo creado con

(2) Julio Manegat: "Ramiro Pinilla: En el tiempo de los tallos verdes" en El Noticiero Universal, Barcelona, 17-II-1.970.

su primera novela y, a la vez, la creación de un héroe protagonista que, en apariencia, está muy lejos de la figura de Sabas y, sin embargo, reúne las mismas características de comportamiento reflejadas en el protagonista y eje nuclear de la primera novela.

Asier Altube se nos presenta como un héroe verdaderamente épico; el ánimo, la inteligencia y su sentido práctico de la existencia le hacen salir airoso de dificultades extremas.

El propio Ramiro Pinilla opina sobre su novela lo siguiente:

"En el tiempo de los tallos verdes es la pequeña historia de la fidelidad de una amistad por parte de un muchacho de trece años, un inválido, que desde su silla de ruedas se enfrenta al mundo de los "mayores", que no le comprenden. Todo parte, en realidad, de una amistad corta en el tiempo, pero profunda en sus efectos. Y, más que de una verdadera amistad recíproca, de una simple atención que aquel mayor idealizado tiene hacia él. La huella del pequeño gesto compasivo quedará marcada para siempre en la virginal sensibilidad del muchacho; al menos se conservará hasta que él, a su vez, se convierta en un mayor y en un desterrado del reino de los impulsos generosos llevados hasta sus últimas consecuencias, incluso hasta el intento de entregar la propia vida. Los adultos

que le rodean no son malos, sino, simplemente, "mayores". Se han olvidado de cómo pensaron a sus trece años, de cómo no volverán a pensar más." (3)

Así pues, esta segunda gran novela del escritor vasco, en algunos aspectos muy cercana a la ganadora del Premio Nadal, es una especie de homenaje a la amistad desinteresada y a la fidelidad.

En cuanto a la trama de la obra, su construcción, esté, como veremos, premeditadamente destinada a conseguir unos efectos de suspense. El ritmo lento y pausado, el "proutismo" pormenorizado y la búsqueda del tiempo perdido no impiden en ningún momento, sino más bien acen-
túan, el carácter intrigante del relato. Muy pronto el autor implica al lector en el interés por descubrir al culpable del crimen, culpable que hasta el último instante permanecerá oculto.

Se trata, en fin, de una novela de estructura policial con un contenido trascendente. En la línea del realismo de Aldecoa, Fernández Santos e incluso de Baroja, Ramiro Pinilla ha sabido captar y reflejar la vida de

(3) Ramiro Pinilla. "En el tiempo de los tallos verdes. Autocrítica". Hierro, "Extra", 3 de Enero de 1.970, pág. 3.

unos campesinos -la obra tiene un componente psicológico fuerte- poniendo el acento, más que en la ejemplaridad humana, que es evidente, en el interés narrativo. Y todo ello, a pesar de la extensión del relato.

LA PERSPECTIVA NARRATIVA.

La novela está narrada en primera persona, por el propio Asier Altube, constituyéndose la acción de la misma a partir de los recuerdos del muchacho. Pero la utilización de esta perspectiva posee un sabor claramente distinto al uso de esta persona narrativa en la novela clásica, porque, como dice Santos Sanz Villanueva, ahora ya no se trata de "la historia que se cuenta que sucedió sino de la historia que sucede, con la aportación de una psicología inmediata." (4)

En el tiempo de los tallos verdes "es el relato lleno de sinceridad de un chico pueblerino para gentes también de pueblo (...) un tranquilo cuento sobre un sucedido de aldea destinado a gentes que no tienen prisa" (5), un relato tranquilo y sosegado en el que la desaparición del intermediario-narrador aproxima al lector y personaje hasta vincularlos a la misma emoción, logrando una total verosimilitud de todo lo que allí se refiere. Es evidente que con esta perspectiva Pinilla limita el relato en el sentido de que el personaje no puede hablar

(4) Santos Sanz Villanueva: "De la innovación al experimento en la novela actual" en Teoría de la novela, SGEL, Madrid, 1.976, pág. 256.

(5) Ramiro Pinilla, Art. Cit.

sino de aquello que conoce palpablemente. Sin embargo, como hemos señalado, se gana en verosimilitud, en realismo.

Asier nos narra las peripecias que vivieron él y los suyos, durante once días de investigaciones, intentando, a través del propio relato de los sucesos, desahogarse y dar a conocer unos hechos que le dejaron una profunda huella. La novela adquiere de esta manera un tono autobiográfico y testimonial parecido al que lleva a cabo Ismael en Las ciegas hormigas, y al protagonizado por el héroe de Antonio B... "El Rojo".

"La narración en primera persona -apunta Sanz Villanueva- se presta bien al análisis de un yo en crisis, de un yo en conflicto con el medio social. Cuando el héroe se encuentra arrojado a una sociedad en la que no puede realizarse tiende a refugiarse en la soledad. Y el yo es el reducto máximo e inexpugnable." (6).

Asier, el niño protagonista, es un ser enfrentado a su entorno y que lucha por una causa justa. Se encuentra solo, terriblemente solo frente a los demás que no le comprenden, frente al mundo de los "mayores" regido por unas leyes que no entiende en toda su dimensión. Por

(6) Tendencias de la novela contemporánea actual 1.950-1.970, Ed. Edicusa, Madrid, 1.972, pág. 246.

eso, pasado el tiempo, surge la necesidad de contar la experiencia. Y la cuenta Asier en el tono en que podría dirigirse, ante el fuego de una vieja cocina de caserío, a un grupo de muchachos:

"Yo supuse que aquél día tendríamos una clase diferente a la de todos los demás días, me refiero a que en ella se olvidarían las aburridas cosas de siempre y sucedería algo nuevo. Pensé que si el cadáver de un hombre del pueblo aparecido en las peñas no era capaz de dejar de lado, aunque fuera por veinticuatro horas, la gramática y los quebrados, ignoraba qué es lo que podía conseguirlo." (7)

El comienzo de la novela corrobora la opinión de su autor acerca de la intención del libro: el relato de un suceso, la muerte de un hombre y el esclarecimiento de los hechos. El empleo de la primera persona va a otorgar a la novela uno de los conceptos más arraigados en la historia de la literatura, verosimilitud, y capacita al narrador para, sin obstruir la fluidez del relato, transformar el tiempo real en tiempo subjetivo y poder aunar así pasado y presente, recuerdo y realidad. Además, relatando en primera persona, Altube, con el tiempo, con la memoria, consigue una expresión redonda

(7) En el tiempo de los tallos verdes, Ediciones Destino, Barcelona, 1.969, pág. 7.

y terminante que configura noblemente su recuerdo.

Asier Altube no se limita a contar los hechos de manera alejada y objetiva, nos transmite lo que él pensaba entonces, sus preocupaciones y pesares, sus esperanzas y alegrías. Con ello, el relato adquiere una viveza y sensación de instantaneidad importantes.

Estamos, pues, ante una narración retrospectiva, de carácter catártico, en la que el sujeto de ella se acerca sentimentalmente a una situación anterior. Asier es, además de un narrador-testigo, un narrador protagonista. Testigo en cuanto que lo que registra en el relato es lo que ve y lo que oye o, mejor dicho, lo que vio y escuchó. De esta manera, mediante la adopción de este punto de vista limitado, se impone al autor la renuncia al conocimiento del pensamiento de sus personajes, a la omniscencia y a la ubicuidad (8). El narrador testigo intenta narrar con objetividad ya que la narración se

(8) Como dice José M^a. Castellet, "La proliferación de relatos en primera persona -de los que existirían notables antecedentes en la literatura anterior- es la primera manifestación de que el punto de vista narrativo del autor ha variado. El escritor ha bajado del pedestal en que él mismo se había colocado y, pie en tierra, ha mezclado su vida con la de los demás hombres." Y más adelante, "los relatos en primera persona significan

(...)

focaliza no desde su conciencia, sino desde la vista o el oído. Sin embargo, la distancia temporal existente entre el momento en que se producen los acontecimientos y el momento en que se narran es considerable. Asier relata desde una posición de hombre adulto, alejada ya de los hechos y, por ello, a la visión objetiva que viene dada por el narrador-testigo se superpone una visión subjetiva, una interpretación personal del narrador. La subjetividad, como una leve cortina distorsionadora, se interpone entre el foco y lo enfocado surgiendo el narrador-personaje, el relato autobiográfico. Esta vertiente subjetiva que observamos en el relato de Asier es la que proporciona a En el tiempo de los tallos verdes una buena dosis de poeticidad y de indagación psicológica.

En definitiva, podemos decir que es norma tradicional del género policíaco -aunque la obra de Pinilla tiene aspectos nada típicos en una novela de estas características- no construir el discurso narrativo sobre un narrador omnisciente que pondría en peligro la verosi-

(...) el primer paso dentro de la literatura sin autor de nuestros días." En La hora del lector, Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1.957, págs. 28 y 30.

militud de los razonamientos que se llevan a cabo en el proceso de investigación. En consecuencia, Ramiro Pinilla ha optado por un narrador personaje con quien muy pronto se identifica el lector en tanto que cronista fidedigno.

ESTRUCTURA NOVELESCA: RELATO POLICIACO.

La obra se puede calificar fácilmente como novela policíaca. Así lo han reconocido, entre otros, Janet W. Díaz y José Domingo. Este último señala: "En el tiempo de los tallos verdes es una larga novela -casi 500 páginas-, una extensa novela de misterio que atrae el interés del lector hasta hacerse devorar por él de varias sostenidas tiradas..., he aquí el primer mérito de la novela de Pinilla: la hábil graduación del misterio, la fluidez de la acción, que discurre siempre por caminos de interés hasta ir adensándose paulatinamente en un final a lo Hitchcock." (9)

Hay que señalar que, si la obra resulta ser interesante, a pesar de la extensión -siempre es difícil mantener el tono de suspense durante quinientas páginas-, se debe a la existencia de dos momentos élgidos o clímax claramente definidos y estratégicamente colocados. La primera parte ocupa la mitad de la novela y termina cuando Asier Altube consigue demostrar que la declaración realizada ante el juez por León Esnarriaga era falsa. La novela se había ido moviendo a un paso cada vez más rápido hasta llegar a ese punto en que la acción se remansa.

(9) José Domingo, "Narrativa española, Antonio Pereira, Ramiro Pinilla, Francisco Umbral." Insula, 280, Marzo (1.970), pág. 5.

En este punto muy bien podía haber terminado la novela, ya que el amigo del muchacho, el forastero, queda libre de toda culpa. La nueva situación hizo pensar que realmente se había tratado de un accidente desgraciado:

de pensar [dice primero que pensé fue que todo había acabado (...)] ni uno solo dejó de pensar [dice Asier] en lo cierto, por entonces: que Ambrosio, al levantarse, todavía bajo los efectos de la ginebra, equivocó la dirección y se puso a andar hacia el corte del monte y se cayó; o simplemente, le dio por acercarse a la orilla y le falló el pie; así de soso había sido el asunto; ninguno de los hombres que hacen películas elegiría un argumento con un final semejante" (10).

Este final tan "soso", tan poco misterioso, aunque no satisface a Asier ("aquel final no era el que yo deseaba, en realidad, tenía la impresión de haber luchado contra nada, porque ahora resultaba que no hubo nada contra lo que luchar" (11)), es aceptado, como se ve, por todos e incluso por el propio protagonista.

Sin embargo, la "Chipinita" no se queda completamente conforme con la explicación del accidente e induce

(10) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 253-254.

(11) Ibídem, pág. 253.

al muchacho a continuar con las investigaciones. Y así, cuando Asier comienza de nuevo a investigar, la novela vuelve a cobrar un nuevo brío e intensidad que termina con el dramático enfrentamiento entre el asesino y el chico.

Este recurso de proporcionar al desarrollo de la acción dos puntos culminantes en nada afecta a la obra y hace que Ramiro Pinilla logre mantener vivo un suspense que hubiera sido muy difícil de conseguir de otra manera en una novela policíaca de tan larga extensión. Además, hay que tener en cuenta el hecho de que a esta unidad contribuye el que la novela esté contada por el propio Asier Altube.

Es evidente, pues, que estamos ante una obra que contiene los elementos típicos e imprescindibles que se le piden a una novela del género detectivesco. Críticos como Jerry Palmer (12) o Emilio Frechilla han estudiado dichos elementos. Este último, por ejemplo, señala como

(12) "First: A conspiracy, Which is seen as an unnatural or pathological disruption of an otherwise, ordered world.

Second: A competitive hero, who has to demonstrate his superiority both to his enemies and his friends this competitiveness isolates him; he is an outsider, like those he hunts.

Third: The process of suspense". Thrillers. New York: St. Martin's Press, 1.979, pág. 100.

rasgos fundamentales de este tipo de novelas los siguientes: "la racionalidad de la intriga, pues lo fantástico es contrario al género; la existencia de al menos una víctima, un detective y un culpable; la exclusión de situaciones y soluciones triviales, y el final sorpresivo." (13). El crimen en cualquiera de sus manifestaciones, la búsqueda del culpable y el efecto de misterio son, por tanto, los elementos esenciales de la novela policiaca. Y todos ellos los cumple suficientemente la obra que nos ocupa.

Tenemos, en primer lugar, la intromisión en el mundo de una causa que altera enormemente el orden del mismo: el asesinato de Ambrosio Menchaca. Ahora bien, el crimen o la aparición del cadáver del sujeto, por sí solo, no hubiera sido o constituido objeto de relato porque Asier no se sentiría afectado. Así lo demuestran las siguientes palabras que aparecen al comienzo de la novela:

"Al acabar la clase descubrí que el asunto de Ambrosio Menchaca ya no me interesaba en absoluto, que ni siquiera me había interesado antes; incluso, creo que lo desprecié." (14)

Lo que el protagonista no puede aceptar, y por eso

(13) En "Recursos de la novela de suspense", Investigaciones semióticas I, C.S.I.C., 1986, pág. 217.

(14) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 10.

se ocupará del caso, es que se forme un complot de las gentes del pueblo señalando acusadoramente a Vicente por el simple hecho de ser forastero. Asier siente en su propia carne lo que significa ser un individuo marginado, la invalidez que sufre a causa de un desgraciado accidente le ha hecho comprender lo que es vivir siendo compadecido por todos. El chico no puede jugar con sus amigos, ir a la escuela y llevar una vida medianamente normal. De igual manera, Olimpia Satrúlegui, la pretendida novia de Vicente, también se presenta como una mujer totalmente marginada por su condición de solterona despreciada por los hombres.

La situación de ambos personajes es la idónea para que los vecinos del pueblo los consideren inofensivos y puedan llevar a cabo las investigaciones sin ningún problema:

"(...) era como si la señorita Satrúlegui, y yo, por ser un inválido de trece años, formásemos la única pareja en condiciones de andar metiéndose en terrenos del juez, sin que éste no se molestase demasiado, porque nunca nos tomaría en serio." (15)

Al ver que el forastero es también un marginado, Asier siente la necesidad de defenderle contra la injus-

(15) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 323.

ticia y la conspiración que el pueblo está tramando.

Por lo tanto, tenemos la víctima (Ambrosio), un detective principal (Asier), aunque el juez y la Guardia Civil llevan legalmente el esclarecimiento de los hechos, y un culpable (José Salegui). Obsérvese que si la novela hubiera terminado en el momento en el que se descubre que la declaración de León Esnarriaga es falsa, es decir, en el primero de los climax señalados anteriormente, hubiese faltado la figura del culpable y con ello la novela se habría resentido.

Pasando a considerar el segundo de los elementos señalado por Jerry Palmer (ver nota Nº. 12.), el de la competitividad del personaje principal, podemos decir que la gesta de Asier guarda una relación muy estrecha con las hazañas del protagonista, con el viaje del héroe como estructura mítica que se ha dado en la literatura desde los tiempos más remotos. En este sentido, dentro de la acción emprendida por Asier cabría distinguir tres etapas:

- a) La salida del héroe en busca de aventuras.
- b) Las pruebas que soporta el mismo.
- c) La vuelta al mundo que dejó . al principio de la aventura.

En el caso de En el tiempo de los tallos verdes

es la parte segunda, la de las pruebas del héroe, la que va a recibir más énfasis y, en consecuencia, a ocupar la mayor parte de la estructura del libro. Ello no es de extrañar dada la admiración de Ramiro Pinilla por las personas que realizan trabajos hercúleos, que combaten con la adversidad sin desfallecer en ningún momento. Sirva como ejemplo de esto la conversación de Asier con su maestro, en la que éste dice:

"A veces se fracasa. Se lucha por una convicción, pero se puede fracasar. Y lo de menos es que alguien te derrote. Lo espantoso es sentirse derrotado por esa misma convicción. Me refiero a que debas dejar de creer en ella porque no vale. Sin embargo, queda el limpio combate que has sostenido. En realidad es lo único que queda siempre. (...) Ganará el único que siempre sale ganando: el que lucha." (16)

Para comenzar la aventura tiene que haber algo que decida al héroe a actuar. En el caso que nos ocupa, como ya hemos tenido ocasión de señalar, es el sentimiento de Asier de que Vicente está siendo acusado de un delito que no ha cometido por el mero hecho de ser forastero.

Vicente es un extraño al que el pueblo debía algo,

(16) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 189-190.

ya que les ayudó a ganar un trofeo deportivo. La masa popular no perdonará nunca el hecho de que el forastero, convencido por el chico de jugar el partido, marcara el gol que suponía la victoria. El inculparle a él sirve para poner a Vicente en el sitio que le corresponde, cancelar la deuda que el pueblo le debía. Asier dice al respecto:

"El asesinato garantizaba un nuevo principio a partir de cero, como si la deuda que el pueblo tenía con el forastero quedara totalmente saldada." (17)

El pequeño de los Altube acepta la aventura, el reto que supone la investigación, y se lanza a ella. Para ello debe salir del mundo cotidiano que le rodea, de la casa familiar. Asier debe franquear el portal de su casa para adentrarse en la aventura. No es un paso fácil ya que debe vestirse por sí solo, y es una tarea en la que normalmente le ayuda su madre, pasar de la cama a la silla de ruedas y abrir la gran puerta del caserío después de quitar una tranca que, si bien al principio se resiste por demasiado grande y pesada para sus fuerzas, logra finalmente levantar. Todo esto debe ser hecho con el mayor de los silencios para que nadie de la familia

(17) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 92.

se entere. A partir de este punto comienzan una serie de aventuras o pruebas -a ellas nos referiremos más adelante- que terminan cuando Asier llega a saber con certeza la personalidad del asesino.

Tras la salida del héroe y las pruebas que soporta, el descubrimiento del criminal es equiparable a un elixir mágico que vuelve a restaurar la paz en el mundo. En este caso el elixir es el secreto de la identidad del verdugo de Ambrosio. Estamos en la etapa del retorno, y éste no va a ser nada fácil. El asesino planea matar a Asier, machacándole la cabeza con una piedra, y arrojarlo luego al agua para que parezca que ha muerto ahogado y que las olas lo han destrozado contra las rocas. Previamente había conseguido muy astutamente que Asier se acercara a la orilla, en la solitaria playa, y que unos hombres le vieran hacerlo desde lo alto del acantilado. Así podría pensarse que un golpe de mar se había llevado a Asier con su silla. Sin embargo, los planes del asesino fracasan y es descubierto. El muchacho consigue demostrar al fin la inocencia de su amigo y con ello restablecer la paz y la justicia.

El elemento de "suspense" -tercero señalado por Palmer y también destacado por Frechilla como fundamental- es incorporado a la novela de Ramiro Pinilla con

gran maestría. El suspense es creado hábilmente desde el primer párrafo de la novela que nos introduce de lleno en la trama de la obra y que nos sugiere que hay algo raro, fuera de lo común, en la muerte de Ambrosio Menchaca. El lector siente gran interés por saber el desarrollo de los acontecimientos. Asier reflexiona sobre el hallazgo del cadáver:

"Además no era un cadáver corriente: un ahogado o algo así; ni un cadáver descubierto de un día para otro, pues aquel cuerpo llevaba más de un mes en las peñas, según lo dijo el médico. Si bien todos los que lo vieron aseguraron que no se necesitaba ser muy médico para saber que llevaba todo ese tiempo o más merced de los carraños. Por añadidura, Ambrosio Menchaca se había caído desde lo alto del acantilado, o lo habían tirado." (18)

Como se ve a través del párrafo transcrito, el autor va guardando sutilmente la información que presenta al lector. El suspense se mantiene hasta el final del libro y, como apunta Antonio Iglesias, "en las escenas últimas de la playa, la novela gana altura y alcanza sus sus mejores momentos" (19).

(18) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 7.

(19) Antonio Iglesias Laguna, "Un niño intrigante", La estafeta literaria, 1 de Abril de 1.970, pág. 289 del Suplemento "Libros".

La secuencia básica, la secuencia que articula En el tiempo de los tallos verdes, estaría formada por las siguientes funciones:

- 1.- Enigma. Viene dada por el descubrimiento del cadáver.
- 2.- Actividad de aclaración del enigma. Medios y pistas de las que se sirve Asier para descubrir al asesino.
- 3.- Enigma dilucidado. El asesino es descubierto y apresado, la acción finaliza con el éxito.

Ahora bien, esta secuencia elemental, para llegar a su final, tiene la necesidad de pasar por la mediación de toda una serie de secuencias secundarias, constituidas por cada una de las pistas que sigue Asier, que son las que verdaderamente confieren a la novela la suficiente carga de "suspense" para atraer y retener el interés del lector.

. Las primeras pesquisas del protagonista se orientan hacia la casa de una chica, Pepita, que sirvió de modelo a Vicente, posando para él en la playa. Piensa que quizás su amigo pasó las tres horas que faltó de su casa aquella noche despidiéndose de ella. Si fuera así, sería una mentira que le habían visto caminando hacia el lugar del asesinato, como manifiestan algunos testigos. Cuando

está ante el portal, en su silla de ruedas, pensando cuál es el siguiente paso a tomar, aparece en la oscuridad la "Chipinita". Ambos mantienen una conversación con Pepita y ésta les confirma que el forastero no había estado con ella la noche del crimen. Por lo tanto, la primera de las pistas seguidas por Asier termina siendo un fracaso en cuanto que no es válida para demostrar la inocencia de su amigo. Tendríamos, pues, una secuencia que nos viene dada por la primera pista (P.I) y que a su vez está formada por las funciones:

1. Elaboración de una hipótesis.
2. Intento de comprobación.
3. Hipótesis no verificada.

. A continuación Asier se acuerda de que la víctima, Ambrosio Menchaca, tenía cinco mil gallinas en su caserío convertido en granja y se pregunta cuál habrá sido la suerte de los animales durante el mes que ha transcurrido desde la muerte del dueño. Se encamina junto con la "Chipinita" al caserío y encuentran que las puertas están cerradas. No obstante, se oye el ruido de los animales en el interior. Una escalera apoyada en la pared les lleva a descubrir que hay un pequeño agujero en el techo capaz de dejar paso a una persona no muy desarrollada. La señorita Satrulegui atisba por el agujero que

las gallinas parecen encontrarse en buenas condiciones. Con ello se percatan de que alguien las ha estado cuidando durante los últimos treinta días, desde que Ambrosio murió. Lo que prueba que esa persona sabía que Menchaca había muerto antes . . . de que su cadáver fuese encontrado entre las peñas.

A la noche siguiente, ambos se desplazan a espiar la casa de tres de los sujetos que participaron en la excursión pesquera la noche del crimen; se sospecha que son los que han estado alimentando a las gallinas. Sin embargo, de dos de ellos se ha declarado ante el juez que están en Francia. Pero Asier no cree que sea así. Nuestro protagonista se vuelve a escapar de casa, esta vez solo, la noche siguiente, y descubre que Pachín y Perico Orejas están en Algorta y pretenden huir en un camión. Logra inutilizar el vehículo pero de todas formas se escapan en una bestia -"Cristóbal"- produciéndose una frenética persecución. Por fin son capturados y uno de ellos rectifica la declaración que había realizado ante el juez. La acción se remansa y se culpa de la muerte de Ambrosio a su propia borrachera que le había llevado a despeñarse fortuitamente por el acantilado.

Así pues, el seguimiento de esta segunda pista tampoco proporciona los resultados esperados, más bien parece que los desmiente. Se llega a la conclusión de que

todo se ha debido a un lamentable accidente y que, por lo tanto, hablar de asesinato no tiene sentido. La novela hubiera terminado en este punto si la "Chipinita", disconforme con el resultado, no le hubiese insistido a Asier a continuar con las pesquisas.

. Al día siguiente, Asier y Olimpia, que estaban paseando por las inmediaciones del lugar en el que apareció el cadáver de Ambrosio, descubren un zapato de la víctima. Tras hablar con los que vieron por vez primera el cadáver, el muchacho se da cuenta de que el lugar donde lo hallaron, en el fondo del acantilado pero cubierto por un saliente del mismo, indica que fue llevado intencionadamente hasta allí para que nadie lo pudiera ver desde arriba. La teoría del asesinato, y con ella el elemento suspense, vuelve a aparecer nuevamente en la novela.

Un incendio intencionado en el caserío de Ambrosio, provocado por alguien que quería matar a las gallinas, y otro fuego, tampoco accidental, en la habitación de entradas recientes de instancias del Ayuntamiento, conducen a Asier a pensar que el asesino es el mismo que solicitó la apertura de un almacén de huevos en Guecho, al día siguiente de la muerte de Ambrosio, ya que era el único que tendría que saber que Menchaca estaba muerto y que por lo tanto no iba a existir ningún tipo de competencia

por su parte. El intento de quemar la mencionada oficina de la casa consistorial tendría por objeto destruir las solicitudes recibidas después de conocido el fallecimiento de la víctima.

La "Chipinita" se apropia del sobre que contiene la solicitud con el nombre del criminal y lo quema. Queda claro que a la mujer no le interesa que se conozca o se descubra al asesino para continuar manteniendo al pueblo engañado sobre su pretendido noviazgo con el forastero. En definitiva, aunque todavía no se sabe el nombre del criminal, ya no cabe duda de que Ambrosio Menchaca ha sido asesinado.

Esta tercera secuencia estaría formada, pues, por una primera función (elaboración de una hipótesis) configurada a partir de tres pistas (hallazgo del zapato, quema del caserío de Ambrosio e incendio también provocado del ayuntamiento); una segunda que viene dada por el seguimiento de dichas pistas (intento de comprobación) y una tercera y última función que verifica la hipótesis: efectivamente se ha cometido un asesinato.

El punto máximo de suspense tiene lugar cuando Asier, para descubrir el nombre del asesino, hace creer a todos que posee la carta que había quemado Olimpia y se ofrece como cebo para que el criminal se descubra por

sí mismo. Todos los días, con la excusa de tomar baños de yodo para curar sus piernas enfermas, se traslada a una playa solitaria pensando en atraer la atención del asesino. Este aparece finalmente con el propósito de matar al muchacho y apropiarse de la prueba que lo delata, pero es inmediatamente capturado no sin antes haberle puesto en aprietos al protagonista. El asesino, en fin, no es otro que José Salegui, uno de los que participaron en la excursión pesquera nocturna.

Aquella noche José Salegui, haciéndose el borracho, consiguió que sus amigos -León Esnarriaga, Pachín y Perico- lo llevaran a casa dejándolo en la cama. Después de urdir esta coartada volvió al lugar en el que había quedado Ambrosio Menchaca, que sí estaba ebrio y dolido como consecuencia de una paliza recibida de León -de ahí que éste mintiera en su primera declaración- y lo arrojó por el acantilado escondiendo más tarde el cadáver bajo un saliente del farallón. El móvil del asesinato fue de carácter económico: José no quería tener ninguna competencia en el negocio de distribución y venta de huevos, y Ambrosio podía haber resultado un obstáculo.

El final tenso y sorpresivo, otra de las normas básicas en toda novela de suspense, también se da, por lo tanto, en En el tiempo de los tallos verdes. Desde las primeras líneas del relato hasta las últimas, Ramiro Pini-

lla ha sabido mantener la tensión y el suspense. José Salegui, aunque está presente a lo largo de toda la narración y Asier lo nombra y lo describe en varias ocasiones, no levanta sospechas ni en el narrador ni en el lector; como suele ocurrir en estos casos, es el menos sospechoso entre los posibles culpables. El enfrentamiento de este personaje con Asier en la playa solitaria, la presión física y mental a la que somete al muchacho que cree que no tiene escapatoria y va a morir al igual que Ambrosio, brutalmente, y el ritmo lento y moroso en el que se cuenta esta escena configuran un final novelesco soberbio y digno de destacar.

Esquemáticamente podríamos reflejar la trama estructural de la novela de la siguiente manera:

1. Enigma



2. Actividad de aclaración

P.I	Elaboración de una hipótesis
	↓ Intento de comprobación
	↓ Hipótesis no verificada
P.II	Elaboración de una hipótesis
	↓ Intento de comprobación
	↓ Hipótesis no verificada
P.III	Elaboración de una hipótesis
	↓ Intento de comprobación

↓
Hipótesis verificada.

↓

3. Enigma dilucidado.

Cada uno de los intentos de comprobación de las hipótesis proporciona al relato un nuevo grado de tensión y de suspense. Suspense que, por el carácter de las pistas -el lector siente que cada nueva pista es más sólida que la anterior- se va acrecentando hasta las últimas páginas de la novela en las que, como ya hemos apuntado, el elemento sorpresa está presente de manera muy acertada.

En definitiva, En el tiempo de los tallos verdes es una novela ascendente en la que la separación por capítulos, doce en total, supone solamente un cambio de escenas y motivos. La obra discurre hacia un momento cumbre, lentamente, siguiendo un camino en el que no hay más interrupciones o encrucijadas que las propuestas por el desarrollo del relato. Su concepción como novela de corte policíaco o libro de misterio hace que todo suceda en función del esclarecimiento final de la incógnita planteada.

Determinación de los actantes.

Hasta aquí nos hemos ocupado de los acontecimientos novelescos fundamentales y de su estructuración, a continuación, al igual que hemos hecho en el análisis de

las ciegas hormigas, vamos a estudiar la forma en la que los distintos personajes se agrupan desde un punto de vista funcional alrededor del núcleo central de la obra: el asesinato de Ambrosio Menchaca y el subsiguiente proceso de investigación. Veremos cómo la relación de fuerzas que se establece entre los diferentes actantes constituye un elemento más de estructuración y cohesión del relato y, al mismo tiempo, nos proyecta hacia una determinada interpretación semántica de la novela en su totalidad.

De todas formas, en este apartado nos vamos a limitar a recoger los elementos semánticos, a considerar los personajes desde la perspectiva de la intencionalidad en relación con la fábula, evitando una interpretación de los mismos que tendremos en cuenta más adelante.

"Basándose en la presunción de que el pensamiento y la acción humanos son intencionales, se podrá elaborar un modelo que represente las relaciones a través de la intención", dice Mieke Bal (20). Y esto es lo que nos proponemos ahora: el estudio de los individuos actantes en la obra atendiendo a sus intencionalidades. Partiremos de una relación teleológica entre los elementos de

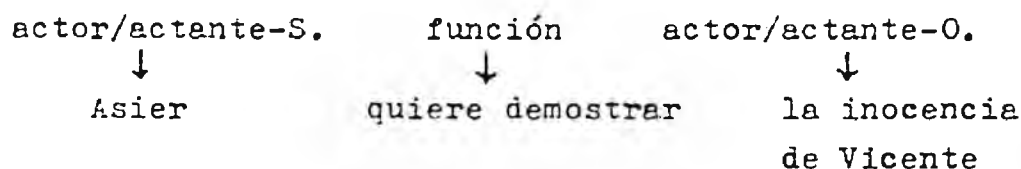
(20) Mieke Bal, Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología), Ed. Cátedra, Madrid, 1.985, pág. 34.

la historia: los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esta intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o no favorable. Los verbos "desear" y "tener" indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre los elementos.

I. Sujeto y objeto.

Esta es la más importante y primera relación que se establece entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo. Las primeras dos clases de actores que se deben distinguir, por ello, son sujeto y objeto (21).

En En el tiempo de los tallos verdes tendríamos el siguiente esquema estructural básico:



Como ya lo hemos señalado en múltiples ocasiones,

(21) A.J. Greimas trata detenidamente las categorías actanciales en Semántica estructural, Ed. Gredos, Madrid, 1971; En torno al sentido. Ensayos semióticos, Ed. Fragua, Madrid, 1974.

Asier es el verdadero héroe-protagonista de la novela y el actante que encarna el papel de sujeto. Su acción está encaminada, sobre todo en un primer momento, a demostrar la inocencia de su amigo y no tanto a descubrir la identidad del asesino. Tenemos que tener en cuenta que con respecto a la muerte de Ambrosio se barajan desde el comienzo de la novela dos posibilidades: accidente o asesinato. Tras el seguimiento de la segunda pista se llega a la conclusión parcial, que no definitiva, de accidente. Con ella Asier queda satisfecho. Sin embargo, la aparición de nuevos indicios invalida esta primera conclusión y hace evidente la segunda: el asesinato. A partir de este momento, que coincide con la mitad de la novela aproximadamente, el actante objeto pasa a ser la "identidad del asesino". Asier quiere saber el nombre del asesino, desea establecer o esclarecer los hechos sin dejar resquicios para la duda.

Y es en este instante cuando José Salegui, que había adoptado en toda la primera parte del relato una actitud pasiva, comienza a actuar para evitar ser descubierto por Asier. Con ello la novela se convierte en un relato plenamente policíaco o de suspense, ya que existen una víctima y un culpable, y paralelamente a la actuación del pequeño de los Altube se va a desarrollar la de José Salegui, el asesino.

actor/actante-S.	función	actor/actante-O.
↓	↓	↓
José Salegui	quiere evitar	ser descubierto por Asier

El asesino, aunque presente desde los primeros compases de la novela, en más de una ocasión Asier nos dice cosas de él, pasa sin embargo muy desapercibido y no empieza a actuar hasta que no se siente acorralado y en evidente peligro. Hasta la mitad del relato no actúa, simplemente está a la expectativa esperando que todos se queden satisfechos con la explicación del accidente.

José Salegui, según la información que nos proporciona el narrador, es un tipo alto, desgarbado y poco aseo ("jamás se le veía afeitado"), bastante flaco y con aspecto de no tener nunca prisa. Los propios vecinos de Algorta y Guecho sabían muy poco respecto a su persona: no frecuentaba la taberna, era poco hablador y solitario:

"(...) era un tipo retirado, al que su mismo aislamiento levantaba un muro de respeto a su alrededor y se le tenía por algo aparte." (22)

Desempeñaba el oficio de chatarrero -se decía que había nacido con un saco vacío a la espalda para llenar-

(22) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 255.

lo de chatarra- y se comentaba en el pueblo que tenía bastante dinero.

El móvil del asesinato es, precisamente, de carácter económico: Ambrosio Menchaca podía haber representado un serio estorbo en el nuevo negocio que pensaba abrir relacionado con la venta de huevos. Temiendo ser descubierto, no va a tener ningún tipo de escrúpulos en intentar encubrirse recurriendo una vez más a actos delictivos. La quema del Ayuntamiento, intentando destruir una carta de solicitud que le podía poner al descubierto, y el incendio del caserío de Ambrosio van a perjudicarle más que a beneficiarle y, además, servirán a Asier como indicios para descubrirle. Cuando sospecha que el muchacho sabe que él fue el asesino e intenta matarlo, no hace otra cosa más que caer en la trampa que se le ha tendido. Sus acciones, por lo tanto, lo descubren.

Estamos, pues, ante un individuo sin conciencia que pretende aprovechar cualquier ocasión para enriquecerse sin escatimar para la consecución de sus fines los medios más deplorables.

La frialdad con la que cometió el crimen queda explicitada en las siguientes palabras:

"Pero no pensé hacerlo hasta aquella misma noche y eso porque el cielo me lo puso a huevo. No niego que no lo pasé bien cuando

León y Pachín comenzaron a arrearle. Por eso me hice el borracho y me tumbé: para no tener que impedirlo (...) Era más fácil hacerlo que dejar de hacerlo (...) Luego salté de la cama y acabé el trabajo en una hora." (23)

El encuentro que tiene con Asier, ya al final del relato, demuestra lo brutal y violento que es. Le golpea y maltrata, escudándose en la soledad de la playa, le insulta y, por último, planea matarlo fría y despiadadamente.

II. Dador y receptor.

La intención del sujeto es en sí misma insuficiente para alcanzar el objeto. Hay siempre poderes que o bien le permiten que alcance su meta, o bien se lo imposibilitan. Si en la primera categoría que hemos diferenciado (sujeto/objeto) los actantes están vinculados por una relación de deseo, en esta segunda, remitente/destinatario (24), la relación corresponde a la modalidad del saber, cuya realización más característica es la comunicación (la confianza).

Según esto, en En el tiempo de los tallos verdes,

(23) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 460.

(24) Los términos utilizados por Greimas son "destinateur y destinataire", ambos proceden de la teoría de la comunicación de Jakobson.

tendríamos:

Dador	función	Receptor
↓	↓	↓
Su voluntad y agudeza psicológica	le permiten hacerlo	en beneficio de Vicente, de la sociedad y suyo propio
los errores que comete y la inteligencia y valentía de Asier	lo hacen imposible	para él mismo

La constancia, la astucia y la inteligencia son, junto con la confianza que el sujeto Asier tiene en el forastero, las fuerzas fundamentales que permiten o hacen posible el esclarecimiento del crimen. Asier intuye desde el principio la inocencia de Vicente. Su maestro, Don Manuel, se percata de ello y le dice:

"Tú ya lo sabes, pero los demás sabremos, dentro de algunas semanas, si el forastero es o no culpable." (25)

Evidentemente, la acción investigadora la realiza sobre todo y ante todo para beneficio de Vicente. Este, cuando ocurren los acontecimientos en los que se centra

(25) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 118.

la narración, no se encuentra presente en Algorta, había ya marchado a América. La vida de este personaje, que funciona como actante receptor desde la perspectiva de Asier-Sujeto, y la razón de su estancia en el País Vasco son contadas en los capítulos retrospectivos II y III.

Vicente procedía de Valladolid. Allí conoció al hermano de Olimpia, Martín, y los dos entablaron una buena amistad. Ambos pasaron la carrera de medicina falsificando las notas y engañando a los familiares. El forastero apareció en Algorta con la intención de emprender un viaje a América, pero como el barco que le tenía que trasladar al nuevo continente no salió hasta once días después de su llegada, Martín lo alojó por ese tiempo en su casa. Fue entonces cuando Olimpia, a la que el pueblo ya le había colgado el mote de "birrocha" y el sobrenombre de "Chipinita" -por su exigua figura-, se enamoró perdidamente del amigo de su hermano.

Mientras que Vicente en compañía de Martín esperaba la salida del barco, ocurrió que el equipo de Guecho F. C. necesitó los servicios de un delantero centro para un partido importante contra el Portugaleta. El pueblo se enteró de las habilidades futbolísticas del forastero y pusieron las miras en él para que jugara en sustitución del delantero local. Al principio se negó a jugar, pero,

a requerimiento de Asier, que se lo pidió insistentemente, terminó aceptando.

El partido se celebró un Domingo y el equipo de Guecho ganó gracias a un gol marcado por Vicente. Al día siguiente, lunes, los dos amigos zarparon para América, y un mes después, en Junio (26), se encontró el cadáver de Ambrosio Menchaca. Los vecinos del pueblo, acordándose del forastero y de su estancia en Guecho, terminaron por culparle del crimen.

Asier, desde el primer momento, pero sobre todo a partir del instante en que Vicente accede a jugar el partido, va a sentir una verdadera admiración por este individuo. Quizás por ser una de las pocas personas que lo habían tratado de igual a igual, sin hacerle sentirse inferior:

"Fue magnífico; a cosas como éstas me refería cuando hablaba de que más me parecía un amigo que una persona mayor; no me dijo:

(26) En la novela los aspectos temporales no están claramente explicitados. Sin embargo, Pinilla dedica un relato breve, "La Chipinita", recogido en su colección de cuentos Historias de la guerra interminable, Luis Haramburu Editor. Col Arragoa, Nº. 2, Bilbao, 1.977, a proporcionarnos información al respecto.

"¿Quieres que te lleve", sino "¿Quieres que te acompañe?" (27).

Asier termina idolatrando e idealizando en grado sumo al forastero sin apenas haber hablado con él. Cuando es culpado de asesinato se ve en la necesidad imperiosa de ayudarlo y limpiar su nombre de calumnias. Pero mientras ayuda a su amigo, también se está ayudando a sí mismo al demostrarse que ya es un hombre que puede valerse sin necesidad de contar con los demás.

Por otro lado, como ya hemos señalado, la agudeza de Asier y las acciones precipitadas de José Salegui para evitar ser descubierto hacen imposible que éste pueda ocultar su crimen. Por lo tanto, su empresa de enriquecerse mediante la venta de huevos fracasa rotundamente.

III. Ayudante y oponente.

Las dos categorías comentadas hasta ahora se encuentran vinculadas al objeto, que lo es tanto de deseo como de comunicación. En esta tercera categoría (auxiliar/oponente) la relación es de poder o participación (28).

(27) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 53.

(28) Las tres categorías actanciales están vinculadas entre sí por una doble relación sintagmática, según se puede ver gráficamente en el siguiente es-

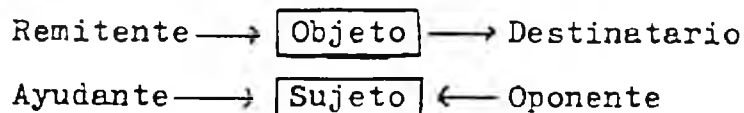
(...)

Pasando a verificar los ayudantes que funcionan en la novela objeto de nuestro estudio, el primer accitante a destacar es Olimpia Satrulegui.

Es típico del héroe de las características de Asier el encontrarse con un guarda del mundo de los desconocido al que tiene que vencer o ser vencido. También puede ganárselo para sí y convertirle en su aliado. Y esto último es lo que parece hacer nuestro protagonista logrando que Olimpia le acompañe y guíe en su empresa. No obstante, como hemos mencionado con anterioridad, la supuesta novia de Vicente, si bien es un apoyo material, por cuanto significa de ayuda en salvar los obstáculos físicos que de otra manera no habría podido eludir el minusválido, es en realidad un muro contra el que el muchacho está pegándose sin caer en la cuenta de ello. Por lo tanto, si bien en un principio podemos considerar a este personaje como ayudante, pues así se comporta, tenemos que tener en cuenta su postura ciertamente ambivalente y el hecho de que acabará por ser uno de los más encarnizados oponentes de Asier (acordémonos de que destruye la carta que inculpa a José Salegui).

La Chipinita se nos aparece en la novela como una

(...) quema:



mujer convertida, a sus más de cuarente años, en una solterona que sufre la soledad y el desprecio del pueblo, de sus convecinos, por esta misma situación. No se resigna a permanecer soltera y, cuando su hermano Martín llega a Guecho en compañía de Vicente, aprovecha la ocasión para dejarse ver con el forastero y alimentar así en la comarca la idea de que ha encontrado un amante. Nadie podrá decir de ahora en adelante que no ha conocido hombre. Así pues, la soledad en la que vive y el complejo de soltería que sufre son sus características más relevantes.

"Al tenerla ante mí, menudita e insignificante (No fea: sus ojos son inteligentes y nada pequeños), recordé que vivía, desde hacía un mes, completamente sola en la enorme casa (...)" (29)

Olimpia ya aparece en el primer capítulo de la novela realizando una confesión al alguacil Antón Basurto que puede perjudicar a su pretendido novio. Dice, concretamente, que aquella noche de pesca regresaron a casa el forastero y su hermano a las dos de la madrugada, pero que Vicente se volvió a marchar y no apareció hasta las cinco. Dejó entrever que en este período de tiempo muy bien pudo cometer el asesinato. Evidentemente, esta

(29) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 142.

confesión extraña sobremanera al maestro, Don Manuel, que le pregunta: ¿Por qué ha confesado usted?".

Al comienzo del capítulo V Asier, en la primera salida que realiza a la búsqueda de pruebas, se encuentra con Olimpia. Desde este momento ambos formarán un equipo en principio con un mismo objetivo: descubrir al verdadero asesino y salvar la reputación de Vicente. Pero en los primeros pasos de la investigación ya llama la atención del muchacho el poco interés que demuestra tener la mujer por el caso:

"la única persona de aquella parte del mundo que, a pesar de estar unida al forastero por un noviazgo o compromiso o lo que fuera, ni se le ocurría la idea de ayudarle (...)"
(30).

La iniciativa, pues, siempre corre a cargo de Asier.

El muchacho se había forjado de la Chipinita una imagen, a través de las clásicas habladurías de los vecinos del pueblo, que no se correspondía totalmente con la realidad. Olimpia, tal y como la veían los demás, era altiva, tiesa, con carácter, despreciativa hacia lo que le rodea, déspota, intransigente y fiel guardiana de su honor y honra. Asier, sin embargo, comienza a tomarle afecto cuan-

(30) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 142.

do observa en ella ciertas dosis de sensibilidad y fragilidad. Pero en el instante en el que se encuentra más cerca de Olimpia, más compenetrado con la mujer, llega la gran desilusión: la prueba que podía demostrar la inocencia de Vicente es destruida.

El descubrimiento de la traición abre una nueva perspectiva en la mente del muchacho, un resurgir espiritual hacia la comprensión de la naturaleza del alma de la solterona:

"¡Nunca existió! el noviazgo con Vicente.
¡Nos lo hizo creer y usted misma lo quiso
creer! ¡Todo fue una mentira! (...) ¡Uti-
lizó este crimen para representar el papel
de novia! (...) ¡Hipócrita! (...) ¡Vieja!"
(31).

Así pues, lo que en principio comienza siendo una ayuda, algo tímida pero indiscutible, para Asier, se convierte más tarde en una oposición directa.

Estamos ante una solterona traumatizada por su condición. Lo que verdaderamente le importa, como queda patente al final de la novela, no es tanto su propia soledad o soltería, sino la imagen que de ella se ha ido haciendo la comunidad en la que vive. No soporta que la compadezcan, que se la considere una "vieja prematura" y un bicho raro.

(31) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 391.

Quiere demostrar que también ha conocido el amor de un hombre. Por eso pretende que en el pueblo se crea que vive esperando el retorno de su amado para, al fin, poder unirse a él en matrimonio.

En definitiva, la actuación ambigua de la "Chipinita", su doble papel de actante ayudante/oponente, confiere a la novela un atractivo más y al lector un nuevo motivo de sorpresa.

Además de la ayuda física que le presta la solterona en sus aventuras, Asier también recibe apoyo de Don Manuel, su maestro, que desempeña en este sentido una doble función: es el guía moral y espiritual del chico y, al mismo tiempo, el que influye en sus familiares para que no entorpezcan las investigaciones que realiza. Si Don Manuel, al que todo el pueblo respeta y admira, no hubiese mediado ante la familia Altube, sobre todo ante la madre, para convencerla de que las salidas que lleva a cabo por las noches el muchacho son buenas para su salud y además le entretienen, nuestro protagonista no hubiera podido emprender su gran aventura.

Villegas engloba a los personajes, buenos y malos, con que el héroe se topa en su camino, bajo el mitema del encuentro. Dice en concreto que "la función de los personajes bondadosos es proporcionar al protagonista consejos o instrumentos que le han de ayudar a resolver los pro-

blemas con los que se ha de enfrentar", y añade: "una variante del mitema del encuentro la constituye el maestro o guía espiritual." (32) Este sería precisamente el caso de Don Manuel.

De familia vasca, nacido en Guecho, Don Manuel es el clásico maestro de pueblo respetado y querido por todos. Además de su trabajo en la escuela, también se dedicaba a realizar algunas labores burocráticas en el Ayuntamiento.

Es, por otro lado, el primero en proporcionar datos a Asier sobre el crimen:

"Sabíamos que Don Manuel se hallaba incluido en la media docena que estaba al corriente de más cosas sobre lo ocurrido." (33)

Pero Don Manuel es para el pequeño de los Altube algo más que un simple maestro, es un padre que se ocupa de darle una educación integral. El interés que tiene en la curación total de las piernas del chico es comparable al de sus familiares:

"(...) le convertía, con la madre en un

(32) Juan Villegas, La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX, Ed. Planeta, Barcelona, 1.973, pág. 109.

(33) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 15.

guardador de cachorro, sustituyendo con creces al padre que yo no tenía; de manera que entre él y la madre formaban la pareja de leones dispuestos a destrozar a toda la selva para evitar un rasguño a su miserable hijuelo." (34)

Don Manuel es, en fin, un hombre culto, trabajador, inteligente y con una gran humanidad. Demuestra tener una gran capacidad de comprensión para con el adolescente. Es consciente de que Asier está viviendo una experiencia importante -él también la vivió hace ya muchos años (35)-, y lo defiende y anima a seguir adelante en sus investigaciones incluso en contra de la voluntad de la mayoría de sus familiares. Dice Don Manuel, refiriéndose a Asier:

"Además, nosotros no somos nadie para poner obstáculos a quienes nos han demostrado que sabían lo que se traían entre manos, (...)" (36)

La familia de Asier formada por la madre, los her-

(34) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 193.

(35) Don Manuel adolescente protagoniza uno de los cuentos más significativos de Pinilla: ¡Recuerda, oh, recuerda!, Ediciones Centro, Madrid, 1975.

(36) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 275.

manos (Marcos y Esteban) y abuelos mantiene durante casi toda la novela una actitud bastante pasiva respecto a la acción emprendida por el protagonista. No les importa tanto el éxito o fracaso de la investigación, sino más bien que a Asier no le ocurra nada, ninguna desgracia.

Quizás Esteban, de carácter comunicativo y cariñoso, pueda ser considerado en sentido estricto un ayudante. Las salidas nocturnas del pequeño de los Altube se deben, al menos en parte, a las conversaciones que mantiene el hermano mayor con la madre para convencerla de que Asier, aunque inválido, posee la suficiente capacidad para arreglárselas muy bien solo.

Marcos y el abuelo juegan un papel importante, junto con Don Manuel, al concluir la aventura. Sin la ayuda de ellos es posible que el asesino hubiera conseguido deshacerse de Asier. Pero ocurre en este punto el mitema del rescate:

"Y en este momento sonó el disparo, y en seguida vi aparecer por las peñas a Marcos, seguido a pocos pasos de Don Manuel (...) y el abuelo (...), con su viejo fusil de la guerra carlista." (37)

Por último, y dentro del ámbito de los ayudantes,

(37) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 467-468.

habría que señalar aquellas circunstancias que propiciaban la solución o esclarecimiento del conflicto: el hallazgo del zapato en la escena del crimen, los incendios provocados por el asesino, etc.

En el campo de los oponentes hay que señalar, en primer lugar, dos condicionamientos que obstruyen enormemente la acción del sujeto Asier:

a) Su situación de enfermo paralítico que lo aísla y lo convierte en centro del afán proteccionista de sus familiares.

b) Y su condición de adolescente por la cual se encuentra desplazado del mundo de los "mayores", del mundo al que le gustaría pertenecer. Asier se queja en varias ocasiones de no comprender la forma de pensar y actuar de los adultos.

El estado de parálisis que sufre en las piernas se debe a un atropello de tractor del que fue objeto por parte de uno de sus primos. A partir de ese momento, el muchacho no sólo se va a sentir un inválido físico, sino también psíquico:

"Un año y unos pies aplastados habían bastado para convertirme en un cobarde; bajaba los ojos y enrojecía cada vez que nos cruzábamos con gente y sentía sus miradas clavadas en el ridículo conjunto que formábamos

la ridícula silla y yo." (38)

El accidente lo había dejado totalmente desvalido y aislado, sin posibilidad de jugar con sus amigos y asistir a la escuela -Don Manuel se desplazaba todas las tardes a "Altubena"- e incapaz, en definitiva, de llevar una vida acorde con su edad.

El afán de superar esta situación es lo que le lleva a la lucha y a la acción, lo que, efectivamente, le hace progresar hacia la madurez:

"Porque de pronto, me sentí hombre; si esa opinión del abuelo se refería a los hombres y a las mujeres, y teniendo en cuenta lo que acababa de suceder aquella noche, y que la señorita Satrulegui era una mujer, yo era un hombre; al menos un ejemplar masculino en condiciones de sacar adelante aquel asunto del forastero." (39)

Ambos condicionamientos, invalidez y adolescencia, son superados satisfactoriamente por el sujeto.

Otra de las oposiciones fundamentales con la que se tiene que enfrentar el pequeño de los Altube viene dada por la opinión que mantiene la mayoría de los vecinos del pueblo respecto al suceso en cuestión. En cuanto apa-

(38) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 39.

(39) Ibídem, pág. 121.

rece el cuerpo sin vida de Ambrosio, la comunidad de Guecho, sin tener pruebas evidentes o definitivas, no duda en culpar a Vicente del delito de asesinato. No piensa en la posibilidad de un accidente o en que otra persona pudiera haber sido el asesino. En este sentido es muy significativo el diálogo que mantiene Don Manuel con la "Chipinita":

"- Y la comunidad ha empezado a sospechar del forastero -murmuró suavemente-. El juez sospecha del forastero. Y usted, ¿qué piensa?.

- Se equivoca. Todavía no hay ninguna sospecha, porque ni siquiera hay un crimen.

- Eso es lo de menos. La comunidad ya está sospechando. Con un poco de tiempo, ya nadie será capaz de quitarle de la cabeza la existencia de ese crimen. Lo necesitan para que todo encaje perfectamente. Ni un veredicto judicial, ni siquiera una revelación divina conseguirían hacerles cambiar de idea." (40)

El pueblo necesita una "cabeza de turco" y la han encontrado en una persona que no está presente para defenderse. Asier se esforzará en demostrar el error en el que viven.

La madre, Mari Benita, con su exacerbado sentido proteccionista, se convierte en determinados momentos en

(40) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 26.

un oponente más al sujeto. Su constante preocupación por el estado de salud de Asier le impide a éste actuar y desarrollar la personalidad. Aunque tiene buena voluntad y se desvive por el bienestar del muchacho, no se da cuenta de que su actitud de "leona" más que ayudar lo está perjudicando. En ningún momento se pronuncia o emite su opinión sobre el posible crimen, parece como si lo único que le interesara en realidad fuese proteger a su hijo pequeño y desvalido del mundo hostil que le rodea.

Hay que decir también, para terminar con este apartado, que el enfrentamiento Asier Altube-José Salegui conlleva el que los ayudantes de uno sean los oponentes del otro y viceversa. Pero que, en realidad, el chico se encuentra bastante solo porque es el único que tiene plena y total confianza en la inocencia de su amigo, una confianza incluso irracional. Don Manuel, por el contrario, aunque le ayuda, necesita pruebas -ver para creer- que demuestren los hechos, Asier no.

Como podemos apreciar, las relaciones que se establecen entre los actantes, relaciones nada estáticas, contribuyen en gran medida a proporcionar cohesión al relato y a mantener siempre viva la atención del lector.

Ahora bien, conviene señalar que la perfección de un relato de suspense, aunque posea todos los ingredientes típicos del género -racionalidad en la intriga, la existencia de al menos una víctima, un detective y un cul-

pable, la exclusión de situaciones y soluciones triviales, etc- no coincide necesariamente con la perfección literaria. Estos elementos señalados no son suficientes para pretender una cierta calidad literaria: una obra de arte necesita otros muchos elementos, olvidados algunas veces por los autores de la novela de suspense, como por ejemplo la creación de un mundo novelesco vivo y atrayente, profundidad psicológica, ritmo narrativo aceptable, calidad en los diálogos, etc.

Veamos pues a continuación algunos de los recursos pragmáticos que utiliza Ramiro Pinilla para conseguir una narración de elevado nivel literario.

TRATAMIENTO DEL TIEMPO.

"El hombre como autor de novelas puede manipular el tiempo de sus personajes. Frente a una radical imposibilidad de intervención en el tiempo vital, el novelista es dueño absoluto del tiempo literario." (41) Tan es así, que algunos críticos, como el caso de Claudio Guillén, han afirmado que el novelista lo es desde el momento en que toma conciencia de sus posibilidades sobre el tiempo. En la novela el tiempo se presenta en formas que no coinciden con las del tiempo histórico como categoría ontológica o lógica. Las acciones de los personajes se sitúan en un tiempo, como los fenómenos de la realidad, pero ni en la novela ni en la realidad hay nada formal que podamos considerar como referencia de los términos lingüísticos que indican tiempo.

Sabemos que no es posible objetivar directamente el tiempo, porque no subsiste en sí mismo, ni tampoco permanece en las cosas (42). Y, sin embargo, el tiempo, sin

(41) María del Carmen Bobes Naves, Teoría general de la novela, Ed. Gredos, Madrid, 1985, pág. 147.

(42) Kant afirma: "El tiempo no subsiste por sí mismo, ni pertenece a las cosas como determinación objetiva que permanezca en la cosa misma." En Crítica de la razón pura, Buenos Aires, Ed. Losada, 1.961 (4ª ed.), pág. 182.

objeto real, es la condición formal de todos los fenómenos. Por oposición a las artes espaciales, como la pintura y la escultura, la novela se caracteriza por ser un arte fundamentalmente temporal, a la par que la música. La novela es un discurso, es decir, como da a entender la etimología, implica sucesión y movimiento.

Al tratar del tiempo novelesco nos centraremos principalmente en dos tipos de relaciones:

- a) Las de los hechos, en duración simultaneidad o sucesividad, que permiten establecer el orden de la historia estructurado en el discurso.
- b) Las de la enunciación respecto al enunciado, que señalan en el discurso una situación relativa de presente o de pasado.

Orden temporal.

El análisis de la duración o sucesividad de los hechos permite establecer el orden de la historia y señalar una sintaxis temporal del discurso por relación a la historia; permite establecer también un código temporal cuyas unidades tengan sentido en el conjunto y límites de una novela.

El novelista manipula las acciones de los personajes como elementos sintácticos de la novela, y las sitúa en el orden que cree conveniente para dar forma a los

contenidos semánticos que pretende. Vamos a considerar el tiempo como una categoría sintáctica del relato, es decir, como un elemento mediante el cual puede el novelista establecer un orden (sintaxis) y unas relaciones funcionales que distribuyen la materia novelesca. Esto no significa, evidentemente, que neguemos valor semántico al tratamiento del tiempo. En literatura todo significa y contribuye a generar el sentido último del texto.

En En el tiempo de los tallos verdes el tiempo es un componente estructural de gran importancia. La novela se caracteriza, en este sentido, por estar construida a través de una superposición de dos series temporales que dan lugar a dos historias diferentes y al mismo tiempo opuestas:

- La historia del crimen
- Y la historia de la búsqueda del culpable

O en otras palabras, la historia que "cuenta lo que efectivamente ha pasado" y la que explica "cómo el narrador y el lector han tomado conocimiento de ello".

El lector acompaña desde el principio de la novela a Asier. Junto a él transcurre ordenadamente el tiempo desde el descubrimiento del crimen hasta la aclaración del misterio y, lo que también es importante, con Asier recupera el tiempo anterior al crimen. Se trata de una recopilación desordenada, sin cohesión aparente, pero

ordenarla corresponde al investigador y no al lector.

Hay que decir también que el interés del lector no se concentra exclusivamente en lo que ha ocurrido y porqué, sino también en lo que va a ocurrir. La historia de la búsqueda del culpable se convierte en la historia fundamental.

El relato se inicia con el descubrimiento del cadáver de Ambrosio (cap. I) y con los comentarios que ello suscita en los vecinos del pueblo, continúa con dos capítulos de carácter retrospectivo (II y III), en los que el narrador nos proporciona toda una serie de datos sobre el presunto autor del asesinato, y siguen otros nueve en los que Asier investiga el móvil y la identidad del asesino. En el capítulo doce y último se termina por descubrir la identidad del criminal. Pero vayamos por partes.

Las referencias temporales que quedan explícitas en la novela no permiten establecer con total exactitud el tiempo en el que ocurren los hechos narrados. Sin embargo, teniendo en cuenta otro relato de Pinilla, "La Chipinita", protagonizado por los mismos personajes que aparecen en la novela y contado por Asier, podemos determinar el año 1934 como aquél en el que suceden los acontecimientos. En el cuento citado se nos dice:

"En Junio del 37 las tropas de Franco entraron en Guecho y los dieciseis años de Asier se desgarraron con la derrota."
(43)

En En el tiempo de los tallos verdes Asier tiene trece años. Y más adelante:

"También revivió con la desolación original el descubrimiento de que a Vicente ya no le llamaba Vicente sino el "forastero". Así se refería a él el pueblo y así lo sintió desde el primero de aquellos once días de 1934 en que se alojó en el hogar fosilizado de los Satrulegui." (44)

La historia de la búsqueda del culpable tiene lugar durante once días del mes de Junio de 1.934. Pero los sucesos ocurridos durante esos once días -desde un sábado a la mañana, fecha en la que se descubre el cadáver, hasta un martes en que José Salegui es capturado- no son narrados de forma totalmente lineal. Como hemos dicho, los capítulos dos y tres constituyen, en terminología de Genette (45), una anacronía analéptica en la que se inserta la narración de unos hechos que tuvieron lugar un mes

(43) "La Chipinita" en Historias de la guerra interminable, Luis Haramburu Editor, Bilbao, 1977.

(44) *Ibídem*, pág.85.

(45) G. Genette, Figures III, Ed. Seuil, Paris, 1.972.

antes, concretamente en Mayo de ese mismo año.

Es en este mes cuando el forastero llega a Guecho y permanece unos días allí en espera de la salida del barco que lo habría de conducir a América. Durante las últimas jornadas de su breve estancia en el pueblo, Vicente entabla una relación de amistad con Asier -ya hemos señalado en qué circunstancias se origina- y, además, mantiene un altercado con Ambrosio Menchaca que es el que propicia las sospechas de los vecinos de Algorta y Guecho. Cuando aparece el cadáver, con la narración de este suceso comienza el primer capítulo de la novela, el forastero ya ha salido hacia el nuevo continente.

Por lo tanto, la analepsis tiene como objeto explicar al lector la razón por la que Asier pone tanto empeño en el descubrimiento del asesino y, por otro lado, justificar el recelo que el pueblo muestra ante el forastero. A través de estos dos capítulos conocemos la personalidad de Vicente y su relación con el hermano de la "Chipinita", en definitiva, todo un pasado que origina y da sentido al relato fundamental contenido en los restantes diez capítulos que configuran la novela.

Incluso en el tercer capítulo, Asier nos retrotrae aún más en el tiempo recordando un primer viaje que realizó Vicente al País Vasco siete años atrás, cuando nuestro protagonista no contaba más que con seis años de

edad:

"Regresó Martín Satrulegui a Algorta definitivamente y, como se esperaba, no hizo nada útil. Por entonces yo contaba seis años, pero recuerdo que en la cocina de "Altubena" se hablaba de muchas cosas (...)" (46)

Como vemos, desde su posición privilegiada, Asier puede proyectarse hacia el pasado y presentarnos sucesos anteriores que completan la información sobre los personajes fundamentales de la novela.

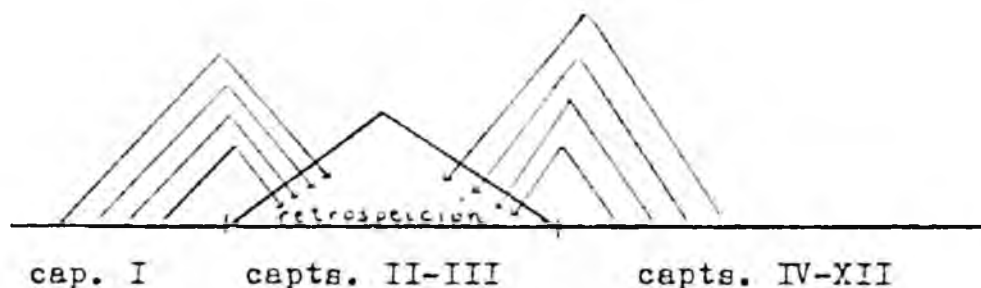
El capítulo IV enlaza con el primero y, salvo leves anticipaciones, el relato se sucede linealmente teniendo en cuenta, claro esté, que se trata de reconstruir "la historia de un crimen" que sucedió un mes antes y que por lo tanto existen continuas referencias a esos días que pasó Vicente en el pueblo y concretamente a la noche en que se debió de producir el asesinato.

Esquema temporal:

Cap. I (Sábado)--- Capítls. II y III (once días del mes anterior)--- Cap. IV (Domingo, Lunes y Martes)--
- Cap. V (Martes)--- Cap. VI (Miércoles)--- Cap. VII (Miércoles por la noche y Jueves al amanecer)--- Cap. VIII (Jueves)--- Cap. IX (Jueves por la noche) Cap. X

(46) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 47.

(Viernes)--- Cap. XI (Viernes por la tarde)--- Cap. XII (Sábado, Domingo, Lunes y Martes).



Las líneas que se proyectan en este segundo esquema de la zona azul a la roja representan el proceso de reconstrucción que lleva a cabo Asier, es decir, las referencias al momento en que se cometió el crimen que tuvo lugar un mes antes, cuando Vicente todavía no había salido hacia América. Ahora bien, ¿cómo aparecen esas referencias? ¿a través de los diálogos? ¿en la conciencia del narrador-protagonista?.

Normalmente, como en toda novela de suspense, son las diferentes pistas o datos con los que se encuentra el investigador los que van configurando y haciendo surgir la "historia del crimen". Y en este sentido, el diálogo que Asier mantiene con los diferentes individuos que estuvieron relacionados de alguna manera con Vicente es fundamental. Cada nuevo indicio o prueba da lugar, aunque no siempre, a un diálogo del protagonista con la "Chipinita", Don Manuel, Perico Orejas, etc, a través del cual se trata

de reconstruir lo que pudo pasar. Por lo tanto, las referencias al tiempo del crimen son constantes y están perfectamente insertadas en el desarrollo de la acción. En las restantes ocasiones es el propio protagonista narrador el que nos transmite de una manera directa sus pensamientos sobre lo que sucedió.

Relación tiempo de la enunciación-tiempo del
enunciado.

Los conceptos de presente y pasado narrativo surgen por relación entre dos sucesividades, la de la enunciación y la del enunciado. Se parte de un plano temporal, el de la enunciación, que se establece convencionalmente por relación al tiempo de la historia. Si ese momento permanece fijo, los hechos de la historia son pasado; pero se puede alterar el tiempo de la enunciación y hacerlo progresar a la vez que la historia, en cuyo caso se cuenta en presente. El narrador cuenta lo que sucede y se sitúa a sí mismo, y a su acto de transcribir, en simultaneidad con los hechos. Si cuenta sucesos anteriores, se sitúa por delante de los hechos de la historia y adopta convencionalmente la postura del que conoce previamente lo sucedido.

Cada una de estas alternativas utiliza un tipo de deixis específica y unas formas verbales determinadas,

que nos permiten interpretarlas como signos temporales. Esto demuestra que el pasado y el presente de la historia están en relación con la perspectiva que utilice el autor en la enunciación; por esta razón son manipulables en el discurso, y tienen un carácter literario porque se independizan de la realidad, incluso de la realidad convencional que copia el relato.

Convencionalmente se acepta que el tiempo de la enunciación mantiene siempre un presente (estoy contando), y que el tiempo de la historia puede variar del presente al pasado (que pase o pasaba esto), según haya simultaneidad o anterioridad con respecto al tiempo de la enunciación.

Enunciación	Enunciado
Presente	= Presente
	Pasado

Ya hemos señalado en el primer apartado del estudio de la novela -"La perspectiva narrativa"- que Asier, como narrador del relato, se sitúa en un momento temporal no localizado. Por lo tanto, si resulta imposible a través de los datos que se nos proporcionan en la novela establecer el año concreto (tiempo del enunciado) en el que ésta se desarrolla, lo mismo ocurre respecto al tiempo de la enunciación. Este es un presente, claro está,

pero un presente sin determinar.

Asier en ningún momento hace referencia a la situación desde la que narra. No sabemos el tiempo que ha transcurrido entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación. Cuenta lo ocurrido en un tiempo pasado, es decir, traslada la acción a un pasado relativo mediante el recuerdo. Esta perspectiva narrativa adoptada explica que el tiempo de la novela pueda ser manipulado. El tiempo de la realidad es inexorable en su progresión y en su linealidad; el tiempo novelístico puede ser variado por el autor siempre que se sitúe por delante, es decir, siempre que cuente la historia como pasado, porque si quiere "mostrar", no "narrar", y sigue el presente, debe someterse al orden impuesto por la realidad convencional que describe.

Sin embargo, desde una situación que mira hacia atrás -como es el caso que nos ocupa- es posible la manipulación, porque el pasado puede tomarse en bloque, como algo que persiste y permite el presente, o puede tomarse por tramos cuyo orden se altere arbitrariamente al exponerlo en el discurso de la novela. En En el tiempo de los tallos verdes se producen alteraciones temporales -anacronía analéptica, etc- porque la perspectiva narrativa lo permite.

EL RITMO DEL RELATO.

El ritmo del relato depende de la rapidez o lentitud narrativa, debido a la relación entre la extensión del relato y la duración de la fábula narrada, el número de sucesos contados y la técnica empleada para narrarlos. Se distinguen en general diversos tipos de técnicas narrativas: la elipsis, la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la escena lenta (47).

En En el tiempo de los tallos verdes el ritmo, que es claramente lento y moroso, desempeña un importante papel porque encierra un sentido particular y se convierte en signo de una información buscada conscientemente por el autor. La morosidad expositiva, además de ser un recurso para mantener la tensión y expectación en el lector, sirve, y esto es lo que más le interesa a Pinilla, para crear un clima existencial adecuado y para realizar un verdadero estudio de tipos.

Tal vez la novela hubiera quedado perfecta quitándole páginas, pero ello nos habría privado de uno de los aspectos más interesantes del relato: el estudio de los tipos; tipos reales y totalmente convincentes que huelen

(47) Genette distingue las cuatro primeras técnicas en Figures, III, págs. 128-144, y Bal añade la quinta (op. cit., pág. 126).

a pueblo y a campo. Porque esta segunda novela de Ramiro Pinilla es, como ya hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, un agudo análisis de psicología -individual y colectiva- potenciado por un estilo que intenta abarcarlo todo y ahondar en todas las direcciones.

La impresión de lentitud narrativa se consigue en En el tiempo de los tallos verdes utilizando varios recursos de entre los que destaca la "pausa", la pausa descriptiva y la pausa que muy bien podríamos llamar reflexiva.

Las pausas suceden con mucha frecuencia. Este término incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presenta una gran cantidad de atención a un elemento y, entretanto, la fábula permanece estacionaria. Cuando se continúa de nuevo posteriormente, no ha pasado el tiempo.

Prácticamente cada aparición en el discurso narrativo de un nuevo personaje implica una pausa. Asier, desde su perspectiva narrativa privilegiada (48), interrumpe el movimiento de la fábula y nos presenta toda una serie

(48) No cabe la menor duda de que el punto de vista narrativo adoptado en la novela confiere más posibilidades de dominar y controlar el ritmo.

de datos externos e internos (psicológicos) de dicho personaje. Veamos un ejemplo:

"(...) subieron a la camioneta y se pusieron en marcha, dirigiéndose al cruce donde les tenía que estar esperando Ambrosio Menchaca, y más adelante José Salegui.

Bueno, y antes creo que debo decir que Perico Orejas no tenía padres; es mejor que lo diga, no porque me guste hablar de los amigos, sino porque es verdad y vivía con su tío León Esnarriaga y con la mujer de éste; no es que nunca tuviera padres, sólo que murieron, uno detrás del otro (...)" (49)

La descripción de la forma de vida del personaje, de sus rasgos caractereológicos, etc, continúa durante unos párrafos más.

Igualmente las reflexiones de Asier suspenden la acción:

"Y a mí sólo se me ocurrió pensar: "Es tan ñoña que hasta conmigo se avergüenza de hablar de esas cosas suyas" Me sorprendió aquel cambio en mí mismo; ahora me encontraba en disposición de incluir a la señorita Satruegui en la vida del forastero, de verlos relacionados de un modo u otro (...) Incluso pienso que entonces no me habría molestado

(49) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 85-86.

mayormente saber que el forastero regresaba (...)" (50).

Como ya hemos dicho en páginas anteriores, Asier narra desde una posición de persona adulta. Sin embargo, existe un esfuerzo por situarse en el momento en que sucedieron los hechos y contar así desde la perspectiva de su niñez. El narrador no es un niño, pero a veces cuenta como si lo fuera. Esto, además de permitir una mayor espontaneidad y sencillez en el decir, explica el hecho de que Asier niño no omita detalle, trate constantemente de justificarse a sí mismo sus barruntos y reacciones, y, por consiguiente, el ritmo narrativo se retarde.

Las retrospectivas consideradas en el apartado anterior, constituidas fundamentalmente por los capítulos II y III, también contribuyen a producir un efecto de lentitud y deceleración narrativa.

Ahora bien, donde la deceleración narrativa, que no pausa, adquiere un valor estructural y artístico importante es al final de la novela, cuando Asier es perseguido y atosigado de manera implacable por José Salegui. En las escenas últimas de la playa el relato gana altura y alcanza sus mejores momentos gracias a una narración lenta, pormenorizada, que retarda o elude el desenlace previsto

(50) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 276.

y comunica al lector la angustia existencial vivida por el muchacho. No cabe la menor duda de que se trata de un gran acierto técnico del escritor que domina a la perfección los resortes de la novela policíaca:

"Supe desde el principio que era él, en cuanto descubrí a lo lejos la pequeña figura negra, cuando aún no se distinguían ni su rostro ni sus maneras, ni siquiera su zamarra de cuero. Entonces descubrí que en ningún momento dejé de esperarle, que los minutos anteriores -¿treinta?, ¿cuarenta?, ¿quién lo sabía?- sólo fueron un espejismo (...). Permanecí como hipnotizado, demasiado tiempo (...) y sólo reaccioné, precisamente, al distinguir mejor y sentir de nuevo su mirada aplastándome; mis manos agarraron los radios, moviéndolos en sentidos opuestos, haciendo girar la silla y situándome de cara a la playa; pero ni siquiera intenté subir; suponiendo que consiguiera avanzar, al final encontraría la arena seca, en la que se hundirían las ruedas; de modo que eché por donde únicamente podía, por la orilla del agua, y giré de nuevo y tiré con desesperación de los radios, aun sabiendo de antemano que todo sería inútil. Pero hacía algo, al menos. A los pocos metros me detuve sin aliento y volví la cabeza; lo tenía más cerca; lo más terrible era que no había alterado su paso; parecía un poste de la luz con piernas, pues de todo él sólo éstas se movían; caminaba sin prisa (...) De pronto

empecé a oír sus pisadas a pocos metros; agoté mis últimas fuerzas en una serie desesperada de empujones a los radios, y, cuando quise gritar, en mis pulmones faltaba el aire (...) Luego me arrojé de la silla y caí boca abajo sobre la arena, cuanto largo era, poniéndome en seguida a cuatro patas, usando las rodillas, como en la noche de la burra, y tratando de escapar de las manos que ya me sujetaban de la camiseta." (51)

El encuentro del pequeño de los Altube con el asesino, por ejemplo, que acabamos de transcribir en parte, es una clara muestra del detallismo descriptivo que acrecienta enormemente la tensión y el suspense. El paso pausado pero persistente del asesino frente a la dificultad de movimiento de Asier, el nerviosismo de éste y la tranquilidad de aquél, etc, contribuyen a comunicar al lector el sentimiento de angustia y opresión que está viviendo nuestro protagonista.

Todos hemos experimentado, en diversas circunstancias, que resulta mucho más lento el tiempo en que sucede algo importante y decisivo en la vida de una persona que el tiempo referido a los actos vulgares y superficiales. Asier pierde la noción del tiempo ("Entonces descubrí que en ningún momento dejé de esperarle, que los minutos

(51) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 449-450-451.

anteriores -¿treinta?, ¿cuarenta? (...)" o, mejor dicho, el tiempo se convierte en algo psíquico obedeciendo a una gran presión de ansiedad. Por ello, el relato del suceso se dilata respondiendo más a un tiempo subjetivo que objetivo; lo que en realidad duró unos minutos, en la mente de Asier fueron siglos.

Hay que decir también que a nivel lingüístico se dan toda una serie de repeticiones que contribuyen a crear esa sensación de lentitud y morosidad: "Es bueno -me dijo Perico Crejas que dijo el entrenador" (52); "Ignorando lo principal, eso que yo igualmente ignoraba todavía" (53); "les obligaba a levantarme de la silla, obligándoles a hacer lo que correspondía a las piernas" (54); "haciendo ver que hacían algo" (55), etc.

Señalar, en fin, que el más minucioso relato supone siempre la supresión (elipsis) de un cierto número de elementos juzgados irrelevantes o abandonados a la imaginación del lector. En la novela que nos ocupa es frecuente que la elipsis temporal se introduzca en el paso de un capítulo a otro, sin que ello implique una aceleración

(52) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 31.

(53) Ibídem, pág. 41.

(54) Ibídem, pág. 74.

(55) Ibídem, pág. 75.

en el ritmo narrativo.

De los once días que van desde que aparece el cadáver de Ambrosio hasta el descubrimiento de la identidad del asesino, tiempo en el que se inserta el proceso de investigación llevado a cabo por Asier, el relato se centra en aquellas jornadas en las que realmente sucedió algo de interés. De lo que aconteció, por ejemplo, el domingo siguiente a la aparición del cadáver, no se nos dice nada porque el narrador considera que no es significativo o relevante para la trama novelesca. Al comienzo del capítulo cuarto se dice:

"El cuerpo de Ambrosio fue descubierto en la mañana del sábado y ya he dicho que ese mismo día don Manuel me vino a dar la clase y a hablarnos del asunto. Por la noche dormí muy mal y supuse que transcurriría sin nada nuevo todo el domingo y la mayor parte del lunes, hasta la nueva visita de don Manuel trayendo más noticias, pero no fue así, pues el lunes al mediodía Esteban regresó a "Altubena" algo más tarde (...)" (56).

Así pues, el relato bastante minucioso y las diversas pausas crean la impresión de lentitud narrativa a pesar de que la obra incluya no pocas elipsis.

Debemos señalar por último la existencia en el desa-

(56) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 84.

rrollo del relato de un episodio, el "episodio de la copa", que, además de introducir elementos cómicos, desvía la atención del lector del acontecimiento principal.

Asier realiza, fuera de programa, de su actividad investigadora, una hazaña sentimental: la "recuperación", en un alarde circense, de la copa ganada por el Club de Guecho. Asier consideraba que el trofeo pertenecía a su amigo el forastero y estaba dispuesto a guardárselo a éste para cuando volviera a verlo. Esta historia de la copa "incautada" ocupa mucho lugar en el libro aunque no esté directamente ligada con el crimen, un lugar que en principio parece excesivo pero que sin embargo cumple perfectamente las funciones que acabamos de señalar: introducción de pausas y de elementos cómicos. Es divertido el tremendo interés que pone el presidente del Club Guecho, el tabernero Braulio, para recuperar la copa. Remueve materialmente todo el pueblo. Aquel trofeo tenía un significado entrañable para Asier como símbolo de su querido amigo Vicente.

El diálogo.

Una consideración especial merece la utilización del diálogo en la novela al ser uno de los modos o formas más comunes a través del cual se presenta el enunciado.

El diálogo es un modo de discurso que en el relato

representa comunicaciones de personajes, es, en definitiva, la representación de palabras que enuncian los personajes, interlocutores que asumen directa y alternativamente el papel de narrador y escuchador.

En En el tiempo de los tallos verdes el diálogo se se convierte en parte del sistema nervioso de la narración, en uno de los soportes fundamentales que afecta al ritmo narrativo y confiere a la novela un importante carácter dramático. Con la utilización abundante de esta forma narrativa el relato adquiere un ritmo que ni es demasiado lento, ni demasiado rápido, se consigue una coincidencia entre el tiempo de la fábula y el de la historia originando toda una serie de "escenas" (57) con un relevante valor dramático y creacional.

El modo dialógico utilizado en esta segunda novela de Pinilla contiene narración, descripción de personajes o espacios y, fundamentalmente, enunciación conceptual y afectiva de los interlocutores.

Lo característico del diálogo de En el tiempo de los tallos verdes es contener una trama conceptual de opiniones, juicios, discusiones, enunciados reflexivos que

(57) Por escena entendemos cualquier presentación detallada de un acontecimiento con pretensiones de isocronía, es decir, un segmento de texto en el que el tiempo de la fábula y el de la historia es más o menos el mismo.

representan la concepción del mundo de los personajes y, además, ser eje motriz del relato. El diálogo, pues, se convierte también en una forma de acción, de indagación y búsqueda. Hay que tener presente que mediante la palabra, a través de las conversaciones que Asier va manteniendo con distintos personajes -La Chipinita, Don Manuel, Perico Orejas, etc- se avanza en el proceso de investigación.

Puede afirmarse que si la mayor enfermedad del diálogo es el estatismo, su incapacidad de insuflar dinamismo vital al relato, Ramiro Pinilla consigue todo lo contrario convirtiéndolo en acción. Y esto, evidentemente, es algo atractivo para el lector.

Simone de Beauvoir, en sus Memorias, nos dice respecto al modo dialógico: "Hay una regla menos rigurosa, pero cuya eficacia conocía por la lectura de Dashiell Hammet como por la de Dostoievsky y que traté de aplicar: Toda conversación debe ser en acción, es decir, modificar las relaciones de los personajes y el conjunto de la situación." (58) El diálogo no puede huir y quedar ajeno al dinamismo del relato.

He aquí un ejemplo de esto que decimos:

(58) S. de Beauvoir: "La plenitud de la vida", Ed. Losada, pág. 373.

" -Sólo a un hombre le podía interesar que el cuerpo no fuera descubierto en mucho tiempo -me dijo muy bajito, tal vez con el deseo de que los otros no la oyeran-. Ese hombre necesitaba, exactamente, más de veinticinco días de ventaja. Primero, ganó el plazo más importante, el de las horas hasta la salida del barco, a la mañana siguiente. Luego, los veinticuatro días del viaje, hasta pisar tierra americana y esconderse en las selvas (supongo que hallé habrá ciudades, pero yo también he visto películas de indios), antes de que la radio de a bordo recibiera la orden de detención. Ese hombre no pudo conformarse con arrojar a Ambrosio al abismo: necesitó bajar él mismo a las peñas y moverlo hasta dejarlo oculto bajo una de ellas de modo que no pudiera ser visto fácilmente. Al lugar que, según Pachín, ocupaba no pudo llegar normalmente sin la ayuda de manos extrañas.

Le dejé seguir porque me quedaba la esperanza de que estuviera hablando de su hermano. Sólo por eso.

-¿Te das cuenta ahora, Asier, por qué lo hemos perdido todo?

Se sonó la nariz con fuerza, justamente cuando yo le preguntaba:

-¿Qué nombre tiene en la cabeza?

-¿Me decías algo? -y su mirada saltó otra vez muy viva por encima de su pañuelo.

-¿A quién se está refiriendo?

-A él. A Vicente.- Se pasó el pañuelito por los ojos, suspiró profundamente y repitió con un sollozo de moribunda-: A Vicente.

-¡Cállese!

Resultaba increíble que ella dijese eso (...)

-¿Cómo ha podido llegar a eso? -exclamé, y como ella no me contestara, agarré su bolso con una mano y hasta creo que le dí un tirón, gritando ahora-: ¿Cómo ha podido llegar a eso? -y ella entonces susurró por dos veces: "¡Dios mío! ¡Dios mío!, y se alejó de la silla y dio tres o cuatro pasos por la carretera, en dirección al pueblo, sin que sus tacones produjeran el menor ruido-. ¿Qué hace ahora? -le volví a gritar.

La espalda se agitó y oímos su voz:

-Nuestra misión ha concluido. Hemos luchado y hemos sido vencidos. Al final ha salido lo que, al parecer, estaba preparado que saliera. Adiós Asier. Ni tú ni yo tenemos el valor necesario para revelárselo al juez. (...)

La espalda se puso en movimiento y entonces eché a correr con mi silla, la alcancé y me crucé ante ella, todo en un segundo.

-Usted no se va -exclamé, tratando de encontrarme con sus ojos-. No puede dejarme con todo el paquete.

-¿Y yo? ¿Y yo? -sollozó inmóvil al costado de mi silla.

-Usted ya se ha cansado de este juego y no puede resistirlo más o diablos, y por eso se larga con la primera excusa que encuentra.

-¡Dios mío! -musitó.

-¡Todo lo suyo que quiera, pero también debía reservar un sitio para el forastero! Es

usted un... un... bicho." (59).

Si analizamos este fragmento nos encontramos con un tipo de diálogo muy expresivo, nada amorfo, en el que sobresalen los rasgos personales de los personajes sujetos de la conversación (La Chipinita y Asier) y sus reacciones vitales. Es, en definitiva, un diálogo intenso, lleno de vida, que se encuentra muy lejos del clásico diálogo "platónico" en el que los interlocutores quedan inmóviles, en un plano ausente y abstracto, como si no existieran.

El diálogo en la novela es revelador de la naturaleza humana y revelador de todos esos fenómenos interiores -las ideas, la pasión, el deseo, el sentimiento, etc- que se producen en el choque del individuo con una realidad y una circunstancia determinadas, ya en el ámbito social o estrictamente individual. Porque si es cierto que los gestos y los actos nos dicen mucho acerca de la interioridad de un sujeto, mucho más cierto es lo que llega a hacerse en ese individuo expresión, sea para los demás o para él mismo -diálogo o monólogo- constituye verdaderamente lo que pudiera llamarse sustancia prima literaria (60).

(59) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 294-295.

(60) Véase Rafael Azuar, Teoría del personaje litera-

El diálogo, pues, en En el tiempo de los tallos verdes, garantiza el dinamismo del relato a través de los aportes vitales de los personajes. Y es un diálogo perfectamente "contextualizado", que surge de una determinada situación y nos conduce a otra. Quizás, en el capítulo de los defectos, habría que señalar la inadecuación del lenguaje al personaje, es decir, el hecho de que todos los personajes utilizan una terminología parecida sin que a través de la lengua puedan observarse diferencias de edad, cultura, etc. Esto, sin embargo, la inadecuación entre personaje y lenguaje, puede tener una explicación si tenemos en cuenta que la novela está narrada por Asier, en primera persona, y que éste domina totalmente la narración.

Hay que decir también, que cuando el narrador-protagonista, Asier, nos presenta diálogos en los que él no ha participado directamente, sino que los conoce por referencias o por haberlos presenciado sin intervenir, tiende a incluir dichos diálogos en el relato evitando los guiones y las separaciones espaciales:

"Fue entonces cuando Jesús se olvidó de Braulio y echó a correr hacia el vagón, y

(...) rio y otros estudios sobre la novela, Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert", Alicante, 1.987.

cuando Braulio corrió tras él, agarrándolo finalmente de la chaqueta. "Tengo que ir a Guecho a comer!" gritó Jesús. "¡Sí, en cuanto sueltes la copa!", gritó también Braulio. A todo esto, uno agarrado al pasamanos de la puerta y el otro tirándole de la chaqueta, y ambos corriendo por el borde del andén. El jefe de la estación volvió a pitar nerviosamente y el maquinista frenó el tren. "¡Basta de juegos!", les dijo el jefe a los dos. "Voy a llamar a la autoridad. Parecéis chiquillos". "¿Juego? ¿Juego?", exclamó Braulio. Y Jesús: "No sé de que maldita copa me hablas." (61).

Asier refiere una realidad de modo fiel a lo que es un diálogo, pero sin adoptar su forma convencional o consabida. El entrecomillado indica que la voz del narrador no llega a convertirse en la voz de una de sus criaturas, como ocurre en el caso del estilo directo libre (62), sino que los propios personajes mantienen la palabra.

(61) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 197.

(62) El estilo directo libre ha sido utilizado con gran maestría por Vargas Llosa en su famosa novela La casa verde.

CLAVES INTERPRETATIVAS DE EN EL TIEMPO DE LOS TALLOS
VERDES.

Como toda gran novela, En el tiempo de los tallos verdes posee varios niveles o estratos de significación que se derivan de la articulación de todas las unidades sintácticas y pragmáticas vistas en las páginas anteriores.

Atendiendo al nivel anecdótico, no cabe duda de que estamos ante un relato de carácter policíaco -novela de "suspense" la hemos denominado- que se desarrolla en torno a un misterioso asesinato, cuyo insólito e improvisado detective es un niño de trece años, anclado, además, en una silla de ruedas a causa de un desgraciado accidente. Sin embargo, a través de los ojos de este niño -extremadamente lúcido para su edad- y de su empuje vital y obstinado, Ramiro Pinilla nos presenta una realidad compleja, repleta de humanidad y de tensiones conflictivas: la de la zona rural enclavada en las cercanías del Gran Bilbao, entre los municipios de Guecho y Algorta. Y, finalmente, junto a esta vertiente costumbrista, también descubrimos en el relato una especie de recreación simbólica, mediante la cual el propio autor da su propia concepción del mundo en general y del pueblo vasco en particular.

Por lo tanto, la anécdota de la novela, lo que cons-

tituye en sí la trama policíaca, no es más que un mero "denotatum" sobre el que se construye todo un universo de connotaciones de las que resulta el verdadero y último sentido del relato como producto artístico.

a) El espacio: generador de sentido.

Ya hemos dejado apuntado en páginas anteriores que, con la única excepción de Antonio B... "El Rojo", el resto de las novelas de Ramiro Pinilla centra su desarrollo en ambientes y tierras bien conocidos por el escritor, en los paisajes costeros del País Vasco, donde el hombre se funde con la naturaleza y el mar. Es de destacar la importancia que tiene para Pinilla escribir los nombres propios de pueblos y aldeas cuando narra los hechos que allí sucedieron o pudieron suceder en alguna ocasión; son los nombres propios cotidianos, los parajes y rincones que permanecen día a día, inamovibles como testigos mudos de todo lo que a su alrededor acaece. Son paisajes y gentes comunes a los que su escritura dota de nuevos caracteres, de dimensiones extraordinarias, convirtiéndolos en motivo literario, en elementos integrantes de una historia mítica de la que ellos son los principales protagonistas. Son paisajes ariscos y duros para el hombre y, a la vez, entrañablemente suyos, inseparables de sus raíces más profundas hundidas en la tierra. Son gentes que prefieren nombrar a las personas por sus mote,

porque, como dice Don Manuel, el maestro de Asier:

"el día que unos hombres dejen de poner
motes a otros se habrán alejado tanto
entre sí que, verdaderamente, no merecerá
la pena salvar nada de ello" (63).

Gentes apegadas a su paisaje y recelosas de lo que para ellos es ajeno, que forman ya parte inseparable del entorno del escritor. Entorno escogido voluntariamente para la vida real y literaria, para el quehacer diario y la fabulación narrativa: "quise elegir, no que el destino me eligiera para ser fatalmente vasco de varias piezas, ser vasco y, al mismo tiempo, de pensamiento universal. Pero, que conste: lo que tengo hoy de vasco lo he elegido yo" (64). Entorno, en fin, que marca decisivamente su universo novelesco.

El desarrollo de la trama de En el tiempo de los tallos verdes se ubica en lugares concretos y fácilmente identificables; "Altubena", el caserío de los Altube, podemos situarlo entre Guecho y Algorta ("(...) en realidad, [dice Asier] yo no pertenecía a Algorta, sino a Guecho, pero estaban tan juntos uno de otro que pocos sabían por qué casa o huerta pasaba la línea que los separaba; además como Guecho se componía, casi exclusivamente, de caseríos

(63) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 16.

(64) R. Pinilla en entrevista concedida a Peru Erroteta y Carlos Elordi: Art. Cit.

aislados."(65)), lugares que serán el escenario de las aventuras del pequeño Asier. Las referencias que nos proporciona el novelista respecto a la situación geográfica y ambiental son de una total exactitud: Ambrosio Menchaca Legórburu, un tipo algo raro que vivía sólo en un caserío-granja de Guecho, aparecerá muerto en los acantilados de Aizkorri, donde los muchachos de Guecho, Algorta, Berango, Las Arenas... solían ir a pescar; se recorrerán, en las páginas de la novela, la taberna de la plaza de Algorta, el Paseo del Angel, la avenida de Basogoiti -la calle más larga de Algorta-, el Ayuntamiento, etc, todo un mundo real, habitado por hombres de carne y hueso que el escritor conoce a la perfección.

Pero el espacio en En el tiempo de los tallos verdes cobra una importancia extraordinaria no considerado solamente en sí, como lugar en que se ubican los personajes y tienen lugar los hechos, sino como mundo determinante y configurador de los personajes (66). Y además, el paisaje puede ser visto como generador de un tipo especial de comunidad socio-económica, que se desarrolla a

(65) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 124.

(66) Todo ser humano, psicológicamente, es también hijo del paisaje como lo es de sus padres, en cuanto que es ser-de-un-determinado-mundo.

través de los tiempos. El paisaje, por tanto, conforma al individuo y a la colectividad. "Como el agua cae a la piedra, gota a gota, su labranza -decía Ortega- así el paisaje modela su raza de hombres, gota a gota; es decir, costumbre a costumbre".

Y como hemos dicho, la novela se desenvuelve fundamentalmente en ambientes campesinos y agrícolas, en ambientes naturales en los que el hombre todavía vive en contacto directo con la tierra y el mar. Nuestro protagonista, Asier, y toda su familia, son gentes de campo, de caserío, gentes que generación tras generación se han ido ganando la vida en íntima relación con su "hábitat", siendo conscientes de que forman un todo con su espacio vital, de que no han llegado a esa tierra que trabajan, sino que más bien han salido de ella.

Por eso, el abuelo de Asier, junto con el maestro don Manuel, intentan que el pequeño de los Altube no abandone el caserío y continúe cultivando las tierras del clan familiar:

"Don Manuel quería conservar sano al -como él decía- último vástago de los Altube con posibilidades de echar raíces en aquella vieja tierra y continuar, cuando menos, por una generación más." (67)

(67) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 192-193.

Los hermanos de Asier, sin embargo, Marcos y Esteban, está claro que no van a proseguir con las labores propias del caserío. Uno estudia náutica y el otro se dedica a hacer toda clase de arreglos mecánicos, de fontanería, etc. Así pues, es Asier la única posibilidad que le queda a la familia para que las cosas sigan siendo lo que siempre fueron, es él el destinado a continuar una estirpe de agricultores de las más antiguas de la localidad:

"Don Manuel no podía olvidar que mis pies de Altube no eran exclusivamente míos, sino de la estirpe que, según él, necesitaba de ellos." (68).

La esperanza de que todavía haya una generación más de agricultores se ve mermada por la invalidez, que no se sabe si es curable, del adolescente. El accidente de Asier es además causado por un tractor, por un artefacto mecánico símbolo del progreso técnico, con lo que se subraya la idea de que los adelantos están poniendo en peligro la vida campesina y primitiva. De ahí que el abuelo protagonice una escena de gran tensión en la consulta del médico que examina y dirige el tratamiento de las ac-

(68) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 207.

cidentadas piernas del nieto:

"(...) le dijo al médico con furia contenida:

-Tiene que arreglarlo.

-Haré cuanto esté en mi mano -contestó el hombre sin dejar de manosear en mis pies.

-No. Tiene que arreglarlo -insistió el abuelo.

-Le he dicho...

Entonces el abuelo extendió su brazo y apoyó su enorme manaza abierta en el pecho del hombre; si hubiera sido una amenaza, la habría cerrado sobre la bata blanca; no fue más que una manera de indicarle que le estaba hablando de algo importante.

-Es el nieto que se quedará con el caserío -dijo el abuelo- Necesita estar entero. La tierra no debe darse cuenta de nada. Y él tiene que saber que está en las mejores condiciones para vencerla" (69).

Como se ve, el quedarse con el caserío, con "Altubena", significa la continuación de la tradición y de la vida agrícola. Y la tierra, que es un ser animado, "que no debe darse cuenta de nada", necesita de hombres fuertes y con condiciones para ser trabajada.

Pero Altubena no es sólo una casa donde se desarrolla la vida de unos seres determinados, es y se con-

(69) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 266-267.

vierte en el símbolo de un modo de concebir la existencia, en la identidad de una familia. En este sentido, recordemos la importancia que tiene la casa -Etxe- para el hombre vasco recogiendo las palabras de José M. de Barandiarán: "Según la concepción tradicional que aún perdura en el pueblo, el vasco se halla ligado a un etxe "casa". Muchas veces el apellido mismo Altube-Altubena es nombre de su casa de origen. El etxe es tierra y albergue, templo y cementerio, soporte material, símbolo y centro común de los miembros vivos y difuntos de una familia. Es también la comunidad formada por sus actuales moradores y por sus antepasados. Tales son los atributos de la casa tradicional vasca que ahora, con los nuevos modos de vida, van desfigurándose o desapareciendo." (70)

El abuelo, a través de Asier, trataré de hacer perdurar estos valores. Y el muchacho se percata de la importancia de su casa y de su entorno:

"(...) y yo, supongo, pertenecíamos a "Altubena", y siempre había sido así, desde hacía varios cientos de años, según el abuelo, o desde hacía setecientos años, según Don Manuel, el cual agregaba que nuestro caserío era el segundo o el tercero construido en la

(70) Mitología vasca, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1.983, págs. 55-56.

región; pertenecíamos a Altubena y hasta yo mismo reconocía que sólo dentro de él podíamos ser tal cual éramos; ignoro si esto era bueno o malo, pero entre aquellas paredes de piedra habíamos nacido y entre ellas debíamos morir; bien, yo no lo pensaba con estas palabras, sino sólo lo sentía, porque estas palabras eran del abuelo, que las soltaba en tono de reto cuando veía levantarse una nueva casa de pisos por los alrededores (...)" (71).

Bien significativas son las palabras de Asier cuando dice: "pertenecíamos a Altubena y hasta yo mismo reconocía que sólo dentro de él podíamos ser tal cual éramos". Aquí se ve claramente cómo la identidad del personaje, su personalidad, y la de toda la estirpe, viene dada, y hasta cierto punto determinada, por el espacio en que nacen y viven. Hasta tal punto existe esta identidad, estos lazos de unión entre el individuo y la tierra, que, según nos dice Asier, para el abuelo, sus dos hermanos, Saturnino y Santiago, "habían dejado de ser unos verdaderos Altubes cuando abandonaron el caserío", desligándose de la tierra que les había visto nacer.

Frente a Guecho y sus caseríos obstinados en permanecer y constituirse así en guardianes de una determinada forma de vida, se alza, amenazante y con ímpetus

(71) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 60.

expansionistas, Algorta. Aquí es donde vive la "Chipinita", y, según comenta Asier, se trata de una población que, con sus casas de dos y tres pisos, sus indianos, sus comerciantes y las familias de Bilbao que aparecen a finales de Junio para pasar el verano en sus bonitos chalets o pisos alquilados, representa la ruptura con la tradición y el enajenamiento.

El comercio y la industria han traído a Algorta una nueva psicología, que, al menos en parte, ha sido la causante del asesinato cometido por José Salegui. El afán de lucro fue en definitiva lo que le llevó a asesinar a su convecino.

Por lo tanto, dos espacios se contraponen en la novela: uno rural, pacífico y tradicional, y otro comercial y más industrial en el que la violencia comienza a surgir. Los sentimientos altruistas de Asier, su nobleza y lealtad, su valor y autenticidad, se explicarían teniendo en cuenta el espacio que representa. Un espacio todavía virgen que no ha sido abordado por la falsedad en la medida en que lo ha sido Algorta, o lo está siendo.

Así pues, Ramiro Pinilla, a través de personajes como el abuelo, Don Manuel y el mismo Asier, expresa repetidas veces la idea del paso del tiempo desde una edad más perfecta, agrícola y en armonía con la naturaleza, a la edad del progreso y el desgajamiento de la tierra

que nos nutre. En En el tiempo de los tallos verdes se idealizan las ventajas de la vida natural y simple de los agricultores, en contraposición a la complicación que implica vivir en las zonas urbanas. Y es sólo dentro del primer ambiente donde pueden surgir hombres dispuestos a luchar por la verdad.

b) Asier como personificación del mito del paraíso perdido.

La impresión que queda al lector después de la lectura de la novela es la del muchacho y su lucha épica por salvar a Vicente y descubrir al asesino. Respecto a esto último ya hemos puesto de relieve la admiración del autor por las personas esforzadas y constantes en su trabajo. Pero En el tiempo de los tallos verdes no se reduce a ser una simple y llana novela policíaca protagonizada por un héroe de características sobresalientes, es, como venimos insistiendo, algo más.

Ramiro Pinilla, a través de Asier Altube, nos muestra su visión del mundo, su concepción de la vida y el espacio que le ha tocado vivir. Cabe ahora preguntarnos qué es lo que está detrás de toda la aventura de Asier, ¿por qué se ha elegido^a un adolescente como protagonista?.

La novela de protagonista niño o adolescente es un hecho que se ha dado mucho en la novelística española de

posguerra. Si bien es verdad que cada autor eligirá el tema de los protagonistas adolescentes por razones de índole particular, nos parece que existe también un motivo común que impulsa a muchos escritores a usar temas de la niñez y adolescencia.

En una era de guerras atómicas y preponderancia de las actividades técnicas sobre las del espíritu, la vuelta a los primeros años de nuestro desarrollo significa el mirar a un paraíso de inocencia e incontaminación, que ya no existe en la sociedad actual. Se trata de una especie de retorno romántico al primitivismo Roussoniano en el que el noble salvaje vivía una vida más feliz y completa. Como un edén en el sentido físico es prácticamente imposible de encontrar en el entorno social contemporáneo -tengamos en cuenta lo que hemos dicho respecto al espacio- el mito de la edad dorada se traslada al plano espiritual, convirtiéndolo en el mito del hombre primitivo. La niñez, en este sentido, será vista como un paraíso perdido pero deseado.

"Al niño se le considera generalmente ejemplo por excelencia del hombre primitivo, pues no se ha inclinado todavía bajo el peso del conformismo que le exige la Razón y las numerosas reglas y costumbres uniformadoras de la sociedad moderna... Los escritores españoles de posguerra en su afán de entender y aclarar la condición humana actual... muchas

veces, en vez de rastrear la inconsciencia adulta... van directamente a una fuente más espontánea que explorar... la juventud misma..., y de ahí la abundancia de literatura novelística en las últimas décadas dedicada al estudio del niño y del adolescente." (72)

Miguel Delibes, quien ha usado en obras suyas como El camino y Las ratas protagonistas de once años, ha expresado respecto a este tema que: "Hoy más que nunca gusta el hombre de recuperar su conciencia de niño, de evocar una etapa -tal vez la única que merece la pena ser vivida- cuyo encanto, cuya fascinación sólo la advertimos cuando ya se ha escapado." (73) De ahí que Asier, transcurrido el tiempo, tenga la necesidad de contar, de evocar su pasado.

Manuel de Pedrolo se ha hecho también eco de este aspecto y ha expresado sobre el tema lo siguiente:

"Para mis ojos de adulto, la infancia significa poco menos que un paraíso, pero desde luego un paraíso perdido, esta clase de paraíso que la humanidad sitúa en "illo tempore" y

(72) Karen Elizabeth Breiner-Sanders. "El niño y el adolescente como protagonista en la narrativa española de posguerra". Diss George Washington Univ., 1.980.

(73) Miguel Delibes. Obra Completa. Tomo I. "Prólogo" págs. 7-22. Ed. Destino, Barcelona, 1964, pág. 19.

que el individuo se hace la ilusión de haber vivido en su niñez... El verdadero mundo infantil... sólo existe después, en nuestra imaginación, cuando nos damos cuenta de que hemos sido expulsados de algo que, triste ironía, nunca ha existido enteramente.

La adolescencia posee la capacidad del descubrimiento aprovechable, consciente, esta agridulce ingenuidad que nos deslumbra frente a lo que siempre ha existido pero que sólo ahora manifiesta su razón de ser, y el sentimiento de rebeldía que nos enfrenta a lo que ha perdido lozanía y vigor, a todo lo que ofende nuestra pasión terriblemente interesada de vivir de un modo más generoso, de acuerdo con este impulso que todavía no ha cedido al peso inminente de la muerte." (74)

La contraposición del mundo de los adultos al de los muchachos y la superior calidad de este último se repite como una constante a lo largo de toda la obra de Ramiro Pinilla y, evidentemente, en la novela que ahora estudiamos también.

La niñez y adolescencia representan la ingenuidad, la sencillez, la virginidad de pensamiento y la verdad. El adulto, sin embargo, ha complicado la vida y se mueve en un mundo de falsedad y miseria.

(74) Francisco Olmos García. "La novela y los novelistas españoles de hoy". Cuadernos Americanos, 129, 1.963.

Esta contraposición irreconciliable queda evidenciada, por ejemplo, en las siguientes palabras de nuestro protagonista:

"Yo estaba seguro de que nada se podía oponer a esto mío, [se refiere a su unión con el forastero] pero mi seguridad sólo valía para dentro de mí mismo, o, en todo caso, para un mundo de seres de trece años, no para enfrentarse a ellos, los mil veces malditos mayores." (75).

El chico se esfuerza por crecer, por ser mayor, pero siente que existe un gran abismo entre éstos y él. También Pepita, la mujer que sirvió de modelo a Vicente, se refiere de un modo despectivo a su propio mundo, el de los mayores, al decirle a la señorita Satrúlegui:

"No debe conocer cómo somos. Aún no. No tiene más que trece años." (76)

Y poco antes le había aconsejado al muchacho: "No cambies nunca." (77).

Por otra parte, en el epílogo, el maestro, quien se da cuenta de que sólo un adolescente podría haber luchado con unos ideales tan limpios como los de Asier, le ordena

(75) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 215.

(76) Ibídem, pág. 133.

(77) Ibídem, pág. 133.

a éste, aun sabiendo que es imposible, lo siguiente:

"No crezcas. No dejes de tener trece años." (78)

Don Manuel, como Asier, cuando fue niño, también sufrió intensamente la incomprensión de los mayores. Completamente solo y de manera tenaz, se enfrentó al pueblo de Algorta que quería acabar con las llamas enviadas desde el Perú a Saturnino Altube. Se esforzó por salvar a unos animales que constituían el símbolo de la libertad. Esta historia, protagonizada por Don Manuel adolescente, está recogida en uno de los relatos breves más significativo de R. Pinilla: ¡Recuerda, oh, recuerda!.

En En el tiempo de los tallos verdes, el escritor vasco enfrenta la visión vital de un niño y la visión de los mayores, pero, como señala Julio Manegat, "No se trata de una confrontación generacional, sino de la exaltación de la libertad, de la pureza de la libertad ajena al imperativo de los condicionamientos. Y de esta pureza, de esta sinceridad, sólo son capaces los niños" (79). Es, pues, esta novela, un relato de trama policíaca en el que se recrea la oposición de dos mundos: el mundo puro y

(78) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 472.

(79) Julio Manegat. Reseña de En el tiempo de los tallos verdes. El Noticiero Universal, 17 de Febrero, 1970, pág. 15.

virginal del muchacho, y el contaminado de las personas adultas. "Color, ambiente y tema, no son más que el telón de fondo para lo más importante, a saber, la crisis de adolescencia del pequeño protagonista agudizada por su invalidez de cara a esos "mayores" que no saben o no quieren responder a sus preguntas" (80). Y no saben responder a sus preguntas, porque ellos ya se encuentran inmersos en un universo en el que el egoísmo, el afán de lucro y, en definitiva, la mentira e irracionalidad, se han convertido en norma.

Merece la pena también llamar la atención sobre el carácter simbólico que posee el título de la novela. Ramiro Pinilla es muy dado a sintetizar en éstos el significado connotativo o final de sus obras. Como apunta María del Carmen Bobes Naves, "El título puede informar sobre la intención del autor, en lugar de hacerlo sobre el tema." (81) Y este es el caso que se presenta en la novela que estudiamos. El título viene a ser una clave que refuerza el significado conceptual de la obra.

Asier, adolescente de trece años, vive inmerso en

(80) Luis de Lázaro Uriarte. Reseña de En el tiempo de los tallos verdes. La Gaceta del Norte, 22 de Marzo, 1970, pág. 7.

(81) María del Carmen Bobes Naves, Crítica semiológica, Oviedo, 1977, pág. 51.

su "tiempo de los tallos verdes". Si analizamos el término "verde", vemos que en sentido estricto designa el color que presentan las hierbas frescas. A medida que se extiende su uso a otros objetos se incluyen cualidades adicionales. Un follaje verde implica la noción de que es flexible, elástico. No cabe duda de que crecer, verdecer y florecer, fenómenos del reino vegetal, se transfieren a la esfera humana y se comparan con las edades de la vida: la edad verde, los años verdes son los de la adolescencia, los de la juventud. Y adolescencia implica la idea de lo inmaduro, de lo nuevo, inexperto, inacabado, etc. Pero, al mismo tiempo, la "edad verde" también es la de la esperanza, la de la libertad y sinceridad.

Ramiro Pinilla nos propone en su novela una vuelta al "tiempo de los tallos verdes", un retorno al paraíso perdido en el que la vida y las relaciones entre los hombres eran más sencillas y menos falsas. La civilización y el paso del tiempo no consiguen más que alejar al individuo de sus orígenes. Asier, quizás ya por poco tiempo, aún vive en la época en la que la sinceridad y la verdad son los máximos valores a tener en cuenta. Es "el tiempo de los tallos verdes" el indicado para tener fe, ilusión y esperanza, el tiempo de los héroes solitarios que siguen

su propia llamada interior y que todavía no han sido contaminados por un mundo burocrático y absurdo.

Sin embargo, aunque Asier Altube no verá enturbiados por el desengaño su ilusión ni su empeño, al fin y al cabo la empresa que se ha trazado la resuelve con éxito, la frustración ante una batalla perdida de antemano preside el final de la novela y de su aventura. Se trata de una lucha contra el tiempo, combate estéril frente al paso de los días. En este sentido son muy significativas las palabras con las que finaliza la novela:

"- ¿Quién se está marchando?

- Tú. Te estás yendo sin sentirlo. Y, en tu caso, para siempre.

- ¿Es malo eso?" (82).

Asier avanza inexorablemente hacia la edad adulta y Don Manuel se da cuenta de ello; se está yendo, y para siempre, del paraíso perdido.

c) Carácter épico del héroe novelesco.

Para Lukács la novela es la degradación última de la epopeya (83), la epopeya de un mundo sin dioses, en la que se ha perdido todos los rasgos esenciales del dis-

(82) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 473.

(83) G. Lukács, Theórie du Roman. Gonthier, París, 1.963.

curso épico que "señala tanto hacia un pasado como hacia un futuro, desde un presente en crisis (...). La epopeya sólo puede darse en aquel pueblo que tenga conciencia viva de estos tres tiempos históricos." (84). En el mundo occidental es muy difícil que pueda darse la existencia de una narrativa épica en nuestros días, pues sus rasgos serían ajenos a los fundamentos de la civilización actual. Sin embargo, el País Vasco, en cierta medida, constituiría una excepción. Hasta el siglo XIX ha sido uno de los pocos pueblos de occidente que, recluso en sus confines pirenaicos, presentaba un modelo de sociedad que no había variado sustancialmente a lo largo del tiempo. "Permaneciendo al margen de la historia, era el único pueblo que había permanecido, en sentido estricto, fiel a sí mismo." (85). La crisis, el momento oportuno para el florecimiento de la epopeya, se produce ante el contacto de este mundo anclado y primitivo con las formas de vida de una cultura distinta que conlleva un cambio radical de mentalidad y costumbres; bruscamente se realizará el trasvase de unos orígenes matriarcales a una sociedad patriarcal,

(84) R. Buckley, Raíces tradicionales de la novela española contemporánea, Ediciones Península, Barcelona, 1982, pág. 28.

(85) Ibídem, pág. 28.

de una concepción mágica y mitológica de la realidad al racionalismo excluyente contemporáneo.

La novela de Ramiro Pinilla va a bucear en el origen, que podríamos denominar prehistórico, o más bien fuera de la historia, para encontrar la esencia del hombre, no sólo ya del hombre vasco, algo que es evidente, sino también del hombre colectivo, del hombre-género, simbolizado en unos personajes propios del entorno personal del escritor. Aquí nace el héroe épico. Un héroe que será capaz de sacrificar lo profano, de convertir en colectivo lo individual y de realizar, gracias a esa llamada misteriosa llegada de algún lugar profundo y oculto, las hazañas y trabajos que esperan su fuerza y voluntad.

El protagonista de En el tiempo de los tallos verdes aparece revestido de estas características. Asier se siente forzado a emprender un camino lleno de dificultades y obstáculos; va a oír la llamada del destino que le convierte en símbolo de lucha y transforma su simple condición humana. Siente la fuerza de una voz que le empuja a realizar la tarea que le ha sido encomendada:

"Entonces estaba allí parado, pensando, sí, e incluso asustado, esperando que llegara lo de siempre, dándole ocasión al arrepentimiento a que se presentase a tiempo; pero, nada; por eso digo que aquello era diferente, algo muy especial entre el forastero y yo, donde

todo estaba permitido, como sucede en muchos asuntos de los mayores. Mayores. El forastero lo era; y si yo componía con él una asociación o algo así, a mí me correspondía elevarme a su altura, y en ese momento me expliqué el motivo de que algo tan terrible como mi rebelión no me empujase a un arrepentimiento, porque si desde algún sitio -acaso desde mi interior- se estaba esperando que yo pasara precipitadamente de chaval a mayor, el salto no se realizaría así como así, sino que hacía falta un esfuerzo que no desmereciera" (86).

Después de la llamada, primer indicio de cualquier acción, el héroe deberá dar una nueva dimensión a su empresa que, sin esta sacralización, tendría un móvil simple y unos intereses más bien prosaicos. El pequeño de los Altube antepondrá su convicción y la tarea propuesta, con el fin de demostrar la inocencia del forastero en la muerte del hombre aparecido en los acantilados, a las prohibiciones familiares, superando todas las trabas, incluso la de su invalidez:

" y, mientras, yo allí engañándola, rebelándome contra ella y contra todo, pero sabiendo también que no podía hacer otra cosa, porque nadie se hubiera puesto de mi parte para hacer

(86) En el tiempo de los tallos verdes, págs. 113-114.

todo aquello en favor del forastero" (87).

Asier va a proporcionar a su actuación una dimensión que traspasa la simple realidad en que se mueve, que va más allá del estrecho mundo de un niño de trece años que ha de ver la vida desde una silla de ruedas. Esta transformación convierte la empresa individual en colectiva; nuestro protagonista hace partícipe a la colectividad -familia y pueblo- de su destino heroico, haciendo que sea común a todos lo que en principio, como hemos visto en páginas anteriores, es cuestión personal, de un único individuo.

Asier, aunque se lanza en solitario a su empeño de esclarecer las circunstancias que envuelven al crimen, paulatinamente va consiguiendo la ayuda y colaboración de las personas que le rodean porque su esfuerzo es el que devuelve a todos -también al lector- la ilusión y la limpieza que solamente se tiene en la infancia.

Tras la actuación del héroe, se percibe también en la novela de Pinilla una búsqueda tenaz por la libertad. Esa libertad que en las páginas de En el tiempo de los tallos verdes se encuentra desvirtuada y que únicamente la verdad devolverá en todo su esplendor; esa libertad

(87) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 113.

que el mundo de los mayores -civilización, progreso, etc- oscurece y difumina; esa libertad, en fin, que en Las ciegas hormigas es oprimida por las normas de una sociedad injusta, que es, en último término, la culpable del fracaso de Sabas.

Si el pueblo vasco, como decía Unamuno, era "un pueblo juvenil en una civilización adulta" (88) y su "genialidad" consistía en convertir las ideas en fuerza y el pensamiento en lucha, Asier, inserto en una sociedad de adultos, también se esforzará en que prevalezcan los sagrados valores de la libertad y de la verdad. Y así como la crisis del pueblo vasco tuvo su origen en la colisión de este "pueblo juvenil" al entrar en el radio de acción de la historia, al entrar en colisión con una civilización no sólo adulta sino adulterada, Asier, a nivel individual, también sufre su crisis al enfrentarse con esas personas "mayores" que tan raramente se comportan.

Es evidente, pues, que En el tiempo de los tallos verdes es un relato de añoranza, de añoranza de un tiempo y de un espacio no adulterados. Y Asier, con su acción, va a demostrar que es necesario una regresión para que el pueblo vasco, y en último término la humanidad, vuelva

(88) La raza vasca, Madrid, 1905.

a reencontrarse. Dicho reencuentro pasa por una vuelta al "tiempo de los tallos verdes" y por la recuperación de la "etxe", es decir, del sentido matriarcal de la existencia.

C A P I T U L O I I I

SENO: EL RETORNO AL ORIGEN

INTRODUCCION.

Seno, finalista del Premio Planeta en 1.971 (1), es, quizás, la novela más fantasiosa e imaginativa de Ramiro Pinilla. Fantasía que nunca es gratuita y responde a la mitificación de una realidad preexistente donde el autor fija su punto de partida para, desde ese origen concreto y palpable, fabular una historia en la cual lo imaginario y lo real se unen para que todo pueda suceder. La novela representa la soledad del hombre varón sobre la tierra y la exaltación triunfante de la mujer como centro del universo. Según palabras de Rapha Bilbao, Seno es "el trauma de la madre perdida y añorada hasta la esquizofrenia; la gran nostalgia de los hombres desmembrados que añoran inconscientemente el calor del útero materno, la defensa total del mundo por unas paredes de carne." (2).

Desde el punto de vista técnico y, sobre todo, lingüístico, este nuevo relato presenta características que lo alejan de las dos novelas estudiadas anteriormente. Seno, sin dejar de ser realista, se acerca a las nuevas

(1) Premio Planeta 1971 que obtuvo José M^e Gironella con Condenados a vivir.

(2) José Javier Rapha Bilbao: "Seno: madre y mar" en Hierro, Bilbao, 10-8-1972.

corrientes literarias que dominan en los años setenta. Apreciamos una preocupación por el idioma que va a traducirse en la conjunción de la fuerza narrativa y la consistencia lingüística, para alejarse totalmente del realismo de expresión pobre y machacante.

Sin embargo, tampoco puede identificarse Seno con las novelas "experimentales" que van a producirse en la época mencionada anteriormente. El aparente experimentalismo de Seno, basado en el enriquecimiento de la novela mediante el lenguaje exacto o el desbordamiento imaginativo, dista mucho de las "obras cerradas, muchas veces farragosas, que en los mejores casos insinúan sin acabar de mostrar nunca" (3) que fueron la mayoría de los experimentos novelísticos del momento. Tampoco es Seno la simple prolongación del realismo mágico hispanoamericano, aunque sí tenga una relación de procedimiento con las técnicas narrativas de los novelistas encuadrados en la mencionada tendencia, sobre todo con la obra de Gabriel García Márquez. El propio Ramiro Pinilla reconoce:

"Entonces empecé a leer a los sudamericanos, concretamente a García Márquez, y me vino con un lenguaje tan mágico en el que no quedaba

(3) Domingo Ynduráin "La novela. Los últimos años" en Historia y crítica de la literatura española (Época contemporánea 1939, 1980), dirigida por Francisco Rico, vol. 8, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, pág. 349.

todo a nivel de tierra, sino que casi todo llegaba a unas alturas de locura... O sea, el lenguaje mágico imaginativo. Y entonces dije, ¡coño! esto es lo que me faltaba, y así empecé a escribir de nuevo, y salió la novela Seno después de varias redacciones, claro, porque fue un lenguaje que me costó asumirlo mucho" (4).

Ramiro Pinilla va a coincidir con el escritor colombiano en la aplicación de un procedimiento similar en el desarrollo de su novela, pero esta coincidencia no es, en ningún caso, casual o imitativa; el escritor bilbaíno recrea un mundo real desde la imaginación y la fantasía literaria, partiendo, además, de unos mitos propios, enraizados en la tierra y en los hombres que pueblan su libro e intrasplantables a otros ambientes o a otros seres ajenos a esas raíces. No podemos hablar, por lo tanto, de Cien años de soledad como el modelo directo de Seno, ni debemos, en honor a la verdad, situar el libro de Pinilla dentro de los parámetros del realismo mágico, entendido desde la novelística hispanoamericana.

Con esta novela Ramiro Pinilla consigue adueñarse de un terreno difícil y escabroso en las letras españolas, desde la alegoría va a transformar en arónica la narra-

(4) Entrevista concedida por el autor a Julia Santan-
ana, (1966-67), sin publicar.

ción, en leyenda la novela, y va a crear una geografía y unos personajes que pierden su identidad para dar paso al símbolo y al mito. Si la nueva novela del escritor vasco no consiguió el premio Planeta, no cabe duda de que lo mereció (5).

Estamos, pues, ante un relato un tanto desconcertante y extraño por esa mezcla de lo real y lo imaginario en unas proporciones difíciles de precisar. La idea central de Seno la podemos resumir diciendo que es la general orfandad del ser humano representada por unos tipos que peregrinan en busca de una maternidad simbolizada en cosas tan dispares como una vaca o el mar.

Pinilla a la pregunta ¿Qué es Seno? responde de la siguiente forma:

"Es la soledad del hombre-varón sobre la tierra. La mujer es el centro del mundo, es ser auténtico, es tierra, es todo. El hombre en cambio es siempre un niño aunque juegue a ser jefe. Ya en las primeras líneas que te voy a citar textualmente se encierra el argumento de Seno. "Era un mal día de calor, cuando aquel cura llegó al valle de Barreto

(5) Rafael Conte escribe comentando el fallo del jurado: "Seno, la obra finalista, es, desde luego, muy superior a Condenados a vivir, la novela premiada. La costumbre sigue siendo la ley." ("Ramiro Pinilla o la búsqueda del mito" en Informaciones, Madrid, 14-12-72)).

a decirles que el abuelo Isidro entregaría el caserío con todas las tierras a la mujer de la familia que le pariera hijo varón en Arrigúnaga, el día de San Isidro". Fíjate, esta frase que dijera todo y resumiera el sentido de mi novela -un canto a la maternidad, a la mujer- la he perseguido durante meses. Hice seis redacciones diferentes y he tardado tres años en terminarla. De todos modos la producción literaria no me importa ni la milésima parte que la calidad." (6)

(6) "Seno". En Hierro, 21-10-71.

LA ANECDOTA NARRATIVA: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN.

El relato comienza con la llegada de un sacerdote al caserío de "Arrigúnaga Chiqui" para informar a la familia de los Zanurrusa que Isidro, el hombre más anciano de dicho clan que vive en el caserío milenario de la costa, donará su casa junto con todas las tierras a la hembra de la familia que diera a luz un hijo varón el día de San Isidro en el caserío costero. El sacerdote se iba desplazando por todo el País Vasco dando a conocer a los cientos de Zanurrusas la gran noticia: el extraño testamento ideado por el viejo patriarca de 111 años de edad.

Al cura, en el umbral de Arrigúnaga Chiqui, le sale a recibir Sergio, nieto de Isidro, que con sus hijos compone el clan "desmujerado" y sufriente protagonista de la novela. Los hijos de Sergio y Jacinta son los siguientes: Damián, que de tan alto que era su madre al parirlo pensó "que no iba a terminar de nacer"; Yosán, "un cachalote demasiado primitivo" caracterizado por su exacerbada virilidad, y los gemelos Tad y Agus, "tan iguales que sólo se veía en ellos un duplicado por efecto óptico".

Los cinco hombres, cuando muere Jacinta, esposa y madre, se hunden en la más terrible de las soledades. Este total desamparo en el que se sumergen va a ser llenado por una vaca que se convertirá en el verdadero refugio

de los hombres solitarios. Una vaca que fue dejada en herencia por la difunta, con las palabras: Una familia siempre se mantendrá unida alrededor de una vaca" (7).

Pabiana, hija también de Sergio, carente de vocación maternal, no puede llenar el vacío dejado por la madre. Sin embargo, la otra hermana, María, sí que posee una inclinación maternal fuera de lo corriente. Es por antonomasia la madre para quien todos los hombres son como niños. Así, su primo José -con el que duerme santamente- unas veces le huele a hijo, otras a esposo y otras a Isidro. Pero como María es golpeada y descalabrada por Sergio, cuando intenta huir con José en busca del bisabuelo, no le es permitido dar vía libre a su instinto maternal. Sergio la enclaustra y la retira del mundo encerrándola en un dormitorio:

"Convirtió a la hija mayor en una muerta olvidada, excepto para José, cuya presencia esporádica entre ellos, para comer y recoger las raciones de la reclusa no bastaba a recordarles a la hermana que un mal día resbaló en una cáscara de higo y se mató, que fue la nebulosa versión que con los años Sergio acabó por imponer" (8).

(7) Ramiro Pinilla, Seno, Ed. Planeta, Barcelona, 1976, pág. 25.

(8) Ibidem, pág. 21.

El testamento de Isidro, dado a conocer por el sacerdote, desata una carrera sexual encaminada a conseguir la herencia. Sergio se empeña en llevar a cabo una campaña de emparejamientos, y trata de arreglárselas para que las mujeres de la familia estén en condiciones de dar a luz el mismo día de San Isidro.

En la cama-nido, María revela a José los grandes secretos de la vida. Le habla apasionadamente del viaje que algún día emprenderán hacia la mar. Y efectivamente, días antes de la fecha señalada para el nacimiento del nuevo varón, la familia emprende de forma instintiva ese gran viaje hacia la mar, el regreso hacia el gran "seno" del que nació toda la vida, a través de una ruta que les resulta a todos significativa y extrañamente familiar, a pesar de no haberla pisado nunca.

María estaba convencida de que recorrían un camino de regreso, exactamente el mismo que los Zanurruza recorrieron en sentido contrario hace miles de años. Al descender la última pendiente de la tierra, cerca ya de la costa, la familia de Sergio constituía un clan más entre los 532 miembros de la tribu Zanurruza que rendían viaje en aquella encrucijada procedentes de todos los rincones de la tierra vasca. Al instante de ver el mar, todos ellos sintieron unas ganas irresistibles de sumergirse en el agua "recordando lo irrecordable, con las tripas reblan-

decidas por las nostalgias". Ninguno estaba familiarizado con el mar, sin embargo todos se dedenolvían en las aguas "como sarrones por debajo de las olas". A la salida del purificador baño, José reconoció el monumental caserío "de tejas rojas descoloradas por el salitre del mar". Arrigúnaga no parecía un caserío construido por los hombres, más bien se asemejaba a una obra de la propia naturaleza, "un tubérculo reventado de la tierra que no le podía contener". Fue levantado en una época inmemorial, con piedras acarreadas desde la playa por los primeros seres de aquella tribu durante su edad de aclimatación al nuevo medio terrestre.

Finalmente, el día esperado, María dio a luz a la vista de todos. Cuando estaba sonando la sexta campanada de las doce del mediodía, José extrajo de debajo del sayón "un hombre silencioso y de huesos largos con una mirada de sabiduría en unos ojos enteramente abiertos." En el mismo instante del alumbramiento se produjo la muerte del patriarca. María observó que:

"Isidro estaba realizando las mismas contorsiones prenatales, daba las mismas patadas y tomaba la misma postura de salida que su hijo del vientre" (9).

(9) Seno, pág. 295.

Compadeciéndose del bisabuelo, la mujer se abrió el escote y entregó al viejo su pecho de matriarca. De esta forma Isidro dio el último suspiro. Según dijo María, el "anciano quería morir como si estuviera naciendo".

La novela concluye con María y José definitivamente instalados en Arrigúnaga -caserío de la costa-, con un hijo que es el de ellos y que, a la vez, no lo es. El resto de los familiares de Arrigúnaga Chiqui parten en pos de la chala que acababa de tener la vaca convertida en madre para los varones del clan. María intentó que la familia no se le marchara, pero no lo consiguió:

"Les habló en todos los tonos, se les interpuso en el camino, sin lograr torcer su inclinación. Con el alma partida los vio alejarse por encima de los desperdicios de la romería, (...) el padre y los cuatro hermanos (...) sentenciados a errar en el desamparo por una tierra creada exclusivamente para utilizarlos, por haber aceptado el reto de las nostalgias más profundas que acechan a todos los hombres, no podían tener otra conclusión que la locura" (10).

(10) Seno, pág. 307.

EL VIAJE COMO EJE ESTRUCTURADOR DEL RELATO.

No cabe la menor duda de que el elemento estructural fundamental de Seno a través del cual se organizan todos los demás lo constituye el concepto "viaje". El viaje es, además de tema y motivo novelesco -como más tarde tendremos ocasión de demostrar-, una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo. De esta manera el viaje se convierte en el resorte conformador del relato.

Recordemos en este sentido la importancia que adquiere el concepto para Michel Butor: "Toute fiction s'incrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit" (11). El propio G. Lukács también ve en el "viaje" la fórmula definitoria del sentido de la novela cuando dice: "la

(11) Michel Butor, L'espace du roman, en "Les Nouvelles Littéraires", Nº 1753, abril, 1961. Artículo recogido en Sobre Literatura, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1967, pág. 53.

ruta ha comenzado, el viaje ha terminado" (12).

Por otro lado, vemos que Seno además de viaje es una búsqueda, la búsqueda de los orígenes del hombre. Este componente es en el sentir de algún crítico, como Northrop Frye, uno de los más decisivos del género "novela". Ambos son determinantes en la construcción estructural de Seno y proporcionan a la narración un carácter épico indudable.

Hay que indicar también que Ramiro Pinilla va a emplear en su novela la tercera persona narrativa. Puede parecer contradictorio que en uno de sus relatos más innovadores, como es el caso de Seno, utilice el enfoque más tradicional de construcción novelística, pero no hay tal contradicción o paradoja. El narrador no es, en este caso, el "demiurgo, por encima del bien y del mal, por encima de la propia novela, que conoce no sólo lo que ha pasado, sino también lo que pasará y se permite el gran lujo, incluso, de advertirnos de lo que va a suceder y de jugar con sus personajes, a la vez que nos amonesta sobre la "verdad" de la historia" (13). en el sentido clásico de la concepción del novelista. El autor va a ser

(12) G. Lukács, La Théorie du Roman, trad. de Jean Clairevoye, Gonthier, Ginebra, 1963, pág. 68.

(13) Santos Sanz Villanueva: "De la innovación al experimento en la novela actual" en Teoría de la novela, op. cit., pág. 258.

el narrador de unos hechos míticos, el cronista épico que describirá, sin utilizar prácticamente la forma dialogada, una serie de situaciones vividas por los personajes de su obra, situaciones que se convierten en leyenda, en epopeya que no podría ser relatada de otra forma.

La posición del escritor como narrador omnisciente y la estructuración en tres grandes capítulos ordenados cronológicamente confieren a Seno ese carácter de crónica legendaria que descubrimos, así mismo, en otras obras de Pinilla como en La gran guerra de doña Toda donde la condición de cronista del autor se manifiesta de una forma más evidente desde el comienzo de la obra, cuando, en unas pocas líneas, descubre todo aquello que va a suceder y nos anticipa el desenlace (14).

Así pues, tres grandes pasajes componen la novela -"Dos", "Uno" y "Cero"- concebida como viaje. Esta división mantiene una íntima ligazón con la forma en la que se desenvuelven los personajes y con la historia que van

(14) "Tanta iba a ser su necesidad de sentir de cerca la mar, que al cumplir los cien años la empezó a pedir, y tres décadas después su hijo Ombecco, de noventa y dos años, viajó con una expedición a la costa y le trajo una ballena oliendo a salitre". La gran guerra de Doña Toda, Ed. Libropueblo, 1979, Getxo, pág. 7.

a protagonizar.

Dos ----- Preparación del viaje

Uno ----- El Viaje

Cero ----- Llegada al destino y baño
purificador

Los tres capítulos corresponden al orden cronológico del libro en su ordenación y aparecen invertidos, en una visión retrospectiva, respecto al "orden real" de lo que Pinilla narra. Seno es el regreso al origen, la necesidad imperiosa del mar, madre de todas las cosas, y por esto el mar es el principio esencial aunque cierre la obra en su estructuración capitular.

Cada uno de los tres episodios posee una unidad e independencia propias y confiere al relato una estructura que podríamos denominar "abierta". Estructura típica de la narración épica. La novela no da la impresión de inexhaustibilidad, sino por el contrario, de algo que muy bien podría continuar y prolongarse. El final del relato se convierte al mismo tiempo en principio de otra historia susceptible de ser continuada. La historia que se nos cuenta no se cierra en el último capítulo o episodio, sino que cabe imaginarla prolongada mucho más allá de él. El nacimiento en Arrigúnaga del nuevo vástago

-hijo de José y María- simboliza el comienzo de una nueva era, de una nueva época. Isidro, el gran patriarca, ha muerto. Pero lo ha hecho como si estuviera naciendo: "Observó sin ningún asombro que Isidro estaba realizando las mismas contorsiones prenatales, daba las mismas patadas y tomaba la misma postura de salida que su hijo del vientre".

Si Seno, como hemos apuntado más arriba, es el regreso al origen, también es el origen de un nuevo camino. Nacimiento-muerte y muerte-nacimiento son procesos que se desarrollan sin rupturas, con continuidad. Los títulos que encabezan cada uno de los episodios son bien significativos al respecto: Dos-Uno-Cero. Cero es el final de la cuenta atrás, pero al mismo tiempo el comienzo de un nuevo desarrollo, de un nuevo viaje:

"Todo era tan simple, le oía murmurar José, [a María] cuya mirada de pasmo saltaba del Isidro recién muerto al Isidro recién vivo sin encontrar en ellos diferencias" (15).

Pasando a considerar cada uno de los capítulos de forma pormenorizada, podemos decir que en el primero -Dos- se produce el hecho que va a desencadenar los aconteci-

(15) Seno, pág. 299.

mientos que se desarrollan en la novela. Este hecho es un anuncio -pensemos en las connotaciones bíblicas que conlleva-, una llamada realizada por un sacerdote que llega a Arrigúna Chiqui, cansado y sudoroso, después de haber realizado un largo "viaje" desde Guecho, la costa, hasta las tierras del interior. El mensaje es tan escueto como extraño: vino a decirles que el abuelo Isidro donaría su caserío con todas las tierras que le corresponden a la mujer de la familia que le pariera un hijo varón en "Arrigúnaga" el día de San Isidro. El propio sacerdote era consciente del contenido bárbaro e inconsecuente del mensaje que llevaba. Sus palabras son contundentes:

"Isidro Zanurruza Gaztelumendi, el de Arrigúnaga, de Guecho, su pariente, está loco" (16).

Pero cuando el cura mencionó a Sergio, nieto primogénito del anciano, la palabra testamento, todos se dieron cuenta de que la cosa iba en serio. Aquél, como nieto mayor que además había proporcionado a Isidro techo y comida durante veinte años, creía que le correspondía por derecho propio hasta la última yerba de Arrigúnaga, pero no fue así.

(16) Seno, pág. 8.

A partir de este momento, la preocupación fundamental de Sergio va a ser la de conseguir la fecundación de alguna de las hembras de su familia para cumplir con lo estipulado en el testamento y hacerse con el gran caserío de la costa. Jacinta, su mujer, ha muerto. Pero le quedan las hijas. El plan de apareamientos muy pronto comienza:

"Sergio Zanurruza inició su gran campaña de apareamientos a las dos horas de la partida de aquél cura de Guecho." (17).

Fuerza a José, su sobrino, para que se relacione con Fabiana, la hija pequeña. Planea la unión de Yosan con Paula para el quince de Agosto, fecha que según sus cálculos es la idónea para que el parto tenga lugar el día de San Isidro. En definitiva, las dos mujeres mencionadas más María (fecundada por un Baxajaum) estarán listas y embarazadas según los cálculos de Sergio.

A mediados de Abril, a los ocho meses de embarazo de las mujeres, comienzan los preparativos para llevar a cabo el viaje y dirigirse al caserío "madre" de la costa donde reside Isidro. Por lo tanto, en este primer episodio el narrador nos presenta el móvil que origina el "gran viaje" y los preparativos del mismo.

(17) Seno, pág. 44.

El segundo capítulo -Uno- lo constituye fundamentalmente el viaje. Un viaje esperpéntico y alucinante lleno de encuentros extraños y de sensaciones nunca vividas que habría de durar once días con sus respectivas noches. Los personajes deambulan por los caminos de la tierra vasca y por su propio interior. Sienten que se están acercando al mar, que su viaje es un viaje de regreso. La peregrinación llega a su fin cuando divisan el caserío costero. El capítulo se cierra con las siguientes palabras:

"Mira, le dijo, tomándole de la mano y sin desviar la mirada. Emergiendo de la niebla, José descubrió un monumental tejado de tejas rojas descoloradas por el salitre de la mar.

- Eso es "Arrigúnaga" -añadió María-. Hoy es San Isidro" (18).

Pero antes de entrar y de instalarse en la casa de Isidro, toda la familia, junto a las demás del clan, se sumergió en las aguas del mar. Si los mandamientos de los mahometanos rezan la obligación de peregrinar una vez en la vida a la Meca, las leyes ancestrales de los Zanurruza, o simplemente necesidades biológicas, les obligan a sumergirse en las olas de la mar, también una vez en la vi-

(18) Seno, pág. 262.

da:

"Se sumergieron en una sopa tibia de algas recordando lo irrecordable, con las tripas reblandecidas por las nostalgias. Ninguno sabía nada de la mar, pero todos nadaron como sarrones por debajo de las olas, confundidos en un mismo banco que no se apartaba de la orilla" (19).

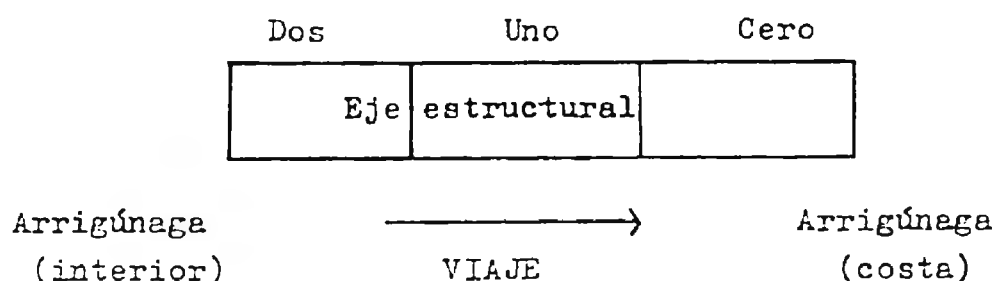
El tercero y último episodio -Cero- se desarrolla ya en Arrigúnaga. Los 523 Zanurruza provenientes de todos los rincones del País Vasco invaden el caserío por puertas y ventanas para instalar a las 95 embarazadas que debían dar a luz en el recinto que se les había señalado previamente. Los clanes con más suerte habían colocado a sus mujeres en mesas y camas, viéndose en cada una de ellas a cuatro o cinco. Constantemente eran acuciadas para que no dejaran pasar el día sin parir.

Un matiz recogido en el testamento, y que hasta ese momento había sido desestimado, señalaba que la nueva madre debía alumbrar al tataranieto al lado de Isidro, en su misma cama o lecho. Y así fue. María dio a luz junto a su bisabuelo a las doce en punto del mediodía. El deseo del gran patriarca se había cumplido. María, José y el

(19) Seno, pág. 261.

nuevo Isidro comienzan una vida solitaria como únicos dueños y señores del caserío milenario. Las restantes familias recogieron sus petates, montaron en sus carros y regresaron con expresiones desoladas a las tierras del interior, "de las que no saldrían en la vida, porque ya tomaron en el mar el baño preceptivo de todos los Zanurrzas" (20).

Así pues, el esquema estructural de la novela lo podríamos representar gráficamente de la siguiente manera:



Ya hemos dicho que el viaje es, además del eje estructural de la novela, un tema, un motivo. Representa el retorno a los orígenes, al mar que se convierte en el remedio a la soledad que sufre el hombre, en tanto que es símbolo del vientre materno, del paraíso perdido y del tiempo inmemorable. Como tendremos ocasión de comprobar más adelante, se produce en el relato un movimiento tem-

(20) Seno, pág. 298.

poral hacia atrás, se deshace lo andado hasta encontrar sus raíces, ya que cuanto más el hombre avanza en la sociedad, tanto más se aleja de su propia identidad y naturaleza.

EL SISTEMA FUNCIONAL DE LOS PERSONAJES.

El personaje de la novela, de la misma manera que el personaje de teatro, puede desempeñar diversas funciones en el mundo de ficción creado por el novelista. En palabras de Roland Bourneuf y Réal Ouellet, el personaje "puede ser, sucesiva o simultáneamente, elemento decorativo, agente de la acción, portavoz de su creador o ser humano de ficción con su manera de comportarse, sentir y percibir a los otros y al mundo" (21).

Puede definirse la acción de una novela como el juego de fuerzas opuestas o convergentes presentes en una obra y encarnada por los personajes. Cada momento de la acción constituye una situación conflictiva en la que los personajes se persiguen, se alían o se enfrentan. Lo que Etienne Souriau escribió sobre la acción dramática podría aplicarse sin inconvenientes a la novela: "Una situación dramática es la figura estructural que, en un momento dado de la acción, dibuja el sistema de fuerzas; el sistema de las fuerzas presentes en el microcosmos, el centro estelar del universo teatral; fuerzas que encarnan, sufren o animan los principales personajes de ese momento de la acción. Sistema de oposiciones o de atracciones, de convergencias en una colisión de orden moral

(21) La novela, Ed. Ariel, Barcelona, 1983, pág. 181.

o de explosión destructora, de alianzas o de divisiones hostiles" (22).

Veamos a continuación las fuerzas fundamentales que animan a los personajes de Seno.

Isidro: generador de la acción.

Todo conflicto tiene en su origen a alguien que conduce el juego, un personaje que comunica a la acción su primer impulso dinámico y que Souriau denomina concretamente "fuerza temática". La acción del protagonista puede venir provocada o provenir de un deseo, una necesidad o, por el contrario, de un temor.

En el caso que nos ocupa es la figura de Isidro la que puede ser considerada como motor y desencadenante de las acciones que llevan a cabo el resto de los personajes. Isidro es el gran patriarca, el hombre más anciano (111 años) del clan de los Zanurruza. Siempre había vivido en el caserío de la costa, pero, viendo la penuria en la que se encontraban sus familiares de Arrigúnaga Chiqui, se trasladó al interior para hacer todo lo posible por sostener la casa:

"Isidro abandonó el caserío patriarcal de

(22) Les deux cent mille situations dramatiques. Ed. Flammarion, París, 1950, pág. 55. La traducción es mía.

la costa, donde vivía solo, y se instaló en el de su nieto con el propósito de redimirlo" (23).

Trabajó con entusiasmo para conseguir hacer renacer las tierras, pero finalmente no lo logró. Cuando llega al caserío de su nieto Sergio, Isidro cuenta ya con ochenta años. Sin embargo, todavía era "un hombre monumental, con unos músculos tensos, capaces de trabajar más tiempo y mejor que cualquier joven" (24). Es, como repetidas veces se dice, el único hombre verdadero que quedaba en su tiempo. De los veinticinco hijos que tuvo en su matrimonio -engendrados todos con el agua al cuello y bajo un delirio de añoranzas que los despedazaban- no le quedaba ninguno. Durante veinte años permaneció en Arrigúnaga Chiqui trabajando en solitario sin recibir ayuda de su nieto y bisnietos. Todos le volvieron la espalda, todos menos Jacinta y María. Con respecto a ésta última el narrador nos dice:

"Una mañana, al quinto año de su llegada a Arrigúnaga Chiqui, Isidro vio que detrás del arado caminaba una criatura de dos años. Al ir a sacarla de la heredad tropezó con sus ojos y descubrió en ellos un aire de familia. Era su bisnieta, de cuyo nacimiento

(23) Seno, pág. 13.

(24) Ibídem, pág. 13.

apenas se había dado cuenta, abrumado por la inmensa tarea en solitario. Observó que la niña mostraba deseos de quedarse con él, y la sentó en el arado. No volvió a separarse de ella en quince años" (25).

Mantuvo con su bisnieta una relación extraña y muy poco habitual. María, tan pronto lo trataba como a un hijo, dándole de comer papillas, etc, o como a un esposo: con cinco años solicitó a su abuelo en matrimonio.

Cuando Isidro siente que va a cumplir los cien años de existencia, abandona el caserío de su nieto Sergio y regresa a la costa para morir. Su figura ya no vuelve a salir hasta el final de la novela, hasta el mismo momento de su muerte que, en realidad, simboliza un nuevo nacimiento.

Isidro es quien crea o da origen al conflicto novelesco. La fuerza temática de Seno proviene precisamente del deseo que posee este personaje y que queda registrado en el testamento. Su deseo pone en movimiento a todos los demás Zanurruza que aparecen en el ámbito novelesco, siendo el verdadero móvil del viaje que emprende el clan familiar.

El objeto de su querencia viene explicitado en las primeras líneas del relato: quiere que alguna mujer de la

(25) Seno, pág. 14.

familia tenga un hijo varón en Arrigúnaga el día de San Isidro, fecha en la que sabe el gran patriarca que va a morir. Parece una locura la intención del viejo, pero, como veremos más adelante, nadie tiene la suficiente fuerza para oponerse a ella. Además, con la intención de asegurar que su última voluntad se cumpla, Isidro promete su gran caserío costero con todas sus tierras a la mujer que lleve a buen término su plan.

Por lo tanto, la relación sujeto-objeto quedaría establecida de la siguiente forma:

Sujeto	Función	Objeto
↓	↓	↓
Isidro	desea	un descendiente varón

El viaje, pues, estructurador del relato, sería consecuencia del deseo de Isidro.

María: personaje destinador.

Una situación conflictiva puede producirse, desarrollarse y resolverse merced a la intervención de un destinador ("en un sentido amplio: cualquier personaje en situación de ejercer algún tipo de influencia sobre el destino del objeto" (26)), especie de árbitro que or-

(26) Roland Bourneuf y Réal Ouellet, La novela, op. cit., pág. 184.

dena la acción y propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración. La función del destinador es más o menos importante según a quien afecte o según el momento de la acción en curso.

En Seno, la función de destinador -dador- está encarnada, principalmente, por María. Ella es la que hace posible que el deseo de su bisabuelo Isidro se lleve a buen término. En este sentido, podríamos preguntarnos, si este destinador, este árbitro no se convierte en el protagonista en el momento en que hace inclinar la balanza hacia un lado determinado. Creemos que sí.

Si hay un rasgo que define y caracteriza a María es su agudizado sentido de la maternidad. Es la madre con mayúsculas, libre e independiente de toda inclinación sexual. En palabras de J.J. Rapha Bilbao "la gran madre: María, la madre ideal, la potencia maternal personificada, carente de las pasiones despertadas por la carne. María es el personaje central de Seno: la solución feliz, irreal, inalcanzable, sueño edípico puro" (27).

María es la madre de Isidro, de José, en definitiva, de todos. Sobre ella nos dice el narrador:

"A sus cuatro años resolvió el parto de una vecina siguiendo su instinto natural,

(27) José Javier Rapha Bilbao, "Seno: madre y mar" en Hierro, Bilbao, 10-8-1.972.

y luego la encontraron intentando que el niño tomara pecho de sus tetitas de juguete. A partir de aquél día, cuando algunas gentes cariñosas le preguntaban: "Qué quieres, chiquitina?", ella les contestaba con toda seguridad: "Quiero tener un hijo". (28)

Queriendo seguir a Isidro en su regreso al caserío de Arrigúnaga costa, María mantendrá un duro altercado con su padre Sergio a consecuencia del cual -de una paliza desproporcionada- yacerá en cama y encerrada en una habitación durante doce largos años. Desde entonces se convirtió en una "muerta-olvidada". Nadie en Arrigúnaga Chiqui, a excepción de su primo José y en algunas ocasiones su hermana Fabiana, le prestará atención. Pero ella es autosuficiente, muy poco necesita del mundo exterior para vivir y mantener la esperanza. Cuando Sergio prepara su maquiavélico plan persiguiendo que las hembras de la familia queden embarazadas, olvida totalmente a su hija María. Sin embargo, será ella, fecundada por un Bexajaun, quien proporcionará a Isidro el vástago deseado. De esta manera, el gran caserío de la costa, símbolo de la tradición, pasará a su poder. Isidro ha muerto, pero el gran patriarca tiene su sucesor gracias a María y su perfecto instinto maternal.

(28) Seno, págs. 11-12.

María, efectivamente, y con ella la mujer, se convierte en el verdadero protagonista de Seno. El destinatador termina por convertirse en el personaje central de la novela.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el beneficiario de la acción, aquel que eventualmente obtiene el objeto anhelado o temido, no tiene que ser necesariamente el sujeto, ya que tanto puede desearse y temerse por otro como por sí mismo. En la novela que estamos estudiando podemos decir que el verdadero beneficiario o destinatario no sólo va a ser el propio Isidro, sino todo el pueblo vasco en general. Mientras que el clan de los Zanurruza en su conjunto pretende satisfacer el deseo del viejo patriarca no tanto por él, sino por el beneficio que obtienen ellos mismos al hacerse con las tierras y el caserío costero, María en ningún momento pretende sacar provecho de la situación. Es la única que realiza el gran viaje y da a luz siguiendo exclusivamente su propia voz interior, coincidente en todo momento con el deseo de su bisabuelo. Complace a Isidro con toda naturalidad, de forma instintiva, caritativa y necesaria, no lo hace con fines egoistas. Parece como si la naturaleza o un poder superior la hubiera elegido para llevar a cabo el viaje y el parto pura y desinteresadamente.

Del mismo modo, Isidro lo que realmente busca no

es su propio beneficio, trata de, a través de su sucesor, dejar al pueblo vasco un nuevo patriarca que pueda servir de guía. Busca el reencarnarse en un recién nacido para que su figura vuelva a convertirse en el símbolo de su pueblo. El hijo de María, al que también ponen de nombre Isidro, nace al mundo como si ya fuera un hombre adulto:

"un hombre silencioso y de huesos largos, con una mirada de sabiduría en unos ojos enteramente abiertos" (29).

La tradición, gracias al nuevo nacimiento, está salvada. Isidro se convierte en el mesías.

Por lo tanto, la relación destinador-destinatario quedaría establecida de la siguiente forma:

Dador	Función	Receptor
↓	↓	↓
María, mediante el viaje y el parto,	lo hace posible	para Isidro y el pueblo vasco en general.

El clan de los Zanurruza.

Cada una de las cuatro primeras fuerzas descritas hasta el momento puede recibir una ayuda o impulso o,

(29) Seno, pág. 295.

por el contrario, una oposición. Esta tercera relación determina las circunstancias bajo las que la empresa llega a su fin.

Ayudantes a la consecución de la acción principal podrían ser considerados todos los individuos que forman el clan de los Zanurruza, los 523 parientes que se presentan el día de San Isidro en el caserío para intentar satisfacer al patriarca. De éstos, la familia de Sergio, de la cual forma parte María, va a acaparar la atención del narrador. Veamos, pues, quiénes son dichos individuos y sus características fundamentales.

Sergio, como ya lo hemos señalado en varias ocasiones, es el nieto primogénito de Isidro y el dueño de Arrigúnaga Chiqui. Lleva una vida descuidada en relación con el mantenimiento de su propiedad y el cuidado de la familia. Puede muy bien decirse que vive de lo que trabajan sus hijos mientras él se dedica a vegetar y a andar deambulando por la casa y las tierras sin hacer nada práctico. Su despreocupación por las tareas de mantenimiento del caserío es total:

"(...) las tierras de Sergio retrocedían hacia la perdición. Las malas yerbas se adueñaron del escenario en medio de la indiferencia general. Los bueyes tardíos salían diariamente de la cuadra por propia

iniciativa a devorar la maleza; los conejos rompían por hambre las telas metálicas de sus jaulas; las gallinas picoteaban y empollaban sin ninguna colaboración" (30).

El descalabro llega a tal punto que Isidro no tiene más remedio que desplazarse hasta el caserío de su nieto para intentar poner en orden las labores. Pero no lo conseguirá.

Por lo único que muestra Sergio tener interés es por el juego. Este vicio le obsesiona de tal forma que le acarreará pérdidas irreparables. Concretamente, Jacinta, su mujer, muere por culpa de sus descabelladas apuestas: "Tenía que correr cien varas en dos minutos con su embarazo doble a cuestas. Abortó de mala forma y con ruido y se desangró a dos pasos de la raya abierta en el suelo" (31). De la misma manera, esta vez por culpa de una competición de bueyes, pierde su caserío dejando a la familia desamparada.

Sergio, pues, se caracteriza por ser un personaje tremendamente egoísta. Si lo consideramos como ayudante, no es porque quiera o pretenda, de manera desinteresada, que el deseo de su abuelo Isidro se cumpla, más bien tra-

(30) Seno, pág. 23.

(31) Ibíd., pág. 33.

ta de satisfacer la última voluntad del anciano pensando en su propio beneficio, en la obtención del gran caserío costero. Por lo tanto, la ayuda que presta mediante la organización de la campaña de apareamientos es interesada y obedece a objetivos personales.

Sergio, de su matrimonio con Jacinta, tuvo además de María otros cinco hijos: Damián, Yosán, Fabiana y los gemelos Tad y Agus. Todos estos personajes, aunque no se pueden considerar estrictamente como ayudantes porque cada uno vive en su mundo despreocupados del deseo de Isidro, los vamos a tratar aquí por las características sobresalientes que poseen algunos de ellos.

El hijo mayor, Damián, va a ser uno de los personajes más alucinantes de la novela. Nació enclenque y débil y su madre muy pronto lo envió al Seminario pensando que la carrera de religioso podía ser la adecuada para un ser enfermizo. Las circunstancias de su nacimiento fueron ya extraordinarias:

"Al ir a cortarle el cordón vio la partera que lo tenía ya cortado, y por la costra de la cicatriz dedujo que en los tres últimos meses se había alimentado de gases inocuos. (...) En efecto, la piel de la criatura tenía un aspecto gaseoso, y durante quince días le estuvieron brotando de los poros glo-

bitos menos pesados que el aire, que reventaban en el techo" (32).

Desde que entra al Seminario su gran obsesión va a ser la religión. Sin embargo, a los dos años de estancia, lo devolvieron a casa tísico y desencajado. El interés que puso el chico por quedarse fue angustioso, pero nada consiguió.

Los dos años que Damián pasó en el seminario estuvo enamorado de una virgencita africana de marfil. Desde el mismo día de su llegada el niño se acogió a la figura y le pidió asilo buscando, de esta manera, una compañía que le librara de la tremenda soledad en la que había caído al alejarse del regazo de su propia madre: "Los ojos que el negro enamorado acertó a poner en la figurita eran más bien de besugo, pero a Damián le hablaron el lenguaje que entonces necesitaban su abandono y su tisis" (33).

Tres años después de la expulsión murió Jacinta y él se quedó solo, sin madre y sin virgencita. Fue entonces, a los trece años de edad, cuando se acogió al matriarcado superviril de su hermano Yosán. La relación de éste con Paula, la que más tarde será su mujer, lo va

(32) Seno, pág. 53.

(33) Ibíd., pág. 55.

a perturbar enormemente. Había identificado a su cuñada con la Virgen María y no admitía que se relacionara sexualmente con su hermano. El día de la boda, en la Iglesia del pueblo, Damián no se quiere separar de la pareja, en un último intento de evitar lo que para él es una unión sacrílega, y se creará una gran confusión:

"Aquello acabó por desbaratar del todo a Don Silvestre, que no supo a quiénes estaba casando, y en la exhortación final mezcló los nombres de Damián y de Yosan, haciendo creer a los parientes que la Iglesia estaba bendiciendo la primera boda en triángulo (...)" (34).

En definitiva, estamos ante un personaje falto de cariño maternal. Damián está loco, pero está loco por algo: por el trauma de la madre perdida y añorada hasta la esquizofrenia. Sufre la gran nostalgia de los hombres desmadrados que añoran inconscientemente el calor y la protección del útero materno. Y esto no va a ser solamente característica propia de Damián, sino que todos los restantes Zanurruza sentirán esa soledad derivada de la pérdida de la madre.

Yosan se caracteriza por su desbordada virilidad

(34) Seno, pág. 114.

y, como su hermano, por el trauma de la madre perdida. Como hijo segundo del matrimonio era el destinado, según costumbre, a la vida religiosa, pero su madre quedó horrorizada "sólo de imaginar a un sacerdote, un obispo o incluso un Papa con una virilidad como la que aquel mostrenco alcanzó a tener a sus ocho años" (35). En el pueblo se le admira por esta característica y los padres de las chicas casaderas reparan en él con vistas a conseguir un colosal ejemplar de macho que les proporcione nietos de la mejor raza. Sin embargo, Yosán vive acoquejado y descontento de su fortaleza:

"Vivía bajo una sensación de pecado por haber sido señalado con tanta desmesurada prodigalidad. Pronto abandonó las exhibiciones en las que los amigos le levantaban la virilidad a golpes de viento de abanico, y dejó de asistir a los bailes donde tanto como las mozas lo buscaban los padres y los abuelos (...)" (36).

Finalmente se casará con Paula y a través de ella dará rienda suelta a sus instintos sexuales, pero su necesidad de madre persistirá. Será la vaca que compró Jacinta antes de morir la que ocupará la figura de la

(35) Seno, pág. 54.

(36) Ibíd., pág. 57.

madre y será elevada al pedestal de la difunta como su máxima representación: la representación viviente de la maternidad perdida. La vaca se constituye para Yosán en la madre reencarnada, en una madraza de ubres apabullantes que "les miraba con los mismos ojos castaños que la difunta". Su obsesión por el animal le ocasiona problemas con Paula. La mujer siente unos celos irreprimibles que le conducen a la locura; no puede comprender la pasión que siente su marido por la vaca. Trata de racionalizar la situación sin conseguirlo.

Tad y Agus son los hijos menores de Sergio y Jacinta, los gemelos. Nacen, al morir la madre, prematuramente y sin desarrollar:

"Eran tan canijitos que todos se lamentaron de que a la familia le naciera un miembro dividido en dos, conturbados porque las dos mitades unidas ni siquiera formaban un ser de peso normal" (37).

Ambos van a permanecer siempre juntos en perfecta armonía; hasta tal punto se compenetran que el uno sabe lo que piensa el otro y viceversa: no necesitan recurrir a las palabras para comunicarse.

María, dejándose llevar por su extremo sentido ma-

(37) Seno, pág. 34.

ternal, los acogerá bajo su tutela haciendo el papel de madre. Sin embargo, los gemelos la rechazan dando muy pronto señales de una determinación muy personal: eligen como madre a la vaca. La leche del animal es lo único existente en Arrigúnaga Chiqui para alimentarles y a ella deben su supervivencia:

"María los llevaba a la cuadra envueltos en una misma manta y los ponía a un lado mientras ordeñaba, pues había descubierto que los gemelos cerraban como cepos sus tiernas boquitas si no vigilaban la operación, como si temieran verse trampeados con otra leche extraña. Contemplaban como niños de piedra el quehacer de María en las ubres, y un día echaron a andar ellos solos y los sorprendió suspendidos con las bocas de los descomunales pezones" (38).

Tad y Agus son caracterizados también como chicos tristes, desarraigados, solitarios y autosuficientes. Viven junto a la vaca y todo lo demás les es ajeno. No tuvieron una infancia muy normal: "Nunca jugaron a las pedradas con otros niños, nunca asesinaron pajaritos con tiragomas, nunca robaron manzanas ni se rieron de las viejas que se dormían rezando el rosario." (39).

José, hijo de una hermana de Sergio, es, al igual

(38) Seno, págs. 35-36.

(39) Ibídem, pág. 37.

que sus primos, un hombre "desmujerado". Fue recogido en Arrigúnaga Chiqui cuando sus padres fallecieron como consecuencia de un accidente, y, desde ese momento, pasó a ser considerado como un miembro más de la familia. Estamos ante otro personaje que se caracteriza por una acusada inestabilidad sentimental. María e Isidro serán los que se encarguen verdaderamente del pequeño:

"Desde entonces, el bisabuelo Isidro, fue su padre, aunque él siempre lo llamó abuelo, y su prima María fue su madre, a pesar de que ambos durmieron en una cama común hasta sus diecisiete años y contra la igualmente derrotada realidad de ser también María bisnieta de Isidro" (40).

Más tarde, con el paso del tiempo, José se convierte de hijo en esposo de María. Ambos forman el matrimonio, un tanto esperpéntico, que acabará por obtener el caserío de la costa.

Como vemos, los seis varones que aparecen en Seno, incluido Isidro, sufren un trauma que los caracteriza e iguala: la pérdida de la madre y el desequilibrio emocional que conlleva.

Fabiana, hija también de Sergio y Jacinta, sufre

(40) Seno, pág. 11.

igualmente su particular inestabilidad. La sexualidad es su máxima preocupación desde edad muy temprana, teniendo su origen en la observación de las relaciones que mantiene su hermana María con José.

"Lo que empezó como zozobras y acabaron siendo sueños eróticos frustrados arrancaron para Fabiana mucho antes de que los hombres del valle comenzaran a asediar sus formas de manzana. (...) Sin embargo, siempre intuyó que aquellas dormidas de primo y prima en la misma cama quedaban fuera de las leyes de hombres y mujeres. Se devanó los sesos tratando de encontrarles una explicación, pero se iría de este mundo sin conseguirlo" (41).

En un primer momento Fabiana se enamora de su primo, pero, al sentirse rechazada por él, comienza a sufrir alucinaciones y a considerar a José un santo intocable. Cuando Sergio, pensando en el testamento de Isidro, trata de unirla con su primo en matrimonio, la muchacha se niega rotundamente. Finalmente terminará embarazada por Anselmo, el criado, creyendo todo el mundo que el ser que lleva en el vientre es fruto de su unión con José.

La dejadez y el descuido en las labores domésticas es otro de los rasgos caracterizadores de Fabiana. Muerta

(41) Seno, pág. 29.

Jacinta, es a ella a quien le corresponde el mantenimiento del hogar. Sin embargo, el desinterés que muestra en este aspecto queda patente en varias ocasiones:

"Sus comidas no les intoxicaban de puro milagro. Solía servir alubias cocinadas dentro de su vaina y huevos fritos con la cáscara entera" (42).

Así pues, inestabilidad sentimental, tendencias místicas y total desinterés por los trabajos caseros son algunos de los rasgos más importantes que configuran a Fabiana como personaje.

De los restantes Zanurruza -532 individuos componen el clan- el narrador nos proporciona información sobre Demetria, hermana de Sergio, y su hija Puri. Ambas hacen su aparición en Arrigúnaga Chiqui, junto con otros familiares, el día en que se celebra la boda entre Yosán y Paula. Demetria es una mujer trabajadora, desconfiada y dominante: "era una mujer de color rojo, ciclópea y de gestos avasalladores, con un moño prominente que parecía fabricado con cola de carpintero" (43). Del mismo modo que Sergio con sus hijas, su hermana utiliza a Puri con la finalidad de conseguir el caserío costero.

Por lo tanto, aunque todos estos personajes en al-

(42) Seno, pág. 48.

(43) Ibídem, pág. 96.

gún momento puedan aparecer como ayudantes, no lo son en sentido estricto. Si Sergio y Demetria -al igual que los restantes Zanurruza- quieren cumplir con el deseo expresado por el Patriarca, lo hacen pensando en sus propios intereses. Y otros, como Yosan por ejemplo, no dan ninguna importancia al anuncio de Isidro:

"Si el viejo está loco, que lo encierren
-dijo Yosan con apatía, sin dejar de comer.

- Hay un maldito testamento de por medio
-exclamó Sergio.

- Pues que lo encierren con testamento y
todo" (44).

Desinterés o búsqueda de un beneficio personal son las reacciones que causa en los Zanurruza el deseo del Gran Patriarca.

Baxajaum.

Cabría preguntarse, pues, si existe un verdadero ayudante que preste de alguna manera sus servicios al sujeto. Creemos que sí: se trata del personaje mitológico Baxajaum.

El Baxajaum o señor de la selva es, según José Miguel de Barandiarán, "el genio que habita en lo más profundo de los bosques o en cuevas situadas en lugares

(44) Seno, pág. 62.

prominentes. Tiene cuerpo alto de forma humana, cubierto de pelo. Su larga cabellera le cae por delante hasta las rodillas, cubriendo el rostro, el pecho y el vientre" (45). Suele ser considerado -dentro de la tradición legendaria vasca- como el primer agricultor de quien aprendieron los hombres el cultivo de los cereales y como el primer herrero y el primer molinero, a quien robó el hombre el secreto de la fabricación de la sierra, del eje del molino y del modo de soldar los metales.

Este personaje aparece caracterizado en Seno de la siguiente forma:

"(...) ser mítico con figura de hombre y pelo de oso en quien hasta el cura creía; al que muchos habían visto cruzar de noche los bosques y si se encontraban perdidos los guiaba; que gruñía como una fiera cuando alguna pareja humana se amaba en descampado en una época que no fuese la primavera; que sofocaba los incendios de casas y de bosques meando; y que miraba tanto por la raza que hacía un hijo anual a la virgen aldeana que más se lo mereciese" (46).

A los tres años de la partida de Isidro a su caserío, Sergio y sus hijos escucharon una noche ruidos ex-

(45) Mitología vasca, Op. Cit., pág. 87.

(46) Seno, pág. 23.

traños en las huertas. Por la mañana vieron que seis peonadas de tierra habían sido labradas por el Baxajaum. Desde esa noche los Zanurruza de Arrigúnaga Chiqui le dejaron herramientas para que no trabajase con las manos, pero su intento de arreglar y poner en orden las cosas fracasó, como también había fracasado el intento de Isidro.

Baxajaum, según cuenta la leyenda, tenía la costumbre de elegir y fecundar una hembra con la llegada de la primavera:

"Llamaba al bosque con su garganta de fiera y ella acudía a la cita con la ilusión de una novia y así se convertía en matriarca soltera y su hijo, siempre varón, en una nueva esperanza para la tierra" (47).

Las criaturas nacidas eran normales pero gigantescas, "durante los seis primeros meses mamaban como hipopótamos de los pechos de la potente aldeana, y luego, hasta los seis años, tragaban una papilla cuya fórmula ellos mismos indicaban por señas, compuesta de leche materna y tierra de labranza". (48).

El nuevo Isidro va a ser hijo, precisamente, del

(47) Seno, pág. 24.

(48) Ibídem, pág. 24.

espíritu Baxajaum y de María. De esta manera, la función de este personaje mitológico en Seno se convierte en fundamental. Sin su colaboración, María no habría podido cumplir con el deseo de su bisabuelo. Si existe un verdadero ayudante en la novela ese es Baxajaum.

En el ámbito de los personajes opositores tampoco podemos decir que destaque un individuo en particular. No hay nadie que se pueda oponer realmente a la última voluntad expresada por el Patriarca. Al cura de Guecho -Don Claudio-, al notario encargado de formalizar y hacer valer el testamento -Matías Zubero-, les parece una locura lo que está sucediendo, incluso tratan a Isidro de loco demente, sin embargo, nada pueden hacer para que los hechos sigan su curso:

"A las diez y media Matías Zubero abrió su oficina de registro de partos (...) Ni él ni el cura se atrevían aún a creer lo que estaban viviendo. Si se habían abandonado al torrente demencial, era para alcanzar cuanto antes el remanso que lo negara todo. Temían que recusando de plano el disparate le permitirían proliferar sin trabas. Se frotaban los ojos y los cerraban esperando que al abrirlos les saliera al paso la bendita realidad cotidiana" (49).

(49) Seno, pág. 284.

Por lo tanto, el deseo expresado por Isidro está destinado a cumplirse independientemente de la existencia de ayudantes u oponentes. En el mundo mágico, mítico e irreal de Seno los personajes muchas veces actúan siguiendo la llamada de sus más puros impulsos instintivos, contra ellos no hay voluntad que pueda levantarse. Los individuos se convierten de esta manera en marionetas de un destino implacable que viven en un mundo sometido a unas fuerzas y leyes que, aunque no las lleguen a comprender, determinan cada una de sus acciones. Las cosas suceden, pues, de la única forma en que pueden suceder.

TIEMPO Y TEMPORALIDAD: NIVELES TEMPORALES.

El tiempo, además de ser una categoría sintáctica del relato y, por tanto, un elemento capaz de estructurar la historia en un discurso, es también un aspecto a través del cual el narrador puede crear sentido. El tiempo posee una capacidad semántica y sus unidades son signos que pueden, en un momento determinado, entrar en oposiciones y en correlaciones, es decir, que pueden formar un sistema sémico, o código temporal. De esta manera, el tiempo se convierte de una "forma" de organizar el relato y el discurso narrativo, en tema o materia novelesca, en temporalidad.

Vamos a estudiar, pues, en este apartado, las técnicas que utiliza el narrador para llevar a cabo este proceso, esta conversión de tiempo en temporalidad.

a) Tiempo real.

La historia fundamental relatada en Seno tiene una duración aproximada de doce meses:

"Le abrió la puerta el cura de Guecho, el mismo que doce meses antes hizo de mandado por todas las rutas del país para cumplir su promesa de enterar de la última voluntad de un demente a toda la tribu de los Zanurruza" (50).

(50) Seno, pág. 264.

Las alusiones temporales que nos ayudan a ubicar el mes o la estación en la que nos encontramos son bastante frecuentes:

. Sergio quiere que las hembras de la familia sean fecundadas el 15 de Agosto (Festividad de la Virgen de Begoña) para que de esta manera los nuevos vástagos nazcan el 15 de Mayo del año siguiente (San Isidro).

. Paula en varias ocasiones expresa su deseo de casarse el día 25 de Agosto, aunque la boda, finalmente, tiene lugar el 25 de Julio.

. Expresiones como "Sucedió a finales de Noviembre, un martes (...)" (51) o "A mediados de Abril, cuando Sergio fue a ordenar los preparativos de marcha, se encontró con que por propio impulso (...)" (52) se van sucediendo a lo largo de todo el relato.

. También sabemos con exactitud que el capítulo Uno -el correspondiente al viaje- dura exactamente once días con sus respectivas noches, y que desde la llegada de las familias a Arrigúnaga hasta el final de la novela -capítulo Cero- transcurren cinco días.

El tiempo correspondiente a cada uno de los capí-

(51) Seno, pág. 162.

(52) Ibídem, pág. 179.

tulos vendría a ser el siguiente:

Cap. Dos: once meses y medio.

Cap. Uno: once días.

Cap. Cero: cinco días.

La narración comienza con la llegada del cura, portador del mensaje del abuelo Isidro, a Arrigúnaga Chiqui. Este es el punto de referencia que nos servirá para situarnos en el presente, en el tiempo que hemos denominado "real":

"Fue un mal día de calor cuando aquel cura llegó al valle de Barreto a decirles que el abuelo Isidro donaría su caserío con todas sus tierras a la mujer de la familia que le pariera hijo varón en Arrigúnaga el día de San Isidro" (53).

Esta apertura viene seguida de una retrospectiva en el tiempo, de veintiseis años, que corresponde a la llegada de Isidro al caserío y que nos introduce en la historia de la familia Zanurruza. Allí Isidro descubre a María, cuando ésta tiene dos años, en medio de una familia carcomida por la locura y la soledad. A continuación, las retrospectivas afluyen a medida que los componentes del clan emergen a la luz de la narración. El

(53) Seno, pág. 7.

hilo conductor se interrumpe con la aparición en escena de cada nuevo personaje, así el narrador nos va introduciendo en sus pasados respectivos. Por lo tanto, estas retrospectivas tienen la finalidad de presentarnos un pasado que nos es necesario conocer para comprender mejor la situación en la que se ven inmersos los personajes. Es en el primer capítulo donde se utiliza esta técnica con mayor profusión. Veamos un ejemplo:

Cuando el sacerdote sale del caserío después de haber llevado la noticia que causará esa carrera de apareamientos, el narrador nos dice lo siguiente:

"Arriba, en el camarote, el niño grande José, que vivía su tercer día de orfandad y que lo había oído todo, estuvo tentado de correr hacia María para advertirle (...) Su historia de niño grande comenzó cuando Isidro y María recogieron sus nueve kilos de carne y los depositaron (...)" (54).

Tres personajes (José, María e Isidro) son citados en un primer nivel temporal presente. El narrador, a partir de este punto, rompe con la cronología y nos sumerge en el pasado de cada uno de los tres individuos mostrándonos sus particularidades.

(54) Seno, pág. 10. El subrayado es mío.

Estas retrospectivas o traslados de la narración hacia el pasado no sólo se producen a través de la voz del narrador, sino también mediante el recuerdo de alguno de los personajes: "Recordó los tiempos en que con la punta del delantal le limpiaba al abuelo Isidro en los ojos las costras del llanto (...)" (55).

Tendríamos, pues, retrospectivas inmotivadas, que introduce el narrador por su cuenta para explicar el pasado de un personaje, y motivadas, explicadas como contenido de la memoria de un personaje; en ambos casos (según los ejemplos) se producen en la voz del narrador.

Las anticipaciones o traslados hacia el futuro son menores que las retrospectivas, pero son significativas en cuanto que demuestran el carácter épico y dominante del "relatador" de la historia. Por ejemplo, al final del capítulo primero se nos dice exactamente el tiempo de duración del viaje cuando este todavía no ha comenzado:

"Reventó en el pertinaz mosconeó que los acompañaría durante los once días y las once noches del viaje" (56).

Es de señalar el hecho de que la anticipación se

(55) Seno, pág. 277.

(56) Ibíd., pág. 197.

da dentro del tiempo "primordial", es decir, dentro del tiempo de la historia (12 meses) y no va más allá de éste. Las retrospectivas, evidentemente, se proyectan fuera de ese tiempo. Jacinta, por ejemplo, ya ha muerto cuando llega el cura a Arrigúnaga Chiqui y, sin embargo, su personalidad se nos aparece nítida gracias a lo que nos dice de ella el narrador por voz propia o mediante el recuerdo de los personajes.

Estas anacronías que acabamos de estudiar rompen con la línea cronológica estructural del relato, pero en ningún momento confunden al lector. Este avanza en la recepción de la narración y ubica perfectamente los acontecimientos.

En resumen, tendríamos dos planos temporales: un tiempo vivido que viene dado por la duración cronológica de la anécdota y que nosotros lo hemos denominado "real" -el que dura aproximadamente doce meses-, y un tiempo recordado o evocado que se genera a partir de ese primero.

Tiempo vivido

a través del narrador

Tiempo recordado

a través del personaje

Los dos planos temporales están íntimamente imbricados.

cados porque los personajes que recuerdan no narran, no asumen el relato de sus vivencias pasadas, es un narrador único y omnisciente el que traslada esos recuerdos. El tiempo recordado va surgiendo sin un orden determinado, por lo tanto, no forma por sí mismo una historia sino que siempre aparece en función del tiempo vivido.

b) Tiempo mítico.

Como hemos apuntado en páginas anteriores, la estructura de los capítulos que componen la novela está invertida. Mientras que el tiempo cronológico avanza -salvo las anacronías apuntadas- linealmente, el tiempo interno de los personajes va retrocediendo paulatinamente. Esto nos hace pensar en una especie de quiasmo temporal.

La regresión de los personajes está encabezada por la del abuelo Isidro:

"Era tan viva la sensación de infantilismo, que dentro de aquella habitación se había olvidado de los menesteres que llevaba realizando. Un día despertó pidiendo pis" (57).

En las últimas páginas del libro la regresión alcanza su culminación con el nacimiento y muerte del gran

(57) Seno, pág. 118.

patriarca:

"Que nadie le tenga por loco, exclamó María arrasada en lágrimas-. Todo lo hizo porque quería morir como si estuviera naciendo" (58).

Los demás Zanurruza también sufren un proceso de regresión al identificar a la vaca como totem de la familia y mantenerse unidos a su alrededor:

"Una familia siempre se mantendrá unida alrededor de una vaca" (59).

Esta es la frase que Jacinta obliga a decir a su familia al presentir su propia muerte que tendrá lugar próximamente.

Pero no sólo hay un retroceso interior a cada personaje, sino que también existe otro espacio temporal que viene determinado por ese viaje que emprenden los Zanurruza por el País Vasco hacia el mar. Este viaje -que constituye el eje estructural de la novela- es un viaje a través del tiempo; los personajes conforme avanzan se van transformando en seres con características de anfibios, se abren agallas en el cuello para respirar mejor, se alimentan de algas y una llovizna les acompaña

(58) Seno, pág. 297.

(59) Ibídem, pág. 301.

haciendo que amontonen globitos acuáticos alrededor de sus cabezas:

"Cierta día fueron despertados por el croar de una garganta que les resultaba familiar, y descubrieron a Damián tratando de hacerse cortes de agalla en el pescuezo con el cuchillo de la cocina. Lo desarmaron, pero ninguno de ellos le reprendió, porque a todos les oprimían tales tenazas de ahogo que les daban tentaciones de hacer lo mismo" (60).

Todas estas señales nos anuncian la entrada de la carreta en la que viaja la familia en un tiempo y en un espacio "míticos". ¿Pero cuál es ese espacio-tiempo mítico?.

El tiempo mítico en Seno se va infiltrando a través del último patriarca de la casa madre, Arrigúnaga costa, remontando los orígenes inmemoriables del hombre.

Todos los hombres procedemos del mar, según la filosofía de Ramiro Pinilla, y hacia él nos sentimos irremediablemente atraídos. A lo largo de la historia, los individuos se han multiplicado y extendido hacia el interior de la tierra olvidando su procedencia. Todo este universo espacio-temporal es transmitido de generación

(60) Seno, pág. 228.

en generación por tradición oral, y recitado de iniciado a iniciado. Isidro introduce a María en este mundo durante la época que vivió con ella en Arrigúnaga Chiqui, aquí le cuenta todo lo que él sabe sobre los hombres y su origen:

"Cierta noche de luna llena y de marea viva, una extraña fuerza sacó a uno de los patriarcas de la cama y le hizo ponerse a labrar con sílex en el muro que daba a la mar la figura de un humano con cola de pez, para que por los siglos de los siglos no olvidaran los suyos de dónde procedían" (61).

María a su vez hace lo mismo con José enseñándole todo lo que ella ha aprendido del abuelo Isidro.

El espacio mítico está situado en la playa de Arrigúnaga, viniendo a ser una especie de paraíso terrenal, lugar originario y primigenio del mundo, cuna de los primeros habitantes de la tierra. No es de extrañar, por tanto, que el nuevo hijo, la nueva esperanza de la continuación de la raza, tenga que nacer forzosamente en dicho lugar.

Los viejos conceptos de espacio y tiempo absolutos no tienen razón de ser y ambos se constituyen en una entidad

(61) Seno. pág. 270.

mítica imposible de disociar (62). En Seno, el espacio se funde con el tiempo y el tiempo con el espacio creando una unidad mítica en toda la obra.

El elemento clave que une espacio y tiempo es "la mar". Esta palabra nos remite al espacio geográfico por una parte y, por otra, al origen de la vida: la génesis de la historia.

Cuando los personajes tienen acceso a este mundo mítico, se nos revelan como iluminados, fuera del tiempo y sin preocupaciones de tipo material. María, por ejemplo, pasa por alto en su maternidad la sexualidad. Para ella la maternidad es una abstracción, es la madre símbolo y como tal está por encima de necesitar ser fecundada por un hombre; tener que pasar por el acto material de la fecundación sería antinatural. La virginidad de María puede entenderse en el sentido de que llega a una perfección tan acabada que se basta a sí misma.

"Si al parir sientes que estás pariendo a tu hijo y a tu esposo, entonces ya estás en el secreto de la vida" (63).

(62) En la concepción moderna de noción de espacio y tiempo (teoría de la relatividad) tanto uno como el otro están ligados entre sí, siendo uno la medida del otro y dependientes del observador.

(63) Seno, pág. 156.

El hombre, sin embargo, juega un papel secundario. Su existencia depende de la mujer tanto desde un punto de vista biológico como afectivo. De ello se da perfecta cuenta María:

"Es lo que pensaba: todos los varones son unas criaturas tontolicas" (64).

Pinilla nos muestra en Seno cómo todos los hombres de la familia están afectados del mal de la soledad y se agrupan en torno a un totem materializado en una vaca, totem que se les hará imprescindible y los conducirá a una locura que les hará perder la noción de la realidad. Paula es la única que permanece en el plano de lo real, aunque no siempre lo consiga. Es el miembro exterior al clan, la que viene de fuera, por eso no se llega a integrar completamente en la familia. Paula se convierte en la mirada exterior que juzga la locura "sin nombre" de los Zanurruza.

Así pues, en este viaje de regreso hacia el mar, hacia el origen, la familia se interna en su propia historia, que es la de todos, y dejan atrás el desarrollo industrial y el progreso. Los Zanurruza, representantes de los hombres en su conjunto, han perdido las señas de

(64) Seno, pág. 211.

identidad y para recuperarlas vuelven a un tiempo anterior:

"María estaba en el secreto de que recorrerían una ruta de regreso, la misma que unos Zanurruzas recorrieron en sentido contrario en un tiempo del que ni los curas sabían nada. Pero callaba la revelación porque no la sintieran un bicho raro. Para cortar su desánimo les repetía que era la primera vez que pasaban por allí, asegurándoles que viajando tumbada (...) Sólo a José le descubría que estaban viajando por segunda vez por aquella trocha" (65).

Esta simultaneidad de pasado, presente y futuro hace que Seno flote en una atemporalidad mágica donde todo es posible. El reloj del tiempo se ha descompuesto y las agujas giran en sentido inverso impulsadas por una fuerza regeneradora que promete un germen futuro.

Como vemos, el tiempo se convierte en uno de los temas fundamentales de la novela. Los personajes del relato no sólo recuerdan (representan su pasado), sino que regresan, es decir, reviven el propio pasado que, al mismo tiempo, se repite continuamente. En este proceso hacia

(65) Seno, pág. 226.

atrás se barajan constantemente tres conceptos: memoria, regresión y repetición.

Para resolver una neurosis hay que tomar conciencia de los recuerdos, apunta Freud (66), y esto es lo que realizan los personajes de Pinilla. Es más, reviven ese pasado a través de una regresión que les hace llegar a un punto cero que simboliza al mismo tiempo un nuevo renacimiento. Los que no lo hacen, viven sumergidos en un olvido involuntario.

(66) Véase S. Freud, Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot, 1.962, pág. 303.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LENGUA Y ESTILO.

El lenguaje usual y cotidiano es fundamentalmente denotativo, mientras que el lenguaje literario es connotativo. Esto es, que en el lenguaje usual un acto del habla depende siempre de un contexto extraverbal y unas situaciones que preceden y son exteriores al mismo al estar referido a unos contenidos intelectuales; por el contrario, en el lenguaje literario el signo verbal no se agota en su contenido intelectual, sino que éste se presenta como un núcleo informativo e impregnado de elementos emotivos y evolutivos. El lenguaje literario se define además, por la recusación intencionada de los hábitos lingüísticos y por la exploración inhabitual de las posibilidades significativas de una lengua. Romper la monotonía ha sido el esfuerzo que siempre se ha dado a través de la historia de la literatura. Ramiro Pinilla, no cabe duda, es uno de los escritores actuales que más sorprende con su prosa llena de garra y originalidad.

Tras la novela En el tiempo de los tallos verdes, aparece Seno rompiendo con el estilo realista anterior de Pinilla. En la obra que estudiamos, el escritor vasco se plantea en toda su profundidad el problema de la construcción lingüística. Después de haber terminado la primera redacción de Seno, concebida con un lenguaje realis-

ta, la consideró como un fracaso. El contenido de la novela -mítico y simbólico como veremos más adelante- se mostraba totalmente irreconciliable con la forma. El autor va a dejar aparcada la obra durante algunos años hasta que descubre la narrativa latinoamericana abriéndole nuevos horizontes para la concepción de un lenguaje mágico que pudiera ser la forma adecuada al contenido de Seno.

Faulkner, y sobre todo García Márquez han sido las fuentes de las que ha partido Ramiro Pinilla para la creación de este nuevo lenguaje. La novela latinoamericana se ha planteado el problema de un encuentro dialéctico entre fábula y realidad, queriendo realizar una síntesis entre la novela naturalista y la fábula, entre lo concreto y lo abstracto. "Lo irreal no es lo que el autor inventa sino el anacronismo histórico enquistado en el cuerpo de la humanidad", comenta Mejía Duque (67).

La influencia de Faulkner en cuanto al manejo del tiempo y el espacio es también importante. La simultaneidad del pasado, del presente y del futuro, y en cuanto al espacio, la creación de un lugar imaginario que se

(67) Jaime Mejía Duque, Mito y realidad en Gabriel García Márquez, Bogotá: La oveja negra, 1970, pág. 64.

vuelve en símbolo del sur de los Estados Unidos, llamaron poderosamente la atención del escritor vasco. Así como Faulkner creó el mito de YOKNAPATAWPHA y García Márquez el de MACONDO, Pinilla elaborará constantemente el mito de ARRIGUNAGA. El anacronismo americano en Faulkner se expresa sobre todo en la lucha racial. El enfrentamiento de los blancos y negros que pueblan un mismo territorio y hablan una misma lengua. El anacronismo consiste en que el blanco aún siendo despojado por la historia de los derechos de amo se resiste a abandonarlos. El elemento fantástico emerge al igual que en los sudamericanos y en Pinilla de la historia de un pueblo. Duque Mejía dice con respecto a este problema: "La actual narrativa sud-americana es el resultado de la dinámica de nuestras condiciones históricas, en donde coexisten en un mismo espacio lo anacrónico y lo moderno produciéndose así una realidad fantástica, realidad que es imposible transmitir en un lenguaje culto tradicional" (68).

Este nuevo lenguaje trabaja pues con imágenes símbolo, con signos que yacen en el inconsciente del hombre: los arquetipos. Las imágenes hablan por sí solas, los hombres en cambio hablan poco. Esto nos lleva hacia una economía del lenguaje y una preponderancia del gesto.

(68) Op. Cit., pág. 59.

Pinilla se vio en la necesidad de elaborar un nuevo lenguaje que sirviera y estuviera en consonancia con el mundo que deseaba reflejar, de ahí su intento por cambiar y renovar la expresión. El propio autor en Andanzas de Txiki Baskardo nos dice: "Aún podemos comunicar lo más importante de nosotros mismos por señas y gruñidos" (69). Y es ésta la dirección que va a seguir, alejándose de toda descripción detallada y reduciendo el lenguaje a la forma más elemental sin por eso restarle riqueza de vocabulario. Utilizando un lenguaje popular vuelve a las fuentes primitivas y a la búsqueda de una mayor expresividad y simplicidad de formas.

Estilísticamente, pues, es posible establecer dos momentos en la producción literaria de Pinilla, dos etapas señaladas por caracteres en evolución que transformarán progresivamente el estilo del novelista vasco. Seno sería el eje intermedio que une y diferencia las obras anteriores y posteriores, es decir, Las ciegas hormigas, En el tiempo de los tallos verdes y El salto, que precede en gestación y nacimiento a Seno aunque de posterior publicación, y Antonio B... "El Rojo" y La gran guerra de doña Toda.

(69) Ramiro Pinilla, Andanzas de Txiki Baskardo, Getxo, Libropueblo, 1.980, pág, 51.

Los dos primeros libros de Pinilla analizados están caracterizados por un estilo barroco, amplio y matizado plásticamente con una sobreabundancia de adjetivos que apresan una "infinita gama de detalles, con frecuencia insignificantes, pequeños, de orden muy limitado y material" pero poseyendo "el don de arrastrar y hundir en ellos nuestra atención y hacérmolos contemplar con una intensidad que, a fuerza de ser caliente y lúcida, se torna poética" (70). La descripción juega un papel primordial, tanto de paisajes y personajes como de situaciones o sentimientos. En estos primeros libros el estilo es "a veces -no siempre, ni mucho menos- aristado y duro, con esa inflexibilidad que parece patrimonio de escritores catalanes y vascongados"(71), esta dureza y lentitud, acrecentada en párrafos largos, contribuye a crear en las dos primeras novelas que hemos visto ese ambiente sombrío, casi fantasmal, en que se mueven sus personajes. Una sintaxis dura caracteriza el uso lingüístico, períodos sintácticos extensísimos amplificados por el uso, relativamente frecuente, de paréntesis explicativos, tan poco

(70) Juan Luis Alborg, Art. Cit.

(71) Luis de Lázaro Uriarte: "Más (a destiempo) sobre Las ciegas hormigas" en Hierro, Bilbao, 3-4-1.961.

comunes en la narración literaria.

Ramiro Pinilla logra adecuar el lenguaje literario a la intención y problemática de sus novelas, depurando progresivamente su estilo, que evoluciona hacia una mayor sobriedad y exactitud. El ambiente desbordante de humanidad y de ternura, de magia y fantasía que apreciamos en Seno se logra mediante un "estilo conciso, armonioso, plagado de hermosas imágenes" (72) con un fraseo prolongado que adquiere caracteres de historia legendaria y que nace de "una estirpe campesina recia" (73). El escritor tomará el vigor y la fuerza de la lengua popular, no exenta de contrastes irónicos y detalles paradójicos, para lograr arrebató dramático y rigor lingüístico en una misma intención.

Seno es la cumbre de un proceso evolutivo iniciado con Las ciegas hormigas, a partir de aquí Pinilla va a mantener su idea renovadora del estilo literario: "el lenguaje del justo sentido". (74).

La ironía.

El elemento cómico brota constantemente a lo largo

(72) José Javier Rapha Bilbao, Art. Cit.

(73) Rafael Conte, Art. Cit.

(74) Ramiro Pinilla en entrevista concedida al diario bilbaíno Hierro (Art. Cit.).

de la novela y quizás sea uno de los rasgos estilísticos que mejor la caracterizan. Dicho elemento surge, sobre todo, a través de la ironía y la hipérbole. En Seno el lenguaje guarda una tensión afectiva con la realidad por medio de la ironía: la ironía media entre el mito, la épica y lo real.

Ramiro Pinilla es capaz de crear situaciones de evidentes matices irónicos (paródicos) utilizando episodios de procedencia bíblico-evangélica. La manera en como se trata el nacimiento de Isidro, el hijo de María, ya al final de la novela, es un claro ejemplo de lo que decimos.

"José pasó con ella al recinto. María apartó a un lado y a otro al buey y al burro y acomodó su humanidad junto al bisabuelo, rechazando (...)" (75).

Estamos, claramente, ante un verdadero sarcasmo teológico. Degradación de lo fabuloso en lo ordinario.

El elemento cómico aparece también mediante las comparaciones y la narración de hechos inverosímiles. Pero quizás sea la exageración la técnica más utilizada por Pinilla para conseguir efectos cómicos. Al extralimi-

(75) Seno, pág. 295.

mitarse, en el prodigio, el autor ha querido mantener el equilibrio por medio de la risa para que el lector no se perdiera en la experiencia de lo prodigioso. La hipérbole es pieza clave en el estilo de Ramiro Pinilla para hacer aceptar lo inverosímil. Cuando hay una desproporción entre la posibilidad imaginaria y la realidad existe fuerte comicidad. En este sentido el lenguaje hiperbólico del escritor vasco sirve para hacernos reir y, también, para hacernos más fácil el trago amargo de la soledad, del "desmadramiento", tema fundamental de la novela.

La cotidianeidad mundana se altera mediante la exageración y la distorsión. Esta es la razón por la que hemos llamado cómico al uso hiperbólico que del lenguaje hace el autor, pues éste denota la realidad.

El uso de la desmesura, de la realidad imaginaria, de la aparición y el milagro, está muy cerca de las distorsiones o transformaciones de la realidad que cultivó el surrealismo. Uno de los ejemplos que podemos citar en este sentido es la masculinidad y fortaleza inverosímil de Yosán que lo hacen ingresar dentro del mundo de lo maravilloso y de la desmesura. Al no poder satisfacer sus enormes impulsos sexuales, Yosán pierde la razón convirtiéndose, prácticamente, en un animal:

"Allí estaba, desnudo, inmenso y vital, lanzando pujantes irrintzis a la Naturaleza, la cual tuvo que estrujarse la memoria para recordar a aquella clase de sus criaturas. En el rojo aire del atardecer José le vio correr, bracear, saltar y golpearse el pecho sacando sonidos de tambor, y finalmente, lanzarse sobre un zarzal virulento, al que sometió. Luego se abrazó al tronco de un pino y lo desgajó, lanzándolo lejos con violencia (...) y por unos instantes vivió con Yosán y con el macho cabrío una apoteosis de elementalidad. (...) En la tercera ocasión Yosán aferró con sus manazas los cuerpos retorcidos e impuso su ley en aquel trozo de selva. "Lo ha conseguido porque está desnudo y es otro Yosán", pensó José, y percibió con transparencia la catástrofe que se llevó el cabrón en sus órganos de la virilidad (...). Luego se precipitó al río, y su zambullida en el agua helada diluyó sus ardores (...)" (76).

Lo mismo podemos decir de María y ese instinto maternal "que no le cabía en el cuerpo".

"Fueron, pues, doce años de inmovilidad en aquella cama-nido, en el estado ideal para abarrotar el dormitorio de suculencias maternales que acabaron de llenarlo con docenas

de camadas de animalitos, y para marcar definitivamente a José como niño grande". (77).

Los ejemplos podrían multiplicarse. En definitiva, pensamos que el elemento cómico además de recurso expresivo supone una sustancia de la realidad ficticia. Se hace presente no sólo en la voz del narrador, sino también en las situaciones y en los objetos. Lo fantástico, lo mágico y lo milagroso están siempre impregnados de humor. El humor sirve para impedir la irrealidad, la falta de vida y el poder de persuasión (esencial dentro del relato). Sin el humor, lo imaginario parecería irreal. La risa es el elemento humanizador de lo imaginario.

(77) Seno, pág. 21.

VALOR SIMBOLICO DEL RELATO.

Como hemos tenido ocasión de comprobar en páginas anteriores, la mujer «lo femenino» juega un papel primordial en la novela que estamos analizando. Existen dos razones que explican este protagonismo: el matriarcado como organización latente en la sociedad vasca y el significado de la obra como regreso a un estado primitivo en el que la mujer es el centro del mundo, el ser auténtico, la tierra, todo. Seno es un canto a la feminidad, a la fertilidad de la mujer como esposa y como madre, y es también un canto a la tierra y a la mar, símbolos por antonomasia del universo femenino.

Para el antropólogo Andrés Ortiz Osés (78) el matriarcalismo, como conciencia, es una realidad latente en el País Vasco, la organización de esa sociedad en un tiempo más o menos lejano y que pervive aún en el subconsciente colectivo, aunque de una forma velada; la manifestación de este matriarcalismo subjetivo en el trasfondo del pueblo vasco hay que buscarla en la mitología, a través de numerosos cuentos y leyendas populares (79).

(78) Andrés Ortiz Osés y Karl Mayr: El matriarcalismo vasco, Universidad de Deusto, Bilbao, 1.980.

(79) Como ha estudiado José M. de Barandiarán: Mitología vasca, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1.950.

Cuentos y leyendas que Ramiro Pinilla recoge y reelabora para escribir, por ejemplo, las Andanzas de Txiki Baskardo, donde, en quince relatos breves, va a trazar la historia mítica de nuestro pueblo. La diosa Mari o Amaya podría identificarse con el arquetipo de la Gran Madre (80) y es, indudablemente, el más importante de los dioses, símbolo de la vida, de la naturaleza y la fertilidad y madre de todos los dioses menores y fuerzas personificadas, predominantemente femeninos. María, personaje fundamental de Seno, poseerá como veremos las características típicas de esta diosa. Utzi, la divinidad masculina, el dios sol, queda relegado a un segundo plano ante la omnipresencia de la diosa Mari, que es, en realidad, la fuerza predominante del sistema mitológico vasco. No obstante, la naturaleza no se contempla "como un estado pasivo sino activo (natura naturans) poseído por una energía que todo lo vivifica" (81); esta energía, denominada "adur" en euskera, todo lo sostiene y todo lo regula y halla su representación en otro de los mitos más característicos del País Vasco: el Baxajaun. El Baxa-

(80) Véase J. G. Frazer: La rama dorada, Ed. F.C.E., México, 1951, págs. 27, 403 y 409.

(81) Ramón Buckley, Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, op. cit., pág. 73.

jaum -que como hemos visto juega un papel importante en Seno- es el símbolo de la fertilización de la naturaleza, la fuerza activa -el adur- que necesita ésta, personificada en Amaí, para cobrar vida.

También el misterio de la virgen madre está presente en la mitología vasca, así como la fuerza de la vida, representada en la tradición cristiana por el Espíritu Santo, cobra forma en el Baxajaum. Es el proceso de creación del universo que periódicamente ha de repetirse; "según los vascos y tantos otros pueblos primitivos, esta renovación de la vida, esta reencarnación de Dios en la tierra, se produce cada primavera. Entonces, cuentan las leyendas, desciende el Batzajaun de las montañas y escoge a una campesina virgen. Al fecundarla fecunda también a la tierra de su país y renueva así el ciclo de su existencia" (82).

En Seno Pinilla va a narrar la historia de un caserío vasco, de una "etxe" (83), donde la vida se organiza

(82) Ramón Buckley: Raíces tradicionales..., op. cit., pág. 74.

(83)"Y es que la etxe vasca, la casa o caserío, reconstituye la cueva o caverna cuyo númen es Mari, y cuya representación ahora es la "Etxekoandre" o Señora y Sacerdotisa de la casa. La etxe vasca es radical, elemental, y absolutamente matriarcal-femenina:

(...)

matriarcalmente en torno a la figura de la etxeakoandrea o señora de la casa. En Arrigúnaga Chiqui, caserío de los Zanurruza denominado así en recuerdo de Arrigúnaga de Guecho, de donde un día emigraron cambiando mar por tierra adentro, la locura va a apoderarse de todos los miembros de la familia, locura de hombres desmadrados que buscarán desesperadamente el calor femenino protector del que se hallan desposeídos tras la muerte de Jacinta, la madre. Jacinta va a sentir la premonición de su muerte y comprará una vaca en la que los varones Zanurruza verán la representación de la maternidad perdida y a la que darán cuidados y mimos con la devoción de la orfandad. La desesperación y la soledad de los Zanurruza ante la madre muerta se acrecienta por su desarraigo del mar y sólo desaparecerá si logran encontrar el camino de regreso a su origen, tanto geográfico -el caserío Arrigúnaga de Guecho- como familiar -la organización matriar-

(...) a la vez tiempo-espacio de comunión de vivos y muertos, la etxe es morada y sepultura, templo y cementerio, lugar de vida (procreación) y muerte (rememoración), ámbito del día y de la noche, lugar natural del fuego del hogar y comunidad totémica de vegetales-animales-hombres. De este modo, se da una contigüidad o metonimia natural entre Tierra-Natura (Ama Lur), Andra Mari su personificación y la morada Etxe con su Etxekoandrea. El mundo vasco está impregnado por Mari como "Mania" o Mater larun". El matriarcalismo vasco, op. cit, pág. 53.

cal-.

Los caracteres femeninos, pues, son los que conforman y dan sentido a las páginas de Seno: la naturaleza desbordada que amenaza con ocultar las paredes del caserío de Arrigúnaga Chiqui antes del viaje hacia el mar, como en una violenta eclosión de vida; la figura impregnando con su calor de hembra-madre todo lo que envuelve; el mar -la mar- de donde proceden todos los miembros del clan familiar y que, al menos una vez, les acogerá en su seno de "gran madre" de todo lo vivo; la tierra misma fertilizada en primavera.

Seno es la nostalgia infinita del calor materno, ese calor que llevará a los varones de la familia Zanurruga, al final de la novela, a errar detrás de la ternera recién nacida por no reconocer en María a la madre perdida y "haber aceptado el reto de las nostalgias más profundas que acechan a todos los hombres" (84).

Así pues, Ramiro Pinilla nos apunta claramente en su novela a una idealización doble: la mar y la madre. La mar-tierra y la madre-virgen-esposa-hermana: en definitiva, la madre-seno. Veamos de manera pormenorizada el proceso de esta doble idealización.

(84) Seno, pág. 307.

a) María o el mito de la maternidad.

La figura de María debe ser considerada como una de las claves fundamentales a través de la cual poder explicar el significado último de la obra. María simboliza -como ya lo hemos señalado en repetidas ocasiones- la mujer madre en todas sus dimensiones. Constituye el centro del hogar, la guardiana del fuego de la "etxe" en el interior mismo de su cuerpo:

"En aquella cámara Isidro encontró el mismo calorcito que María repartía por el cuarto, que no era más que el principio de las exuberancias que lo irían colmando después según el cuerpo de la niña fue adquiriendo volúmenes maternales" (85).

"A Isidro le llegó la misma onda tibia y adormecedora de cuya existencia no creyó hasta entonces, procedía del vientre de María y se expandía en capas concéntricas que iban a menos hasta su encuentro con las paredes" (86).

María, al igual que Doña Toda (otro de los personajes femeninos protagonista de un relato de Pinilla), posee un fuerte y voluminoso cuerpo; hiperdotada por la naturaleza, reúne las condiciones ideales para la maternidad.

(85) Seno, pág. 18.

(86) Ibídem, pág. 23.

Pero pese a un cuerpo de mujer bien dotado, en ambas hay rasgos de infantilidad y el desarrollo es precoz:

"Desde el primer momento, María, con una clarividencia impropia de sus dos años, adoptó a su abuelo de ochenta y cinco. Lo hizo con la naturalidad de los movimientos más simples, porque le salió de dentro olvidar-se de sus muñequitas y ponerse a jugar a las mamás con aquel gigante solitario" (87).

Los trece años para ambas simbolizan una muerte latente, una ruptura con el mundo exterior. Para una, serán doce años en cama después de recibir la patada de su padre, para la otra (Doña Toda), cincuenta y siete años de sitio encerrada en la Torre. Las dos heroínas al final de sus respectivos encierros van a sentir la llamada hacia el mar que les despertará a una consciencia que se ha ido preparando durante los años de encierro.

María, siguiendo su instinto maternal desmesurado, decide que ella al igual que la virgen llegará a tener un hijo sin intervención de varón. Esta separación entre la maternidad y su causa, es decir el acto sexual, no hace sino ensalzar la propiedad de ser madre, propiedad que confiere a la mujer un rango de auto-hacedora del género

(87) Seno, págs. 14-15.

humano.

Freud nos dice, concretamente, que es sabida la ignorancia en que se encontraban las tribus primitivas en cuanto a la procreación al ignorar el papel del macho en la fecundación. Ello dará origen al mito de la concepción inmaculada, mito creado fundamentalmente por el espíritu femenino. (88).

El mito de la virgen Madre no pertenece sólo a la cristiandad, sino que se da en casi todas las religiones pre-cristianas, en un origen desconocedoras de la causalidad entre las relaciones sexuales y la maternidad. Actualmente en el sur de España y de Italia, países donde el hombre conserva una especial devoción y fervor hacia la figura de la Madre, el culto a la virgen María es de una exuberancia tal, que raya en la histeria popular.

R. Buckley comenta: "El misterio de la encarnación no es más que una nueva versión de la creación del universo. Dios infunde el soplo de la vida y el ciclo de la existencia comienza" (89). En Seno será el Baxajaun quien infunde ese soplo de vida en María fecundando al mismo

(88) S. Freud, Tótem y tabú, Ed. Alianza, Madrid, 1979.

(89) R. Buckley, Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, Ed. Península, Barcelona, 1982, pág. 74.

tiempo la tierra de su país y renovando el ciclo de su existencia. En Doña Toda, sin embargo, la sexualidad y la reproducción van unidas, representando la potencia de la mujer en materia sexual y en capacidad engendradora.

Como vemos, la idealización femenina, con la figura de María como centro, es extraordinariamente sugerente y rica en matices. María es la madre por excelencia, para quien todos los hombres son niños indefensos y necesitados de afecto, y así, su primo José, con quien duerme santamente, unas veces le huele a hijo, otras a esposo y otras a su mismo abuelo Isidro; María es el calor de la naturaleza a cuyo amparo acudirán las más variadas parejas de animales a procrear y criar, en la semioscuridad de la habitación donde se halla postergada, y olvidada de todos, por el accidente que tuvo cuando niña.

María es, en definitiva, la misma diosa Mari, y por ello el centro de la vida -aunque los demás, en la ceguera de su orfandad, no acierten a adivinarlo- en "Arrigúnaga", como Mari es madre de la naturaleza y de los hombres.

Como todos los héroes, como Sabas y Asier, en obras anteriores, María recibe la llamada que la obligará a emprender el viaje, junto a todos los miembros de su clan,

hacia la costa. Aquí es donde Ramiro Pinilla une la tradición cristiana con la vasca: una mujer virgen llamada María y su esposo célibe llamado José han de tener un hijo por la intervención de una fuerza sobrenatural (Baxajaum). María concebirá un hijo de éste, el ser que dota de vida a la naturaleza en Arrigúnaga el día de San Isidro entre un buey y un burro, después de un largo y penoso viaje.

"José pasó con ella al recinto. María apartó a un lado y a otro al buey y al burro y acomodó su humanidad junto al bisabuelo, rechazando la oferta del veterinario de ayudarle a parir. "Es cosa que debe hacer cada pareja, como cuando Adán y Eva tuvieron el primer hijo" (90).

La presencia de la tradición cristiana es evidente, en planteamiento, ya hemos señalado la identificación del Baxajaum y el Espíritu Santo, y culminación, o sea el nacimiento del último de los Zanurruza entre un buey y un asno. Y al mismo tiempo la fuerza de la maternidad vuelve a vencer porque junto a María, en aquel mismo momento, "la vaca de Jacinta les dio una ternera a los hombres de la familia y se murió con las últimas fuerzas que

(90) Seno, pág. 295.

le quedaban" (91).

MARIA ----- VIRGEN
JOSE ----- ESPOSO
(CRISTO) HIJO ----- ISIDRO

b) Lo animal en la mujer.

En Seno el arquetipo de madre se desdobra en la persona de María y de la VACA dándonos así el paralelo en el mundo animal. Los Zanurruza se agrupan en torno a este animal convertido en totem.

Totem es un animal sacralizado por una tribu que ha adquirido atributos humanos. Freud nos dice al respecto: "A menudo el animal totémico se identifica con el progenitor o creador de la tribu" (92). La vaca es un ser totémico en la medida que representa la idea de la madre. La totemización es esencialmente un proceso de revelación. Al atribuir cualidades humanas a un animal, el hombre pone de relieve esas cualidades humanas, las identifica con los valores primigenios y las hace objeto de su culto.

La vaca parece ser, pues, el espíritu reencarnado

(91) Seno, pág. 307.

(92) S. Freud, op. cit., pág. 150.

de Jacinta, la madre del clan. Según la filosofía hindú, el alma del muerto transmigra a un animal, en este caso a la vaca, animal que cuenta con los atributos de la maternidad, pues con su leche alimenta a todo el género humano. Los Zanurruza serán condenados a errar sin rumbo siguiendo a la vaca, prisioneros de un mundo de nostalgias maternas.

Apoyándonos en el lenguaje como testimonio vivo de este acercamiento de la mujer al mundo animal, podemos constatar diferentes formas o términos. En cuanto al vocabulario amoroso con connotación de peligro y seducción, tenemos: tigresa, felina, pantera, vampiresa, sirena, etc. Con una connotación negativa, tendríamos: víbora, sierpe, lagarta, perra zorra, hiena, etc. Con connotación candorosa: paloma, cordera, gacela...

El hecho de existir un vocabulario tan abundante puede tener varias explicaciones posibles, una de ellas se basa en el hecho de que el hombre ha considerado siempre a la mujer no como un ser humano sino como un animal ya que toda esta terminología se supone creada por el hombre. Sin embargo, esta teoría no satisface por su generalidad y vaguedad.

Considerando los animales con que se le ha identificado al hombre en la literatura y poesía, la imagen del Toro surge clara y con ella todos los derivados que

simbolizan la fuerza bruta. En Seno, la lucha que mantiene Yosan con el macho cabrío es muy significativa al respecto:

"Entonces se le atravesó el macho cabrío. Era una bestia dura y áspera (...) Pero Yosan se revolvió, clavó sus pies en el suelo y elevó los brazos presentando batalla (...) Yosan se dignificaba colocándose a la altura del macho cabrío" (93).

Pero fuera de este arquetipo de fuerza, no se encuentra ninguno más.

Creemos encontrar un punto de enlace que puede relacionar el mundo animal y el mundo femenino en el "lenguaje corporal".

En la mujer ha prevalecido, de manera más acentuada que en el hombre, lo gestual, los movimientos, la mímica y la elasticidad de su cuerpo. La mujer utiliza mucho más el cuerpo como medio de expresión, no en vano existe cierto mimetismo, a veces incluso estudiado por parte de la mujer, con algunas razas de animales, como los felinos, atributo multitud de veces cantado por los poetas y codiciado por la mujer.

Esta agilidad corporal, no es más que el resultado

(93) Seno, págs. 92-93.

directo del contacto con el mundo sensitivo y emocional, que en la mujer ha sido menos reprimido que en el hombre. El hombre ha supeditado el mundo de lo emocional a lo racional, construyendo una sociedad basada en la lógica y la razón.

Las mujeres que aparecen en las novelas de Ramiro Pinilla suelen ser identificadas con animales de cuerpos enormes como la ballena o la vaca, ambos arquetipos de la maternidad. La ballena que le llevan a Doña Toda es el fiel reflejo de ella misma. Al igual que el gran pez estaba enclaustrado en los criaderos que Mako Baskardo había construido en la costa, así Doña Toda sufría un largo encierro y procreaba en un recinto cerrado. La reina de los animales mamíferos condenada a la reproducción a causa de una guerra absurda.

Si la ballena es el fiel reflejo de Doña Toda, la vaca lo es de María; animal y personaje se elevan a la categoría de símbolos. Los hombres, desmadrados, buscan un "seno" en que cobijarse y a través del cual alimentarse. María con su "pecho de matriarca" y la vaca con sus ubres repletas de leche constituyen la obsesión y la búsqueda de los Zanurruza varones. El título de la novela adquiere de esta forma un valor también simbólico. Los senos no invocan a Eros ni al placer de la posesión, sino a una madre primera, el primer mundo del hombre, cuando

era débil y sumiso. En definitiva, el seno materno se convierte en el hogar primigenio del hombre, en paraíso perdido y añorado por todos.

Por lo tanto, una vez más Pinilla presenta unido al mito del paraíso perdido el mito del eterno retorno que se plantea en numerosas ocasiones como consecuencia inmediata del anterior. Al planteamiento de la vida como búsqueda incesante de un lugar apto para el desarrollo de los hombres en libertad, se une la concepción de la trayectoria humana como un camino de regreso (regressus ad uterum (94)), como una vuelta sobre las huellas dejadas en el sendero, para invertir el recorrido de la vida. El retorno al origen se concibe como una posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que lo hace. Desde el punto de vista de la estructura, el retorno a la matriz corresponde a la regresión del Universo al estado caótico o embrionario. "Las tinieblas prenatales corresponden a la noche anterior a la Creación" (95).

Son muy numerosos, en las diferentes culturas, los mitos y ritos iniciáticos de retorno al origen, todos evidencian la preparación de un nuevo nacimiento que no

(94) Véase Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, Ed. Alianza, Emecé Editores, Madrid, 1964.

(95) Ibidem, págs. 86-87.

repite el primero, el nacimiento físico; hay propiamente un renacer místico, se accede a un nuevo modo de existencia repitiendo en un ritual, simbólicamente, la gestación y la entrada en la vida. Acordémonos que en Seno nacimiento y muerte se confunden:

"Observó sin ningún asombro que Isidro al morir estaba realizando las mismas contorsiones prenatales, daba las mismas patadas y tomaba la misma postura de salida que su hijo del vientre" (96).

c) El mar: elemento simbólico.

El término símbolo proviene de la palabra griega *συμβολή*= reunir. Según Walter Brugger "Expresa etimológicamente un signo de reconocimiento consistente en que, el borde de un fragmento de cierto objeto dividido en dos, se adaptaba exactamente al otro. En el lenguaje actual, llámase símbolo todo elemento de un sistema de signos. En sentido propio el lenguaje "símbolo" denota un signo patente de una realidad suprasensible, que por naturaleza tiene cierta aptitud para ilustrarla y es inmediatamente comprensible por una determinada comunidad" (97).

(96) Seno, pág. 295.

(97) Walter Brugger, Diccionario de Filosofía, Herder, Barcelona, 1969, pág. 626.

M. Eliade nos dice sobre el símbolo lo siguiente: "Aparece como una producción de la "psyche". La función del símbolo es la de revelar una realidad total, inaccesible para los otros medios de conocimiento, el simbolismo añade valor a un objeto o a una acción. El pensamiento simbólico estalla la realidad inmediata sin disminuirla ni desvalorizarla" (98).

El simbolismo que conlleva la obra de Ramiro Pini-lla se concentra sobre todo en "la mar", punto neurálgico y coordinador del espacio y tiempo míticos, y portador de la misteriosa pulsión humana hacia "el retorno a los orígenes". Muy bien podríamos preguntarnos por cuál es el misterio que encierra la mar para que el género humano -concretamente los Zanurruza- se sientan irresistiblemente atraídos hacia él (o ella); ~~por~~qué una masa de agua es capaz de suscitar tantas emociones en los hombres. Para desentrañar este misterio nos podemos apoyar en los estudios realizados por Bachelard y Eliade sobre el carácter simbólico del mar.

Bachelard comenta sobre el agua: "Para una imaginación material, todo líquido es agua, si nos lanzamos en

(98) Eliade, Mircea, Image et Symbolisme, Gallimard, 1952, pág. 235. La traducción es mía.

una interpretación psicoanalítica, todo agua es leche, este sueño tiene una raíz pivotante que desciende en el gran inconsciente simple de la vida infantil primitiva. La leche nos ha proporcionado una felicidad increíble, es una imagen anclada en lo más profundo del corazón de los hombres. Beber nos trae la asociación con sed, sed con sed de amor. El agua maternizada es la proyección "mujer-naturaleza..." (99).

La mar, pues, y el agua, simbolizan la regresión a lo preforme, la reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia. La inmersión es equivalente a una disolución de formas, es por eso, que el símbolo de las aguas, implica también una muerte y un renacimiento. El contacto con el agua comporta siempre una regeneración seguida de un nuevo proceso de nacimiento y, al mismo tiempo, una fertilización y multiplicación del potencial de la vida. A esta cosmogonía corresponde la creencia de que el ser humano ha nacido del agua. Toda la materia está condenada a la muerte a menos que no se sumerja en las aguas para regenerarse.

En Seno todo apunta -como hemos tenido ocasión de

(99) Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, París, imprimeur José Corti 12ème réimpression, 1974, pág. 262. La traducción es mía.

comprobar en páginas anteriores- a un retorno a los orígenes, donde el hombre se despoja de sus rasgos adquiridos a través de la historia para metamorfosearse al contacto con la mar y entrar en ese gran seno cósmico. La mar es el elemento mágico que va a hacer posible este salto mortal (más bien natal) entre el presente y el pasado, entre el mundo real y el mundo mítico.

En los personajes de Ramiro Pinilla, la imagen del paraíso perdido da coletazos en el interior de ellos. La mujer en cambio se queda en contacto directo con el misterio de la vida. El hecho de ser madre le hace revivir, en cierto modo, que una vez estuvo también en el vientre.

Esta idea del paraíso perdido acosa a los hombres desde un pasado lejano constituyendo un arquetipo universal. El hombre proyecta toda esta nostalgia del seno materno en el mar haciéndole sentir emociones inusitadas.

Así pues, en Seno, libro que se articula en función del viaje hacia el gran baño purificador, los personajes sentirán la llamada que les obliga a ponerse en camino, a viajar a través del tiempo y del espacio hasta encontrar en "Arrigúnaga" su propio origen, labrado con una piedra de sílex sobre el muro de la casa. María abandonará su postergación, olvidará su invalidez y, junto a todos los demás miembros del clan, recorrerá valles y

montañas para sumergirse "en una sopa tibia de algas recordando lo irrecordable, con las tripas reblandecidas por las nostalgias. Ninguno sabía nada de la mar, pero todos nadaron como sarrones debajo de las olas" (100), porque aún, a pesar de los miles de años transcurridos, guardaban en su memoria las primeras sensaciones de la especie; las mismas sensaciones que invadirán a Ombecco y sus acompañantes en el viaje hacia la costa en busca de la ballena que hiciese sentir a Doña Toda la vida nuevamente, transformándoles en criaturas más frescas y húmedas, a medida que la atmósfera se impregnaba de efluvios marinos, y haciéndoles renegar de su sequedad de hombres de interior. Los personajes invertirán su trayectoria vital, regresando al pasado buscarán su ser primero en el retorno hasta confundir -como en Seno- muerte y nacimiento; se descuentan los años y se avanza hacia la identificación con el germen de la vida.

(100) Seno, pág. 261.

CONCLUSION.

En Seno, el hombre buscará siempre el amparo femenino: de la mujer madre, para su caminar diario, de la tierra fértil, para su supervivencia, y de la marenbra, para encontrar en su seno el origen de su especie y de sí mismo como hombre. Es una necesidad biológica, que está por encima de la razón, contra la que no se puede luchar con arma alguna porque hasta el sueño obliga a los personajes de Ramiro Pinilla a asistir

"a la población de las aguas, a la salida a tierra de las primeras patitas chorreantes, y al pavor de unos hombrecillos verdes que no se atrevían a alejarse de las orillas" (101).

Es la certeza absoluta de que el mar es la vida, de que la tierra es la fertilidad, y que vida y fertilidad son dones femeninos, y sólo las hembras pueden dar la vida convirtiéndose en madre y sustento de los varones.

Seno se convierte, por lo tanto, en una fábula moral sobre el pueblo vasco, sobre sus orígenes y sobre su destino. Sus orígenes se pierden en la nebulosa de los tiempos, cuando el país todavía estaba habitado por gi-

(101) Seno, pág. 179.

gantes que imponían el imperio de su fuerza y cuya memoria vive aún en las tradiciones populares y se materializa en esos genios o divinidades antiguas que siguen velando en la actualidad por la pureza de la raza vasca, como es el caso del Baxajaum. Buckley hace hincapié en el hecho de que Pinilla nos advierte que esta descomunal energía del Baxajaum, energía de todo un pueblo, es estéril y se pierde en la nada porque no ha sido debidamente canalizada, porque no ha sido trasvasada al seno mismo de la raza vasca, porque el Dios Vasco todavía no se ha hecho hombre.

"De aquí la importancia del final del relato de Pinilla, la encarnación de un hijo del Batzajaun en el seno de una pobre campesina llamada María, y su nacimiento en Arrigúnaga, en el primer caserío, la primera etxe vasca. Y la vaca como símbolo de esa futura maternidad, la vaca como animal totémico en la que los vascos depositan sus ansias de maternidad, es decir, su imperioso deseo de que su Dios se haga, por fin, hombre" (102).

Como hemos tenido ocasión de comprobar, este misterio de la encarnación que Pinilla nos desentraña en las últimas páginas de su novela es pagano al mismo tiempo

(102) R. Buckley, Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, op. cit., pág. 80.

que cristiano. Con sustituir al Baxajaum por el Espíritu Santo, que es, como el Baxajaum vasco, la fuerza de Dios sobre la tierra, ya tendríamos las dos historias asimiladas en una sola.

El propio autor había sugerido esta posibilidad en uno de sus relatos posteriores en el que nos presenta a un cristiano dialogando con un vasco:

"Cuenta la leyenda que el forastero les habló de Dios y que Baskardo le cortó para decirle que los baskos ya tenían a Utzi.

Entonces el anciano habló de la Virgen, y Baskardo nombró a Amai. Finalmente, el anciano habló de Jesucristo y de la cruz, y Baskardo, que le estaba tomando gusto al debate, abrió un arcón y le mostró el "lauburu" (103).

Todo lo poseían los vascos, excepto la encarnación, la presencia de Dios en el mundo. El pueblo vasco, a diferencia del pueblo de Israel, -como sigue apuntando Buckley- es un pueblo cuyo Dios todavía no se ha hecho hombre, es decir, es un pueblo que todavía no ha sido redimido. Después de un largo caminar, el vasco no ha entrado todavía en plena posesión de su tierra de promisión, ese pequeño espacio de valles que se extiende a uno y otro

(103) R. Pinilla, Andanzas de Txiki Baskardo, Ed. libropueblo, Guecho, 1980, pág. 83.

lado de los Pirineos. Su Dios, las fuerzas ocultas y ancestrales de la raza, no se ha manifestado a su pueblo, no se ha encarnado en el presente. Y así, los vascos contemplamos la encarnación y la redención no como realidades vivas del pasado, sino como misteriosas profecías del futuro como pueblo. Seno es la leyenda de un pasado remoto y la misteriosa profecía de futuro, contempladas ambas desde un presente incierto e inestable.

C A P I T U L O I V

EL SALTO: UNA NOVELA FRUSTRADA

EL SALTO: UNA NOVELA FRUSTRADA.

El Salto (1) es quizás, como el propio autor reconoce (2), "una novela fallida", un ejercicio de escritura que no llegó a cuajar del todo, a pesar de haber sido finalista del Premio Villa de Bilbao.

Aunque no carece de aciertos y en ella vuelven a aparecer motivos interesantes del mundo vasco, algunos aspectos de la conducta de los personajes y algunas causas concretas no quedan explicadas con suficiente claridad. Además de estas lagunas en lo que respecta a la actuación de los personajes, el estilo, es decir, la utilización del lenguaje en muchas páginas de la novela, no está a la altura de las obras precedentes; es clara la falta de adecuación entre la forma y el contenido.

La razón de estas llamémosles "zonas oscuras" se encuentra en las vicisitudes de carácter personal sufridas por Ramiro Pinilla durante el proceso de redacción de la obra. Evidentemente, por respeto a la intimidad del escritor no voy a ser más explícito en este sentido. Baste decir que la novela fue destruida y escrita de nuevo.

(1) Ramiro Pinilla, El salto, Ed. Marte, Barcelona, 1975.

(2) Véase entrevista concedida por Ramiro Pinilla a la Revista Kantil, Art. Cit.

Me parece conveniente señalar también que en una conversación mantenida con él me comentó que era consciente de las imperfecciones del relato e incluso que no merecía la pena ser analizado en profundidad.

Así pues, basándome en esta sugerencia del autor, pero, sobre todo, en el hecho real de que la obra no puede ser considerada como imprescindible para comprender su universo narrativo, voy a limitarme en las páginas que siguen a destacar únicamente aquellos aspectos que posean algún interés, sin pretender con ello realizar un análisis tan pormenorizado como los anteriores.

LA HISTORIA DE UNA LOCURA.

El salto es un relato trágico, un tanto extraño y esperpéntico, centrado alrededor de la vida y obsesiones de Abdón Pérez, el personaje protagonista, que, renegando de sus orígenes, familia y clase social en la que nació, empleará todos sus esfuerzos en un proyecto descabellado que provocará su propia ruina y la de los que le rodean.

Abdón Pérez nace en 1880 en un tren que conduce a su madre de Aranda de Duero a Bilbao. Aquí, en la capital vizcaína, la mujer era esperada por su marido que meses antes había abandonado su tierra en busca de trabajo. Al conseguirlo, como minero en la margen izquierda de la ría, llamó a su esposa con la intención de establecerse definitivamente y crear un hogar sólido y confortable. Sin embargo, el sueldo de un minero a finales del siglo XIX no daba para mucho, únicamente para sobrevivir en condiciones precarias. Abdón Pérez vivirá, pues, inmerso en un ambiente mísero, pobre y sin ninguna perspectiva de futuro.

Con el paso del tiempo, cuando nuestro protagonista se convierte en un adolescente inquieto y observador, experimentará una aventura, en principio nada impactante, que habría de marcarle para el resto de sus días.

A los pocos meses de la inauguración del transbordador que une las dos márgenes de la ría bilbaína, Miguel, un amigo inseparable de Abdón, le propone a éste una excursión por las tierras desconocidas y nunca pisadas de la orilla derecha. La impresión que le produjo el contacto con "ese nuevo mundo" no la olvidaría jamás.

"Sacarían el boleto, pasarían a la barquilla y se iniciaría el gran viaje que, según confesión del propio Abdón, jamás olvidó. Y de pronto al encontrarse al otro lado, se daría cuenta de que entre sus padres y él acababa de interponerse la ría, aquella ancha faja de agua que siempre significó para él, más que una frontera insalvable, un horizonte definitivo" (3).

Abdón descubre ante sus ojos un espacio nuevo, una tierra habitada por hombres diferentes, de otra "raza" y de otras costumbres, hombres que viven en casas espléndidas, que visten ropas blancas y limpias, se desplazan en lujosos automóviles y poseen unos ademanes altaneros y casi sobrehumanos.

Primero instintivamente y más tarde de manera plena y consciente, el muchacho se percata de que el mundo que

(3) El salto, pág. 129.

ha conocido hasta el momento no es ni mucho menos el mejor posible. Existe otro en el que las gentes y las cosas, no sabe muy bien cómo, han adquirido una gran perfección y armonía.

Tomando como ejemplo a Saturnino Altube -tío de Asier, el protagonista de En el tiempo de los tallos verdes- que veinticinco años atrás se fue a América del Sur consiguiendo hacer el suficiente dinero como para volver y construir una gran mansión en los alrededores de Algorta, Abdón Pérez se despide de su familia y embarca rumbo a México en busca de parecida fortuna. Tras pasar por diversas aventuras, algunas sumamente peligrosas en las que corre peligro su propia vida, le sonríe la suerte y vuelve al cabo de dos lustros con una buena suma de dinero en billetes de banco y piedras preciosas. Cuando divisa de nuevo la costa vasca desde el barco que le devuelve a casa, Abdón se siente cerca del éxito:

"Sintió miedo a fijar la mirada en los lugares que, años atrás, recorriera con Miguel, porque ahora era diferente: de su cinto pendía lo que haría posible su sueño" (4).

(4) El salto, pág. 152.

A partir de este momento su único objetivo consistió en vivir como los grandes señores de Negurí e imitarlos en todo. Se hace construir un lujoso palacete, como en su día lo había hecho Saturnino Altube, e instalándose con las mayores comodidades -cocinero, mayordomo, jardinero, doncellas, chófer...- se convierte en el centro de atención de sus vecinos que ven perplejos cómo un "hombrecillo" pequeño, de tez oscura y con unos modales toscos, invade la zona virginal de la clase social burguesa vizcaína.

Abdón, sin embargo, carece de la educación idónea que le permita desenvolverse con naturalidad en el nuevo ambiente. Lucio Laca, el arquitecto que le construyó su exuberante mansión, es quien le asesora y le guía por el "nuevo mundo". Pero la inadaptación que sufre se va haciendo cada día más patente.

El dinero y el poder no son suficientes para elevarlo a la clase privilegiada a la que intenta acceder. Abdón comienza a sentirse solo, inseguro y amedrentado por no poder ser como "ellos". Le falta tener una herencia genética apropiada, un pasado aristocrático, una tradición. Por eso comenta en algunas ocasiones:

"Ellos no han podido nacer como son ahora. Al menos, no fue así alguna generación suya anterior. Han sido perfeccionados por una

vida cómoda, una buena alimentación, incluso por otra clase de pensamiento. Esto ha requerido tiempo. Tiempo" (5).

Doña Mercedes, viuda de Scott, es la primera persona de la alta sociedad que invita a nuestro protagonista a una fiesta tratando así de entablar una relación con él. Su interés por Abdón responde a una causa bien concreta: arruinada desde la muerte de su marido, la señora ve en el nuevo rico una ocasión de oro para arreglar su situación económica casándolo con su hija Elena. Pero, en un principio, ni la muchacha, enamorada de Román Alday, ni el mismo Abdón, todavía inseguro y nervioso, se deciden a contraer matrimonio.

La presencia de Tadeo Izquierdo, profesor de la Universidad de Madrid que había llegado a Bilbao para pronunciar una conferencia sobre las leyes de Mendel y la teoría evolucionista de Darwin, determinará de forma inexorable el futuro del "hombrecillo". Tras escuchar la brillante exposición del profesor, Abdón le invita a su casa y le pide insistentemente, prometiéndole una considerable cantidad de dinero, que le instruya más detenidamente sobre las teorías que difunde. Las palabras de

(5) El salto, págs. 23-24.

Tadeo y, por otra parte, una pelea entre Ramón y Elena, harán que el matrimonio ansiado por Doña Mercedes, a pesar de todo, se celebre.

Abdón Pérez buscará en Elena una "buena hembra", sana y de sangre pura, para, a través de ella, mediante la procreación, romper con la estirpe baja y corrompida a la que pertenece y tener una descendencia que esté más cerca de "ellos", de la raza superior y privilegiada a la que desea emular. Para Elena, por el contrario, el matrimonio no es más que un medio para olvidar a su antiguo amor.

Sin embargo, el nacimiento de sus dos primeros hijos, Juan Luis y María Lorena, va a suponer para Abdón una gran decepción. Los dos recién nacidos se parecen, lamentablemente, más a él que a la madre. Son feos, con la piel excesivamente oscura, poco robustos y, al parecer, sin carácter. Los genes del varón se habían impuesto a los de la hembra.

Contrariado por ello, y para evitar que ambos tuvieran una descendencia que pudiera degenerar la raza que estaba dispuesto a apadrinar, los educará desde pequeños para la vida religiosa, destrozando así la existencia de los dos hermanos que terminarán sus días amargados y medio locos.

Los siguientes hijos, Pedro Ernesto y José Alberto, tuvieron la suerte de heredar más rasgos de la madre, y por eso Abdón les va a preparar un futuro alentador. Pero la guerra civil y las desgracias que sobrevinieron a la familia durante dicho período supondrán el desastre total y el final de las esperanzas.

Abdón viola a la institutriz inglesa encargada de la educación de José Alberto -todos piensan que en realidad la violación fue cometida por milicianos que irrumpieron en la mansión para saquearla-, Nicolás Alday, padre de Román y secretario de Abdón, es asesinado, según opinión general, por éste último, aunque los verdaderos sujetos del crimen, esta vez sí, fueron los milicianos.

Nuestro protagonista, en definitiva, es encarcelado hasta 1.956 por un crimen que no cometió; Pedro Ernesto se casa con Luisa, la hija de la institutriz y por lo tanto su hermanastra, muriendo ésta después de parir un niño monstruoso y anormal y suicidándose aquél llevado por el dolor; José Alberto muere en accidente de tráfico y Juan Luis también se quita la vida después de haber sufrido durante muchos años la incompreensión de su padre.

Unicamente, al término de cincuenta años de amargura y despropósitos, quedan vivos Abdón, María Lorena y el hijo de Ernesto y Luisa. Los tres terminan viviendo

miserablemente en una casa de Sestao y, por supuesto, imposibilitados para tener descendencia.

Así pues, el protagonista de El salto, dejándose llevar por la locura, producto de su propia frustración, arrastra a todos los seres que le rodean hacia la destrucción y la soledad. Las teorías darwinianas y las leyes de Mendel, evolución y herencia, se combinan en la novela con una visión dialéctica de la sociedad -existe, en la obra, una concepción marxista del mundo y su desarrollo- para dar como resultado un relato denso, irregular en ocasiones y, quizás, demasiado ambicioso en su planteamiento.

ARTICULACION DEL RELATO.

Con El salto Ramiro Pinilla vuelve, desde una perspectiva estructural, a emplear la misma técnica de composición novelística utilizada en Las ciegas hormigas. La novela se construye a partir de toda una serie de relatos organizados sucesivamente en base al testimonio de diferentes personajes. Estos son, concretamente, los siguientes: Lucio Laca, Tadeo Izquierdo, el Padre Víctor, el Padre Fernando, Nicolás Alday y "Cuarenta y ocho".

La focalización de la obra vinculada a los personajes conlleva, evidentemente, cierta parcialidad y limitación en relación a la información que nos presenta cada uno de ellos. Las diferencias entre los relatos contados por estos individuos están en función de su grado de intervención en la historia, es decir, de la importancia del papel que desempeñan; no todos soportan cargas iguales como narradores.

Hay que apuntar, sin embargo, que ninguno de ellos posee la fuerza suficiente como para intervenir decisivamente en el desarrollo del conflicto novelesco. Quizás, la única excepción podría ser la de Lucio Laca; no obstante, su aparición, relativamente frecuente, nunca influye en el curso de los acontecimientos, su comportamiento es el de un observador mudo que contempla una escena que no tiene para él otra importancia que la de la simple curio-

sidad.

Así pues, la historia es narrada por testigos de los hechos, no por participantes directos como en el caso de Las ciegas hormigas, que realizarán la labor de corifeos de las voces interiores de los verdaderos protagonistas de El salto.

Esta múltiple focalización de la historia, distanciadora en sí, no cabe la menor duda de que resta tensión, intensidad dramática y energía a la narración, que llega al lector por vía indirecta reflejada en versiones no siempre confluyentes e, incluso, contradictorias y oscuras. En el caso, por ejemplo, de los sucesos que tuvieron lugar en la mansión de Abdón durante la guerra civil, nos podríamos plantear varias preguntas: ¿Quién mató realmente a Nicolás Alday?, ¿quién violó a la señorita Stturges?. Aunque en el apartado anterior hemos dado respuesta a estas interrogantes, el lector, en ocasiones, se encuentra con dificultades en el momento de llenar los vacíos informativos de los narradores. De todas formas, esta pérdida de dramatismo queda compensada con el análisis psicológico de los personajes propiciado por las diversas vertientes de análisis ofrecidas en los testimonios de los testigos.

Pinilla prescinde en la obra del personaje que, con su relato, abría cada capítulo en su primer libro,

Las ciegas hormigas, y encarga a cada uno de los testigos principales una labor concreta en el conjunto de la narración.

. Lucio Laca nos refiere el curso más extenso de la conducta del protagonista. Once de los veinticuatro fragmentos que articulan la novela (6) están precisamente contados por él. En sus intervenciones nos presenta el acceso de Abdón a la clase social de sus sueños, su aclimatación, más bien intento, a las nuevas costumbres, las obsesiones que le atormentan, etc. Conoce al protagonista cuando éste, de vuelta ya de su viaje a América, busca un arquitecto para que le construya la mansión. Desde entonces, año 1.910, mantendrá con él una relación cordial, casi amistosa.

El relato de Lucio Laca es, pues, consecuencia del trato directo que tuvo con Abdón. Y, en menor medida, fruto también de lo que escuchó a los demás y de su propia imaginación o fantasía. De ahí la parcialidad de lo contado. Lucio insiste en que lo único que le llamó la atención del "hombrecillo", y por eso se esfuerza en no perderlo de vista, fue lo absurdo e incoherente de su

(6) Los fragmentos o capítulos no aparecen numerados. A cada uno de ellos se antepone el nombre del narrador.

comportamiento, su figura, ese intento, en definitiva, un tanto dramático y ridículo, de ascender de clase social de la forma en que él lo quiere hacer. El seguir sus pasos de cerca se convierte para el arquitecto en una diversión, en un entretenimiento. Su narración está salpicada de múltiples juicios y apreciaciones personales que van configurando en la mente del lector la personalidad del personaje protagonista y su desdichada historia. Por eso, su relato, se presenta parcial, reconstruido en algunas de sus partes, es decir, imaginado, y a veces defectuoso por falta de información. Esto lo sabemos, naturalmente, por lo que se infiere de los restantes personajes narradores.

Junto a enunciados del tipo: "Me confesó que no supo cómo sucedió...", "Me dijo Abdón que dejó de insistir...", etc, nos encontramos con otros, como acabo de señalar, imaginados:

"Me figuro la escena: Doña Mercedes tendría que tomar la tacita de las manos de Abdón, que seguiría alzada al cabo de algún tiempo de pronunciadas aquellas palabras. La tacita de té apenas pesaba, pero las manos advertirían su falta, despertarían y despertaría todo el cuerpo.

- ¿Cómo ha dicho? -quizá preguntase Abdón" (7).

(7) El salto, págs. 123-124.

Lucio Laca desconoce muchos aspectos de la vida de Abdón y estas carencias se evidencian en múltiples ocasiones. No sabe del sufrimiento de María Lorena y de Juan Luis, no aprecia el alcance de la obsesión del protagonista por convertirse en el punto de partida de una estirpe más perfecta, etc.

. Por su lado, Tadeo Izquierdo, a través de cuatro fragmentos, relata la locura de Abdón en busca de ese equilibrio de la naturaleza que hiciese posible "el salto" a una clase y raza superior. Poco sabe este narrador sobre el pasado y la forma mediante la que se enriqueció el "hombrecillo", solamente lo vio en tres ocasiones y lo que realmente le desconcertó fue el interés obstinado que demostró tener por las leyes de Mendel y la teoría evolucionista de Darwin, sin haber oído hablar con anterioridad de estos temas. En un principio piensa que la insistente obsesión de Abdón por los conejos no es más que una manía inofensiva. Pero más tarde, después del nacimiento de su primer hijo, queda horrorizado al comprobar que los experimentos que realiza con los animales responden a un plan que tiene una aplicación práctica en sus propios hijos.

"Y allí, fuera, los vi, como si me estuvieran esperando para componer un adecuado re-

mate a la escena de la biblioteca (...)

- Vosotros sois... -musité, pasando mis manos por las inmóviles cabezas. Y me dije: "Sí, son iguales que él".

De pronto me atacó un comienzo de náuseas y así corrí hacia la puerta" (8).

. El Padre Víctor es la caja de resonancias de María Lorena y sobre todo de Juan Luis, los hijos que más sufren las consecuencias de la alienación paterna.

No conoce directamente a Abdón, pero sí que va a tener ocasión de oír hablar de él a Juan Luis, su hijo primogénito. A los pocos minutos de hacerse cargo de la Iglesia de Arrecalde, al Padre Víctor le llegan noticias de la existencia de un párraco, en Mendieta, de costumbres un tanto extrañas y desordenadas. Se trataba de Juan Luis. La impresión que tuvo al verlo por vez primera fue totalmente desalentadora y deprimente. Lo encontró hundido, sin fe en Dios y a punto de perder la razón. El joven sacerdote intentará ayudarle, y, para ello, conocer su pasado con el fin de encontrar una explicación a la frase que le lanzó al término de su primera entrevista con él: "¡Jamás tuve vocación!". Finalmente, el desgraciado y atribulado párroco de Mendieta morirá entre los brazos del Padre Víctor, después de haberse estrellado con su

(8) El salto, págs. 183-184.

motocicleta intencionadamente.

. Las voces de Nicolás Alday y del Padre Pernaldo, secretario de Abdón y guía espiritual de la familia respectivamente, que aparecen en una sola ocasión, quedan en un segundo plano, al igual que el capítulo titulado "Cuarenta y ocho", el único en El salto que no es referido por alguno de los cinco narradores y en el cual Ramiro Pinilla juega con la rebelión de las legiones interiores -¿células?- de Abdón Pérez. Acordémonos, en este sentido, de que el número 48 tiene para el escritor vasco un significado especial: cuarenta y ocho bichitos verdes fueron los que salieron de la playa de Arrigúnaga y conquistaron la tierra inaugurando así la vida en el planeta.

Por lo tanto, el peso de la novela recae fundamentalmente sobre Lucio Laca y Tadeo Izquierdo, quienes facilitan la explicación temporal y cronológica de los hechos, y sobre el Padre Víctor, que se enfrentará a la dimensión psicológica de unos seres que sufren sin sentido las consecuencias de un intento de desclasamiento llevado hasta el absurdo y la más absoluta demencia.

Hay que decir, para terminar, que no todas las voces narrativas se instalan en las mismas coordenadas espacio-temporales. Los relatos de Lucio Laca y el Padre

Víctor parece que surgen desde una misma situación, desde un mismo marco. Ambos narradores, a las pocas horas de la muerte de Juan Luis, asisten junto con María Lorena a los funerales. Al finalizar éstos, los tres se trasladan en un taxi a Sestao, al piso en el que vive Abdón con su nieto subnormal y su hija. Esta acción que sirve de marco tiene una duración aproximada de diez horas. Y en ella precisamente se enclavan los relatos del Padre Víctor y Lucio.

Sin embargo, los acontecimientos de esta historia marco aparecen narrados tanto en presente como en imperfecto, lo que dificulta saber con precisión si se trata de un tiempo vivido, o también recordado, es decir, si los narradores cuentan lo que están viviendo en ese momento, o lo que han vivido. Veamos un ejemplo:

Lucio Laca, al comienzo de la novela, dice:

"Bueno, el caso es que allí la tenía al cabo de dieciocho años: su hija, la mujer delgada, como una anguila y que apenas me llegaba al hombro (...)

Ahora vivían ambos en Sestao, en la misma casucha donde empezara todo (...) No hacía más que (...) su cuerpo seguía allí (...) Era igual que el padre: tan menuda, insignificante y sombría como el hombre que apareció por mi despacho sobre el año diez y se quedó inmóvil al otro lado de la mesa, con la mirada clavada

en mi rostro y la pequeña maleta de madera (...)" (9).

El Padre Víctor por su parte, desde esa misma situación, nos cuenta:

"Y me pregunto cómo se puede officiar un funeral con esas palabras, dominándolo todo. Además, acabo de conocer a la hermana, la siento a mi espalda: una mujer idéntica a él (...) Oí hablar de él por primera vez..." (10).

En los dos textos transcritos vemos cómo aparece la proyección hacia un tiempo rememorado registrado en pretérito indefinido (subrayado en rojo), sin embargo, en el marco nos encontramos con formas verbales en presente e imperfecto. Esto, evidentemente, desorienta al lector en algunos momentos. No se observa ninguna regularidad, en ambos relatos aparece uno u otro tiempo indistintamente (11).

Las narraciones de Tadeo Izquierdo, el Padre Fernando y Nicolás Alday son autónomas y no se encuadran

(10) El salto, pág..48. Los subrayados son míos.

(11) Si bien es cierto, como apunta Jean Pouillon, que el imperfecto no tiene siempre una significación propiamente temporal y que no significa necesariamente que el novelista esté en futuro de su personaje, sino sencillamente que no es ese personaje. Pero este no creo que sea el caso de la novela que

dentro de ninguna situación concreta, surgen desde un presente sin determinar y se proyectan hacia el pasado para mostrarnos diversos aspectos de la figura de Abdón Pérez. Tadeo Izquierdo, por ejemplo, nos dice:

"Hay cosas que no pueden olvidarse. Todo empezó con aquella conferencia que pronuncié en Bilbao, en su "Sociedad Bilbaína", sobre las leyes de Mendel (...) Llegó un momento en que cesaron las sonrisas y la voz sonó áspera:

- Todo eso está bien para ahí arriba" (12).

El capítulo titulado "cuarenta y ocho", transcrito a diferencia de los demás en letra cursiva, está relatado por una especie de voz épica, impersonal, fuera de toda coordenada espacio-temporal, que nos introduce en un diálogo tenido entre las células de Abdón sobre la intención de éste de ir en contra de la naturaleza:

"Las cosas habían cambiado en aquellos profundos abismos, en los insondables laboratorios de la Vida. No es que las legiones hubieran alcanzado una paz completa, más ya quedaron atrás los dolorosos sobresaltos. Sin embargo, el comienzo de todo, en aquel

(...) estudiamos. Véase Temps et roman, 1.946, págs. 161 y ss.

(12) El salto, pág. 36.

lejano año, fue particularmente brillante para las legiones, que gritaron ensoberbecidas:

- ¡Se ha humillado!
- ¡Quería hecerlo solo, pero ha tenido que recurrir a nosotros!
- ¡No nos conoce y está llamando a nuestras puertas!
- ¡Se ha olvidado de sí mismo y pone la esperanza en sus hijos!." (13).

En definitiva, tal vez sea la estructuración del relato el motivo de la existencia de esas "zonas oscuras" a las que nos venimos refiriendo. El hecho de que sean seis voces las que registren la historia de Abdón, seis voces con información diferente y participación desigual, que además están situadas en tiempos y espacios diversos, no cabe la menor duda de que limitan el desarrollo del libro en algunos puntos específicos. Probablemente, si no tuviésemos la referencia de Las ciegas hormigas, con la que la comparación se hace inevitable, no señalaríamos esta circunstancia.

Así pues, El salto, que aparece catorce años después de la novela ganadora del Premio Nadal, ofrece en líneas generales su mismo tipo de estructuración, si bien no llega a poseer la perfección arquitectónica de ésta, su hermana mayor.

(13) El salto, pág. 259.

EL HEROE PROBLEMÁTICO.

Centrándonos en la figura de Abdón Pérez, pues en torno a él gira toda la aventura novelesca, podemos decir que estamos ante un héroe clásico que se va transformando paulatinamente en antihéroe, en negación total y absoluta de los valores representados por los personajes protagonistas de otras novelas de Ramiro Pinilla como Sabas, Asier Altube o Doña Toda. Abdón actúa siempre guiado por sus intereses personales, en provecho de sí mismo y movido por objetivos lejanos a aquellos que inspiran las empresas heroicas. Se trata de un personaje egoísta, obcecado y destructivo. No sólo terminará por aniquilar y subyugar a los seres que le rodean, sino que su propia vida se convertirá también en una especie de suicidio lento pero inexorable.

Observamos en su personalidad toda una serie de elementos y características que representan la cara opuesta de la actuación de un héroe literario, el contrapunto de sus rasgos más singulares.

Abdón Pérez se mueve en una esfera estrictamente individual, no hay llamada que provenga de un lugar misterioso y que aliente a este hombre, dotándole de una nueva dimensión, a lanzarse a la consecución de sus metas; su empresa es tan absurda al inicio de la aventura

como en el fracaso final de todos sus proyectos. No existe colectivización de esfuerzo individual, no hay tampoco la revelación final que haga trascender más allá de la realidad cotidiana la obsesión del personaje. El salto es la negación de la vida heroica y su protagonista se opondrá al héroe épico en todos sus rasgos.

La mayoría de los personajes de las novelas de Ramiro Pinilla buscan el encuentro de su identidad mediante el viaje retrospectivo, mediante la vuelta a un pasado remoto, a los orígenes más puros, y solamente en la novela que comentamos se va a intentar avanzar en el tiempo, adelantar el futuro. El resultado, evidentemente, es frustrante y desolador. Si se prescinde del pasado y de las raíces más hondas de un hombre o de un pueblo, el camino hacia adelante es un camino hacia el vacío y el más absoluto de los fracasos.

El error de Abdón, el origen de su perdición definitiva, reside en el propósito de romper todo vínculo con su clase social, perdiendo así su yo individual transformado en un yo alienado. Reniega de su pasado, de su familia y costumbres, y nada ni nadie, salvo su objetivo, le importará realmente. Su locura pase por encima de todo y de todos, incluso de las personas a él más allegadas: "Lo necesitaba y te utilicé" (14) le dice en cierta oca-

(14) El salto, pág. 87.

sión a Elena Scott, su mujer.

Por otro lado, Abdón Pérez, como ocurre con la figura del pícaro, aparecerá ante el lector como una consecuencia de la sociedad en la que vive y de las normas que la rigen, desvalido e indefenso en su ambición, movido hasta cierto punto por hilos y resortes manejados por quienes están sobre él y sabrán llevar su locura al propio provecho. Detrás de su máscara, el protagonista de El salto es un ser desgraciado, digno de comprensión y frágil, que no acierta a comprender en toda su dimensión el alcance de su propia intención.

Abdón sucumbe sin remedio debido a su ignorancia e incapacidad para llegar a desentrañar sus propios valores y los de su pueblo. Se deja llevar por la falacia de la superficialidad y el espejismo que propicia una clase social decadente fundamentada en el dinero y en la apariencia. Abdón Pérez posee muchos rasgos en común con Antonio B... "El Rojo", protagonista de la novela que lleva su mismo nombre y que analizaremos en el capítulo siguiente, : la humilde ascendencia, la estrechez y necesidad sufrida en los primeros años de vida, la llegada como emigrante a Vizcaya, etc. Pero mientras que el primero, de ambiciones mucho más limitadas, consigue al fin encontrar trabajo y estabilizarse, el segundo se verá determinado a

andar por un camino que no le llevará más que a la perdición, a su propio aniquilamiento y soledad.

Su fracaso, en definitiva, viene dado por el complejo de inferioridad que padece al sentirse por debajo de aquellos hombres a los que trata de emular y en la incapacidad para superar la alienación que de ello se desprende. Es el complejo de inferioridad el que desencadena el deseo incontrolado del protagonista de convertirse en el punto de partida de una "nueva raza", de una nueva estirpe superior tanto física como intelectualmente. Son muy significativas en este sentido las palabras de Abdón cuando se dirige a su padre después de haber regresado de la aventura americana:

"Aunque repudio vuestra sangre, vuestra carne y todo lo que representáis, no repudio a mis padres, esos dos hombres que lucharon por construirme todo lo mejor posible. No ha pasado día sin que hayáis dejado de maldecir de vuestra carne, de vuestra sangre y de todo lo demás. ¿Por qué no he de hacer yo lo mismo? La única diferencia es que yo actúo. Quiero enriquecer esta carne y esta sangre mías, que son vuestras, y cambiar de una vez el curso de nuestra estirpe. Usted sabe, padre, que hay otra vida, ¿pero sabe que para vivirla hay que ser de otra forma?" (15).

(15) El salto, pág. 154.

Pero Abdón, por mucho que se esfuerza, no consigue su propósito porque las leyes naturales no se lo permiten. Es imposible luchar contra las leyes que rigen y gobiernan el universo. Adquirir dinero no le ha sido difícil, sin embargo, variar el curso de su estirpe la ha supuesto un trabajo inútil y autodestructor. Paradójicamente, al final de la novela nos encontramos con un Abdón trastornado mentalmente por su ambición desmesurada que no ha podido tener más que un nieto subnormal por descendencia.

Así pues, el protagonista de El salto es el contrapunto de Sabas, Asier Altube, o de los personajes de Seno cargados de pasiones, de vitalidad épica, e incluso de la figura de Doña Toda Garzea, siempre entre la voluntad y la contradicción.

DIMENSION SOCIAL DE LA NOVELA.

El salto, además de ser una obra personalista en el sentido de que se centra en la vida de un individuo, no carece, sin embargo, de dimensión social y testimonial que le proporciona cierto valor de crónica de toda una época.

El País Vasco es, una vez más, el escenario que contempla las situaciones vividas por los protagonistas de la novela, pero no el ambiente rural o semirural de los alrededores de Guecho, a caballo entre la tierra y el hierro, sino el mundo sórdido del proletariado urbano de primeros de siglo, en la capital vizcaína, frente a la opulencia insultante y exagerada de la alta burguesía de Neguri y las zonas residenciales.

La historia relatada es mucho más que un tema de ciencia-ficción o un lúgubre escenario de misteriosas obsesiones, en ella se perfila el mundo del hierro en su bipolaridad de riqueza deslumbrante y miseria vergonzosa, el mundo del que huiría el escritor, apartándose de la complicidad pasiva en la injusticia y la desigualdad.

Los palacios de Neguri, las fiestas de la alta burguesía, los automóviles de los directores de las grandes empresas con su chófer de librea, son el contraste de los obreros que en las tabernas de Algorta, Guecho o Berango

intentarán arrastrar de sus gargantas el polvo de la piedra y los ladrillos y sofocar el fuego que han dejado en su piel las fundaciones metalúrgicas.

Dos son, pues, principalmente, los estamentos sociales reflejados en la obra: la clase popular y la alta burguesía. Los primeros están representados por los padres de Abdón y todos aquéllos que huyendo del hambre no tienen más remedio que trasladarse al norte de la península en busca de trabajo. Se establecen en las poblaciones de los alrededores de la capital vizcaína, alimentando día a día, con su trabajo mal remunerado, la joven industria vasca. La explotación inhumana a la que se ven sometidos, los escasos alimentos, las precarias viviendas, etc, hacen insufrible la vida de unos hombres que el único delito que han cometido es ser pobres. En estos suburbios en los que a causa del humo de la polución casi no se ve el cielo, todo es cochambroso, feo y racionalmente inhabitable.

"Me confesó que, hasta mucho tiempo después, no supo lo que su padre había estado haciendo a cambio de proporcionar a su familia aquella choza, las alubias con tocino, al mediodía, y la sardina arenque, por las noches: entregar doce horas de cada día a la creación de la naciente industria de Vizcaya, a semejanza de todos aquellos hombres llegados

de media España con los ojos y la mente ciegos para otra cosa que no fuera tratar de sobrevivir, porque habían oído, soñado, que en aquella parte del norte podían cobrar al final del mes jornales a costa de lo que no importaba, porque lo único que pretendían era comer ellos y los suyos dos veces al día y acostarse con la relativa seguridad de que al día siguiente sería igual, como lo eran las duras rocas de la montaña rojiza que saltaba por los aires con los ensordecedores barrenos, y la carga del mineral en los carros" (16).

El mero sobrevivir ya se presentaba, como puede observarse a través del párrafo transcrito, difícil y poco esperanzador.

Este es, pues, el único mundo que conocieron la mayoría de los emigrantes que vinieron a trabajar en minas y fábricas para extraer y dar forma a ese hierro, símbolo del progreso, pero también del desarraigo y la explotación.

Los hombres y mujeres que viven en este "hábitat", con un máximo de hacinamiento, contaminación y marginación, son tratados como mercancía por los grandes capitalistas que cierran los ojos ante la miseria que sufren

(16) El salto, pág. 128.

las clases populares. Es comprensible por lo tanto que Abdón Pérez trate de huir de la jornada de doce horas de trabajo empuñando el pico y la pala, de la comida deteriorada que los capataces de las minas adquirían a bajo precio en algunos comercios de Bilbao para luego venderla a los pobres trabajadores, de esas chabolas, en fin, de un espacio tan reducido, que es para maravillarse cómo pueden vivir allí un número tan elevado de familiares.

Frente a este medio desesperanzador propio de la margen izquierda de la ría bilbaína, se alza el barrio residencial de Neguri y sus alrededores en el que vive la alta burguesía explotadora. No obstante, la mayoría de los individuos pertenecientes a esta clase que aparecen en la novela se encuentran en un evidente declive económico. Los Alday y los Scott, por ejemplo, que antaño disfrutaron de una vida de lujo y llena de esplendor, han decaído de tal manera que lo único que les queda es el orgullo. Mantienen las formas y costumbres de la clase adinerada, pero contando con muy pocos recursos económicos. Tan es así, que cuando Doña Mercedes y Nicolás Alday se enteran de que se ha establecido en Neguri un "nuevo rico", Abdón Pérez, intentan sacar provecho de ello. La primera, preparando el matrimonio de su hija, y

el segundo, convirtiéndose en el administrador de nuestro protagonista. Sin embargo, en el fondo desprecian a Abdón por considerarlo desde un punto de vista físico e intelectual inferior.

Algunas de las intervenciones de Nicolás son un claro exponente del tipo de ideología que subyace en la clase que representa:

"Soy de los que piensa que el mundo no debe ser cambiado, Jesucristo siempre se refirió a una sociedad integrada por ricos y pobres, y no veo la razón por la que esto se deba cambiar, cuando ni siquiera los pobres la necesitan" (17).

Y más adelante:

"Quizá los pobres sean tan necesarios como los ricos, pero nosotros somos más necesarios que ambos, porque representamos la vieja meta inamovible de nuestra pobre humanidad. Es decir: la busca de algo no concretado y exigente por presentido; es decir: el hombre divinizado; es decir: la esperanza que usted ya ha perdido" (18).

En estos discursos que van dirigidos a Abdón se observa con toda claridad la idea que tiene de sí misma

(17) El salto, pág. 178.

(18) Ibídem, pág. 179.

la alta burguesía decadente. Ostentan una ideología reaccionaria basada en el criterio de que el buen funcionamiento de la sociedad exige una desigualdad de bienes, y que esto, aunque a primera vista pueda resultar injusto, en último término es un factor positivo. Pero aún hay más, puesto que Nicolás Alday cree pertenecer a una estirpe superior, a una casta que se encuentra incluso por encima de la riqueza y de la pobreza. Las pretensiones de este personaje más que burguesas son aristocráticas. Cree representar al modelo de hombre divinizado digno de admirar por los que no han tenido la suerte de heredar una sangre limpia y noble.

Ambos mundos, en definitiva, el de la burguesía, muchas veces con vocación aristocrática, y el del proletariado urbano, viven dándose la espalda, apartados e incommunicados. Abdón Pérez en un momento determinado intenta en sus empresas mejorar la situación de los trabajadores. Conocedor de los dos estamentos sociales y de las vidas tan dispares existentes entre ellos, inicia nuestro protagonista una acción que no llegará a buen término. Las visitas mensuales que éste mantenía con su padre, un viejo socialista luchador ya desesperanzado, quizás tuvieron que ver, según piensa Lucio Laca, con la resolución altruista del hijo encaminada a subir los jornales a los empleados, aunque no hubieran todavía ido

a la huelga. Sin embargo, Abdón ya no pertenece a la clase obrera, y así se lo hacen saber los trabajadores de la empresa que recelan de sus propósitos.

Son claros, pues, los valores mostrativos de la realidad social que posee la novela. Al fin y al cabo es el intento por salir de una clase social marginada y ascender a otra superior el móvil generador de la acción del protagonista. Y la incapacidad de llevar a cabo dicho desclasamiento, el origen de la tragedia final.

Abdón se crea unas falsas expectativas dejándose deslumbrar por la artificiosidad y petulancia exhibidas por la alta burguesía. Cree que el dinero, poder e inteligencia harán de él el "hombre divino" que tanto admira, un ser superior. Pero ello es imposible; sencillamente porque tal tipo de hombre no existe.

El fracaso de Abdón es evidente que deriva de su propia locura y de la incapacidad de aceptarse tal como es. Pero también contribuyen al mismo una organización e ideología sociales que alienan al individuo convirtiéndole en una marioneta incapaz de actuar siguiendo su voz interior, quizá porque ya la haya perdido.

C A P I T U L O V

ANTONIO B... "EL ROJO": CRONICA DE UN
DESHEREDADO

ANTONIO B... "EL ROJO": NOVELA TESTIMONIAL.

Antonio B... "El Rojo" (1.977), quinta novela del escritor vasco, supone un cambio importante en la trayectoria novelística; por primera vez va a romper los moldes forjados en sus obras anteriores -relativos al espacio, personajes y estilo- para presentarnos, en setecientas páginas (dos volúmenes), la vida de un hombre real, de un hombre de carne y hueso: Antonio B..., a quien su entorno, social y geográfico, empujará irremediablemente a una rastrera existencia dominada por la marginación, el rechazo y la más absoluta miseria.

Ramiro Pinilla va a abandonar sus personajes y héroes míticos con raíces terrestres y marítimas y la crónica épica de sus hechos, para convertirse en transcriptor de las memorias autobiográficas de un hombre que, por el simple hecho de haber nacido en un lugar desolado -la comarca leonesa de La Cabrera- y vivir una época determinada -los años depresivos de la posguerra española-, va a verse condenado a vivir un destino tremendamente difícil, trágico y absurdo.

La novela, que adquiere un carácter plenamente testimonial, se traza con violenta crudeza, con emotivo ímpetu y con una perfecta adecuación entre la utilización del lenguaje y las situaciones narradas. En las páginas de

Antonio B... "El Rojo" Ramiro Pinilla va a conseguir la transformación de la lengua popular en lengua literaria por el simple procedimiento de ensamblar acertadamente realidad y palabra en su relación exacta, sin estridencias ni tremendismo.

El novelista trata de relatar la vida de Antonio B... tal como el propio protagonista la hubiese contado, de ahí la crudeza y el realismo de muchas descripciones, la brutalidad y desgarró con que se narran hechos difíciles de imaginar siquiera.

El escritor vasco deja testimonio a lo largo de las páginas de su libro de las miserias de un niño, "Nací, como Cristo, sobre pajas, en ese cajón del suelo pegado a la pared donde ya dormían madre y mi hermano Mario, y donde, a partir de entonces, yo dormí también" (1), que va a ir creciendo para ver prostituirse a su madre por hambre, "Aquellos hombres visitan nuestra casa cuando ya no nos queda nada en el huerto y cuando madre no puede ir a los campos de otros a cuidar los ganados por ser invierno" (2), y que va a vivir constantemente perseguido por la justicia cuando su único delito consiste en ser pobre y no tener un pedazo de pan que llevarse a la boca,

(1) Antonio B... "El Rojo", Ediciones Albia, Bilbao, 1977, pág. 9. (Vol. I).

(2) Ibíd. págs. 21-22.

"El cabo sigue nombrando robos, fechas y lugares, el guardia grande sigue doblándome el brazo y yo sigo diciendo que sí a todo, tragándome incluso las cosas que no he robado (...) Estoy en el suelo con el brazo muerto" (3).

La imposibilidad de abandonar esta situación de pobreza mediante medios legales, convierte la vida de Antonio en un continuo peregrinar por cárceles y penales en los que sufre todo tipo de abusos y vejaciones:

"Abre un cajón, saca un rosario y me lo da.

- Reza mucho a la Santísima Virgen para que te infunda valor y puedas así soportar con entereza tus años de condena.

Lo tengo a dos palmos. Me toma de los hombros y me levanta. Sonríe como un tonto y sus ojos brillan como dos velas. De pronto sus brazos rodean mi espalda y mi cabeza, y su cara se aplasta contra la mía. Me besa, me muerde la oreja y la nariz y mete su lengua en mi boca. Le huelo lo que ha comido: carne picada con ajo.

- Te estoy demostrando lo bien que me has caído y lo mucho que te quiero.

Me arranco de él y me aparto. Tengo miedo y lloro. "¡Estoy en un penal! ¡Estoy en un penal! me repito una y otra vez" (4).

(3) Antonio B... "El Rojo", pág. 117. (Vol. I).

(4) Ibídem. pág. 54. (Vol. II).

Incluso, gracias a la maldad y las mentiras de su primera mujer, Rita González, y de su suegro, nuestro protagonista acaba siendo internado en un manicomio regentado por frailes, donde la cordura y la demencia, la vida y la muerte se confunden en una danza repelente y macabra. Y es precisamente en este centro donde las desgracias y las humillaciones colocan a Antonio en una situación límite, al borde de la desesperación.

"Cuando vuelvo la cara, el "verdugo" se pone en pie, levanta una pierna y me aplasta la garganta con la suela de su zapato y aprieta hasta ahogarme para fijar mi cabeza y poder meterme la cuchara en la boca. ¡Ah, maricón, si tuviera las manos libres! Tengo que tragar las lentejas a borbotones, y cuando se acaban y el fraile retira la suela le puedo hincar los dientes en la pantorrilla. Lanza un grito y me llama en rosario hijo puta, y con el plato vacío recoge una paletada de mierda y se va con ella hasta la puerta y desde allí me la tira a la cabeza, pero falla por mucho y le cae a Juanín, pringándole" (5).

Como podemos observar, la aventura existencial de Antonio es recogida y relatada por Ramiro Pinilla adquiriendo proporciones trágicas; todas las desgracias se ceban en su persona: su madre le abandona, sus vecinos

(5) Antonio B... "El Rojo", págs. 266-267. (Vol. II).

de Las Piedras le odian y la autoridad le maltrata y persigue constantemente. Pero por fin, después de haber pasado por múltiples calamidades, nuestro protagonista consigue llegar a la provincia de Vizcaya, a Bilbao, y enderezar su vida al encontrar trabajo y sustento. Cuando en un bar de Basauri se encuentra con uno de los guardias que hace años le había maltratado en el cuartel de su pueblo, Antonio le dice con arrogancia:

" - Trabajo y tengo un piso propio y una familia y aquí todos me respetan. Puede preguntar a cualquiera de los que están aquí, que me conocen" (6).

Efectivamente, "El Rojo" ha cambiado, ya no es un delincuente. Pero si ha dejado de robar no es tanto debido a un cambio interno, de personalidad, él sigue siendo el mismo, sino más bien a una variación de espacio vital, de entorno. "¿Sabe usted -le dice al guardia- hasta dónde he tenido que venir para ser tratado como un ser humano? Hasta la tierra de los de la ETA" (7).

La narración, en fin, es emotiva y realista, alucinante e impetuosa. En ella quedan reflejadas, a través de

(6) Antonio B... "El Rojo", pág. 340. (Vol. II).

(7) Ibídem, pág. 340. (Vol. II).

una buena dosis de verismo testimonial, las condiciones de vida durante la época de la posguerra española, una vida repleta de necesidades, odio, afán de venganza y mitificaciones. Antonio B... "El Rojo", ese "ciudadano de tercera", va a ir adquiriendo a lo largo de la novela la dimensión de un auténtico héroe, y, de alguna manera, su experiencia existencial aparece ante los ojos del lector como un claro ejemplo de lo que fue el vivir de muchos individuos que durante el franquismo sufrieron el hambre y la opresión.

Antonio B... "El Rojo" es, pues, una novela de carácter documental, crítico y de denuncia en la que Ramiro Pinilla consigue alcanzar la frescura y espontaneidad del lenguaje hablado, donde parecen ensancharse las sílabas, agrandarse las palabras hasta salir del papel impreso y adquirir de nuevo su condición de voz en el viento.

EL AUTOR-TRANSCRIPTOR DEL RELATO.

Sean cuales fueren las determinaciones textuales hay una realidad empírica que con nombre y apellidos es el autor del texto. Tal autor en este nivel se comporta como "quien existe" y su relación es la de producción de una obra que da a leer a otra instancia empírica, que es la del lector real, histórico. El análisis de las relaciones en este nivel es sociológico entre productor y consumidor. Es un nivel externo a la immanencia textual.

Ahora bien, dentro ya de la codificación narratológica, podemos decir que hay relatos en los que el autor se hace responsable directo de la escritura. Y éste es el caso de la novela que nos ocupa. En Antonio B... "El Rojo" Ramiro Pinilla aparece como el autor-transcriptor de una historia que le ha sido comunicada oralmente y que se siente en el deber de difundir, de dárla a conocer a los demás.

En la primera página de la novela, y con la firma del propio Pinilla, se nos dice:

"Antonio B..., el Rojo, existe. Todos los personajes de esta narración, existen. Todos sus pueblos y ciudades, existen. Todo lo que se cuenta, ocurrió. Antonio B... el Rojo ha debido de cambiar gran parte de los nombres por un explicable instinto de conservación.

Cuando un español escucha a otro español un relato como éste, no tiene más remedio que escribirlo" (8).

El autor se sitúa "antes" de la novela, en su portal, o en su portada, y se presenta como transcriptor (9) o editor, como "traductor", "compositor" o "reescriptor" de una historia que ha "escuchado" y le ha impresionado de tal manera que "no tiene más remedio que escribirla". Por lo tanto estamos ante un autor-editor que no se limita a presentar o a copiar unos papeles que ha encontrado en un desván o en una farmacia, como ocurre en otras novelas, sino que él mismo ha elaborado el texto a partir de un relato oral.

La aparición de este "autor implícito representado" (10), al comienzo y al final de la novela, cumple diversas funciones. La primera y fundamental, de la cual

(8) Antonio B... "El Rojo", pág. 7. (Vol. I).

(9) La palabra autor poseía en latín dos sentidos principales: el que es causa primera de algo, el que es garante. Es al primer sentido al que apunta preferentemente la idea de autor-relator. Al segundo, la de autor-transcriptor: "garante", pero en segunda instancia, casi "deditionis auctor", instigador de la reedición. (Cf. "Vocabulaire d'Esthétique", Revue d'Esthétique, t. XLX, fasc. 3-4, C.N.R.S., París, Julio-Diciembre 1.966).

(10) José María Pozuelo define el autor implícito representado (...)

derivan todas las demás, consiste precisamente en deslitteraturizar la obra suponiéndola documento o testimonio, fingiéndola (paradójicamente) sin "autor", viéndola como pura existencia, como un pedazo palpitante de vida al que, por su cuenta y riesgo, los lectores vienen a dotar después de una esencia literaria.

El recurso de "transcriptor" responde, como señala Oscar Tacca (11), a un doble afán de objetividad y de verosimilitud. El primer concepto apunta a la imparcialidad del autor. El autor se elimina del texto rechazando su plena condición de tal, aunque admitiendo ser quien ha compuesto y escrito una historia "real" que no le pertenece. Antonio B... "El Rojo" no es otra cosa que la vida del personaje contada por sí mismo y recogida (vertida) por el autor. El confidente, destinatario (interno), ha recibido, pues, una relación oral de los hechos y la ha transcrito.

El segundo concepto, el de verosimilitud, apunta a la credibilidad de lo narrado. Verosímil es, en la vida

(...) sentado como el responsable que el relato indica de la escritura-autoría del mismo; es un personaje diferente de esa "imagen de autor" del no representado y por supuesto del autor real. Véase Teoría del lenguaje literario, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

(11) Las voces de la novela, Ed. Gredos, Madrid, 1973 (1ª edc.).

práctica, aquello que tiene apariencias de verdad. En literatura, en cambio, la verosimilitud es siempre "pactada", convencional. El criterio de verosimilitud no proviene "de una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y la opinión común, entre el discurso y lo que los lectores creen verdadero" (Todorov). Ahora bien, la opinión común del lector, en cuanto tal, se constituye a partir de una aceptación total, de un crédito irrestringido a la palabra del narrador. Y en las novelas de traslación, como es el caso que nos ocupa, el autor no se contenta con esa verosimilitud por consenso, reclama para su ficción una lectura como documento.

En rigor, la novela no es nunca verosímil: juega a la verosimilitud. O mejor dicho, "su verdadera propuesta sería: juguemos a que esto (que leemos) no es juego (sino documento)". Al final de la novela, en el Epílogo, el autor, para reforzar el carácter documental de la historia que presenta, nos dice:

"Hoy, Antonio B... el Rojo, lleva quince años viviendo en un barrio obrero de las afueras de Bilbao, trabajando honradamente de guarda de obras. Lleva, pues, quince años convertido en un ciudadano normal. No roba para comer, no le persiguen los guardias, ni los curas ni los jueces. Es decir, Antonio B... el Rojo,

lleva quince años demostrando algo a la sociedad, formulándole una silenciosa denuncia. De vez en cuando me lo encuentro por ahí y le pregunto qué tal.

- Después de aquello, pues bien -me dice. Su expresión se agrieta y sus ojos se humedecen.

- Ahora es cuando me doy cuenta de lo que sufrí... ¡Bien que me jodieron entre todos! Y yo le digo:

- Sí, Antonio, bien que te jodieron" (12).

Así pues, Ramiro Pinilla se ve en la necesidad de contar y difundir, por escrito, un relato (oral) que a modo de confesión le hizo Antonio B... Y el autor no es el único en valorar dicho relato. Nuestro protagonista trató con personas que se dieron cuenta también de la importancia documental de su vida:

"En una de esas celdas que están encima de las de período hay un abogado que apenas habla con nadie, pero sí conmigo. Le he caído bien. Me hace preguntas sobre mi vida y yo se la cuento.

- Antonio, ¡qué novela se podría escribir con tu vida!

- Pues escríbala usted.

- No, no nos lo permiten" (13).

(12) Antonio B... "El Rojo", pág. 343. (Vol. II).

(13) Íbidem. pág. 194. (Vol. II). El subrayado es mío.

Hay que decir también, para terminar, que la aparición del autor al comienzo y al final de la novela cumple una función estructural clara: la de encuadrar o enmarcar, aunque sea mínimamente, el relato autobiográfico de Antonio B... El epílogo, además, tiene la función de proporcionar al lector noticias sobre el estado actual del protagonista: "lleva quince años convertido en un ciudadano normal (...)".

LA AUTOBIOGRAFIA COMO ESTRUCTURA NARRATIVA.

El problema de las personas narradoras ha sido tratado, en la segunda mitad de nuestro siglo, por la crítica especializada como uno de los temas fundamentales en el estudio de la obra novelística. "La única manera de penetrar, a través de la técnica literaria, en el sentido de la novela de nuestros días es, precisamente, la de abordar la investigación de los distintos puntos de vista narrativos que aquella nos ofrece" (14), escribe José María Castellet, y son numerosos los estudios y libros de teoría que analizan el enfoque novelesco desde las personas narradoras (15) o que tratan de superar esta visión analizando nuevos puntos de vista en la técnica de composición narrativa (16).

(14) José María Castellet, La hora del lector, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1957, pág. 26.

(15) Entre otros, los trabajos de E.M. Forster, Aspectos de la novela, Universidad Veracruzana, México, 1961, y Robert Stanton, Introducción a la narrativa, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.

(16) Ejemplo de ello son los estudios de Roland Barthes, Ensayos críticos, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1977; Wayne C. Booth, "Distance et point de vue. Essai de classification" en *Poétique*, 4, París, 1970, págs. 511-524; Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue

Antonio B... "El Rojo", al igual que En el tiempo de los tallos verdes, es un relato escrito en primera persona, pero con un sabor claramente distinto al uso de esta persona narrativa en la novela clásica.

La primera persona narradora que presenta y estructura la novela posee dos ángulos de estudio: por un lado, la relación con los libros autobiográficos o de confesión - La familia de Pascual Duarte (1942), por ejemplo- y el análisis de un "yo" en perpetuo conflicto con el entorno social. Pero vayamos por partes.

Philip Lejeune, en un trabajo titulado "El pacto autobiográfico" (17), propone una definición de autobiografía sobre la base de toda una serie de elementos puestos en juego en cuatro categorías diferentes:

I. Forma de lenguaje:

- a) Relato
- b) En prosa

(...) ou perspective narrative", Poétique, núm. 4, 1970, págs. 476-497; Genette, Figures III, págs. 183-267; Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1973; Jean Pouillon, Tiempo y novela, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1970; Jean Rousset, Narcise romancier. Essai sur la première personne dans le roman, J. Corti, París, 1973.

(17) En Poétique, núm. 14, París, Seuil, 1973, págs. 137-162.

II. Tema tratado:

- a) Vida individual
- b) Historia de una personalidad

III. Identidad del autor (cuyo nombre remite a una persona real) y del narrador.

IV. Posición del narrador y el personaje principal.

- a) Identidad del narrador y el personaje principal.
- b) Perspectiva retrospectiva del relato.

Sobre esta base, Lejeune define la autobiografía como "un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad" (18).

Sin embargo, el relato de Ramiro Pinilla, que nosotros hemos denominado "autobiográfico", no cumple con todos los requisitos propuestos por el crítico francés. En Antonio B... "El Rojo" no existe una identificación o identidad entre el autor, narrador y personaje, como por ejemplo se da en El Lazarillo de Tormes. El escritor

(18) En Poétique, núm. 14, op. cit., pág. 138. La traducción es mía.

vasco, ya desde el comienzo de su narración, presenta el relato como documental y hace constar, como hemos visto, su distancia respecto al personaje narrador y lo que cuenta. Ramiro Pinilla, autor, establece en el prólogo y epílogo de la obra un pacto referencial con el lector a través del cual pretende aportar una información acerca de una realidad externa al espacio textual. Evidentemente la identidad entre el narrador y personaje principal se da y queda explicitada o indicada por el empleo de la primera persona (lo que Genette, apropiándose de la terminología de la semiología cinematográfica, llama narración autodiegética por oposición a la heterodiegética -biografía- y homodiegética -biografía en primera persona, relato de un testigo- (19)).

Por otro lado, hay que decir que normalmente la autobiografía suele estar contada, ya que se refiere a sucesos que tuvieron lugar con anterioridad al momento de la enunciación, en pasado; como señala Lejeune, exige una perspectiva retrospectiva. El pretérito perfecto es la forma autobiográfica por excelencia, establece un lazo viviente entre el acontecimiento pasado y el presente en que se sitúa su evocación. Sin embargo, Antonio B... "El

(19) Gérard Genette, Figures III, Ed. Seuil, París, 1972, pág. 72.

Rojo". saliéndose de lo habitual, se narra en presente, en un presente que suele ser utilizado para situar un hecho como contemporáneo al momento de la enunciación:

"Tengo la cueva bien surtida de alimentos, procedentes de la caza y de robos en el pueblo. Cuando agarro un cordero en una cuadra o media res en una cantina, lo conservo en sal: primero extendiendo la carne sobre una piedra, le abro rajadas con mi navaja y meto sal en ellas y luego la cuelgo y la ahumo" (20).

Esta utilización del presente para referirse a acontecimientos pasados posee, evidentemente, una función estilística clara: la de acercar la historia al lector y presentarla como un documento vivo, presente. La impresión de realismo y la sensación dramática se acrecientan considerablemente. El lector tiene la sensación de estar viviendo la historia junto con su protagonista. Como vemos, todos estos aspectos que comentamos (la aparición de la palabra del autor y su no identificación con el narrador-personaje, la narración en presente, etc) contribuyen a acentuar el carácter documental del libro.

Pero, en definitiva, es el personaje, el protagonista de la historia, quien se instaure como narrador de su propia vida. Y ello nos permite hablar, realizadas las

(20) Antonio B... "El Rojo", pág. 140. (Vol.II).

salvedades pertinentes, de novela autobiográfica.

El autobiografismo de la novela está claro desde el momento en que se inicia con el relato del propio nacimiento de Antonio, para terminar, como El Lazarillo, con el asentamiento del protagonista y el final de una vida de marginación y miseria.

La obra se inicia con las siguientes palabras:

"Me llamo Antonio B..., pero cuando madre me echó al mundo, una mujer que estaba allí dijo: "¡Leches, si es rojo como un rayo!". Así que no vaya usted por las Cabrerías preguntando por Antonio, porque desde entonces todo el mundo me conoce por el Rojo" (21).

Y finaliza así:

"Y saco la cartera y le doy una de las tarjetas que me he hecho últimamente, en las que pone mi nombre, mi dirección, mi teléfono y mi profesión: Guarda.

El guardia la coge, la lee y el asombro le deja de piedra. ¡A ver si se convence de que ya no está tratando con aquel pobre Rojo de Las Piedras" (22).

Es curioso observar cómo ese "usted" que aparece en

(21) Antonio B... "El Rojo", pág. 9. (Vol. I).

(22) Ibídem, pág. 341. (Vol. II).

el primer párrafo transcrito (Así que no vaya usted por las Cabrerías preguntando por Antonio, (...)"), nos remite, por un lado, a esa transmisión oral que tuvo lugar, previa a la escritura del relato, entre Antonio y Pinilla. El "usted" es, por tanto, en primer término, el propio Remiro Pinilla, aquél al que fue dirigida la comunicación oral. Sin embargo, y por otro lado, además de constituir una reminiscencia del relato oral, el "usted" adquiere en el texto una nueva dimensión, se convierte en referencia a todo lector o destinatario de la novela. La novela de transcripción pasa, curiosamente, "del rechazo de una autoría intrusa (el autor queda expulsado del texto) a la adopción de una lectura intrusa" (23). Hay una esencial diferencia entre el relato abiertamente destinado a los lectores (forma corriente y habitual de la novela) y aquellos otros que tienen su propio destinatario interno, a los cuales el lector se asoma entonces "indiscretamente". La novela de autor-transcriptor extrae de este hecho uno de sus más característicos efectos: lo que vas a leer no estaba, en principio, destinado a ti; determinadas circunstancias, sin embargo, han hecho que ese relato oral se escriba y se difunda a un destinatario

(23) Oscar Tacca, Las voces de la novela, op. cit., pág. 55.

más amplio.

Hay que tener en cuenta también, que este tipo de relato autobiográfico en primera persona implica u obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante y a una información limitada. Evidentemente, la visión que se nos proporciona en Antonio B... "El Rojo" de la España de posguerra ha sido llevada a cabo por una única persona, perteneciente a un "status" social concreto y a una determinada región. Esta parcialidad y carencia de diferentes puntos de vista es, pues, esencial a la técnica autobiográfica.

En una novela de semejantes características, el personaje narrador se convierte en tema, en sustancia, acaparando así el interés central del mundo que se está explorando. El relato queda a cargo del testigo principal de los hechos.

La novela contemporánea ha experimentado con frecuencia la poderosa atracción de esta modalidad, que conjuga la imparcialidad del testimonio objetivo con la visión comprometida propia de todo relato en primera persona.

La autobiografía a través de la cual se estructura el relato es también, como ya hemos apuntado al comienzo del apartado, una cobertura de una realidad más profunda

y dolorosa: la revelación de una existencia enfrentada siempre al medio que la envuelve. "La narración en primera persona -escribe Sanz Villanueva- se presta bien al análisis de un yo en crisis, de un yo en conflicto con el medio social. Cuando el héroe se encuentra arrojado a una sociedad en la que no puede realizarse tiende a refugiarse en la soledad. Y el yo es el reducto máximo e inexpugnable" (24). Y éste es el procedimiento empleado por Ramiro Pinilla para trazar la personalidad de Antonio. No es, indudablemente, una novela de introspección psicológica en la que de forma detenida se reflexione, casi filofóficamente, acerca de la realidad entorno o de la problemática personal del héroe, sino que mediante el repaso de sus vivencias biográficas y de las situaciones pasadas, en enfrentamiento permanente con el orden establecido, se va dibujando el perfil humano y psicológico del personaje. El enfrentamiento de Antonio B... es el del hombre marginado, el del individuo que no acepta, porque no entiende, las normas que se le imponen desde fuera y por la fuerza.

El tiempo que comprende la autobiografía es el de aproximadamente cuarenta años (1.934-1.975), prácticamen-

(24) Santos Sanz Villanueva, Tendencias de la novela española actual 1950-1970, Ed. Edicusa, Madrid, 1972, pág. 246.

te todo el período de la dictadura del General Franco. Ahora bien, "El Rojo" no nos cuenta más que aquellos sucesos o momentos de su vida que considera significativos dentro de ese extenso período de tiempo, aquéllos que sirven para reflejar mejor su situación y, por extensión, la de su propio país. El narrador efectúa una selección de acontecimientos dando lugar a toda una serie de cortes temporales. La división estructural de Antonio B... "El Rojo", que tiene como eje aglutinador del material narrativo la "autobiografía", podríamos definirla como de procedimiento fotográfico, "flashes" que recogen instantáneas oscilantes en su extensión y que señalan perfectamente momentos concretos, agilizando la narración y aproximándola al documental, al reportaje periodístico de carácter sociológico.

"Son las nueve, el cura viejo está diciendo misa y a su espalda estamos toda la cuadrilla. (...) Rita lleva un hermoso vestido de flores blancas y otra flor en el pelo. Al cura viejo le tiemblan las manos. Primero, se le caen al suelo los anillos (...)

Pasaremos nuestra primera noche de casados en casa de mi cuñado, el ciego. ¡Sí, Rojo, han cambiado mucho las cosas para tí! ¡Ahora te acuestas con una hembra buena y rica en cama con sábanas, mantas y sin piojos!

- Vamos a ver cómo nos sale sobre el colchón

-digo a Rita.

= =

Dos meses de casados, Ya ocupamos la casa nueva que es la mejor del pueblo. Vivo como un rey. Trabajo, sí, con misuegro y mi mujer, en los campos y los ganados. (...) Voy conociendo a la gente del pueblo, a los parientes y amigos de Rita. Todos los días pasa una prima de ella con sus vacas y siempre se para un rato a charlar (...)" (25).

Por lo tanto, la novela no se estructura mediante capítulos, sino a través de fragmentos narrativos ordenados lineal y cronológicamente.

Antonio B..., como autobiógrafo, es totalmente libre a la hora de narrar y no está sometido a ningún planteamiento objetivo o falso. Se liga exclusivamente a su pasado y escoge lo que concuerda más con el propósito de contar su historia. Su identidad es el punto de partida. Su conducta está de acuerdo con su ideología, con su modo de ver el mundo: presenta su apreciación de los hechos. La fusión del yo narrador y del yo actor o protagonista funciona perfectamente para dar a la historia, como ya hemos apuntado, una mayor verosimilitud y conciencia de la visión de lo sucedido y de la situación

(25) Antonio B... "El Rojo", págs. 232-233. (Vol. II).

en la que se encuentra el sujeto. Este punto de vista responde a la exigencia de individualismo y libertad de ver el mundo desde sí mismo. Es un punto de vista doblemente individualista: individualismo social e individualismo estético. El "yo" narrador es un observador e investigador del yo personaje que analiza el pasado y da su visión de la vida: un conjunto de fracasos que al final se convierten en una mejoría, hasta cierto punto, sustancial.

LOS ACONTECIMIENTOS Y SUS AGENTES (ARTICULACION NARRATIVA).

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato. Donde no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes, ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos) no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada (26).

Antonio B... "El Rojo" se organiza sobre una matriz básica de relaciones agenciales en las que el protagonista, Antonio (Sujeto), actúa para cumplir una misión que consiste en superar el estado de pobreza y miseria en el que vive (Objeto). "El Rojo" es el principal eje de acción que problematiza todos los acontecimientos y su re-

(26) Véase Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en el vol. col. Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, págs. 87-109; así como Logique du récit, Ed. Seuil, París, 1973. Bremond ha sido quien más certeramente ha tratado todo lo referente a las secuencias.

lación con el resto de los personajes o sociedad. Es el hilo conductor que une todos los motivos a través de los cuales descubrimos su verdadera personalidad y significado.

Partiendo del necho de que la estructura se fundamenta en la acción que lleva a cabo Antonio (Actante-Sujeto), las funciones básicas estructurales de la novela serían las siguientes:

- a) Carencia o deficiencia inicial.
- b) Hecho de hacerse delincuente (robar).
- c) Aventuras.
- d) Final en el que deja de ser delincuente y se establece en un sitio fijo.

La secuencia se inicia con una situación de carencia y abyección específica en la bajeza de origen, infamia y pobreza. Antonio se presenta en un estado de degradación, que se mantiene e incluso aumenta en intensidad, frente al derecho de libertad, pan y respeto como ser humano.

La carencia inicial implica una condición de impedimentos y obstáculos que dan como resultado el estado espiritual, social y material del sujeto. Estos impedimentos y obstáculos no son tan comunes como los encontrados en cualquier tipo de narración donde un héroe lucha

contra obstáculos físicos y concretos, sino más bien responden a una situación específica del contexto que concretaremos más adelante.

De todas formas, el principal obstáculo con el que Antonio se encuentra radica en su origen y en su lugar de nacimiento:

"Madre es una mujer alta y delgada (...) Marchó a América a los diecisiete años con tres mozas del pueblo, a quitar el hambre, y volvió con un hijo de cinco años en la mano y conmigo en el vientre y sin el gallego con el que vivió amontonada. (...)

Nací, como Cristo, sobre las pajas, en ese cajón del suelo pegado a la pared donde ya dormían madre y mi hermano Mario, y donde, a partir de entonces, yo dormí también. Creo que mamá, como todo el mundo, pero muchas veces llegó a pensar que ella me sacó adelante con berzas" (27).

El origen del "Rojo", como el del pícaro clásico y tradicional, es "deshonroso" para las normas morales de la España de posguerra. Su nacimiento, que tiene lugar fuera de la legalidad, de lo establecido por la Iglesia y el Estado, lo marcará para el resto de su existencia,

(27) Antonio B... "El Rojo", pág. 9. (Vol. I).

y, aunque no se vanagloria de ello, tampoco lo oculta en ningún momento.

Basilisa, la madre, es una mujer que hace todo lo posible por sacar a sus dos hijos adelante, aunque a duras penas puede mantenerse a sí misma. En determinadas ocasiones no tiene más remedio que vender su propio cuerpo para poder comer. Sobre el padre, el "gallego", no se sabe prácticamente nada. Como Lázaro o Guzmán, el "Rojo" pierde muy pronto a su padre y no hace falta acudir a Freud para dramatizar esta pérdida que si, en toda época de la vida se nos presenta con las máximas características de la catástrofe personal, en la infancia y adolescencia adquiere una dimensión aún más trágica. La carencia del padre deja al protagonista solo en el camino de la vida. Una vida que se desarrollará marcada por el desamparo, por la desesperación y, a veces, por el odio. Todo emana de esta ausencia inicial, de esta precoz orfandad que al dejarle solo frente al mundo extrema sus mecanismos de reacción contra la injusticia metafísica de su temprana soledad. Condenado, por esta ausencia, a un mundo sin valores, Antonio convierte su vida en fruto del azar, en consecuencia de la necesidad.

Su lugar de nacimiento, Las Piedras (provincia de León), es un pueblo desolado y pobre que ofrece muy pocos recursos para el desarrollo y el bienestar de sus habi-

tantes:

"En Las Piedras, todas las casas son iguales, de piedras puestas en seco unas sobre otras. Abajo, una cuadra. Arriba, los cuartos. Nuestra casa no tiene más que uno, grande y con dos ventanas con tapas de madera, ese cajón-cama como único mueble y un hornillo de piedras en el suelo. (...)

Las Cabreras están en la provincia de León. Hay la Cabrera Alta y la Cabrera Baja, partidas por el puerto de El Carvajal. Mi pueblo está en la Cabrera Baja. Es de casas en forma de cajón, con techos de pizarra sostenidos por cantiaños. Aquí no se ve el dinero, porque nadie lo tiene ni se puede ganar en ninguna parte. (...)

Oigo decir a las gentes que en Las Piedras resulta difícil quererse unos a otros" (28).

Por lo tanto, los orígenes del protagonista, tanto en lo que se refiere a su ascendencia como al espacio en el que nace y se desarrollan los primeros años de su vida, no auguran nada bueno.

La carencia inicial es, pues, el punto de arranque que desencadena la acción del sujeto, de Antonio. Carece de una familia sólida y estable, de alimentos, de una casa en la que poder vivir con unos mírimos de comodidad,

(28) Antonio B... "El Rojo", pág. 10. (Vol. I).

de un contexto, en fin, que le ayude a crecer y madurar con esperanza.

Llegados a este punto nos podríamos preguntar por la función que desempeña esta carencia respecto al resto de la acción narrada. Y la respuesta es clara: constituye el motivo central que justifica la entrada de Antonio en el mundo de la delincuencia. Es el hambre el punto de partida que va a desencadenar la acción novelesca. La carencia inicial del "Rojo" exige necesariamente la delincuencia, el robo, como alternativa, quizás la única alternativa viable para poder sobrevivir y no morirse (en el sentido literal) de hambre.

Meterse a delincuente es el resultado, al menos en una buena medida, del contexto en el que nace y de las circunstancias que le rodean durante sus primeros años de vida. Puede verse como una secuencia "estímulo-respuesta".

Antonio no cree en la sociedad que le rodea, pues todos roban y todos mienten. En definitiva, la voluntad del muchacho y las fuerzas sociales son los verdaderos motores de la acción. De aquí el conflicto y su consecuente desarrollo. Antonio debe protegerse y acomodarse hasta donde pueda como única alternativa, para no perder su individualidad absorbida por la sociedad. Debe permanecer al margen de ésta, explotarla o seguirle la co-

rriente. Tiene que buscar su mejoramiento para cubrir sus deficiencias.

La decisión de hacerse delincuente, sin embargo, y su realización, no surge de la noche a la mañana, más bien es un proceso paulatino, lento pero continuado. Dicha decisión tiene su raíz, como hemos visto, en la deficiencia inicial y en la experiencia que va adquiriendo el sujeto al lanzarse al mundo. Por lo tanto, la decisión presenta un proceso de aprendizaje y una sublimación progresiva de la delincuencia. Esta es la función general que realizan casi todas las aventuras de Antonio.

Desde época muy temprana las personas que le quieren le instan a que abandone el pueblo y emprenda la aventura que le lleve al mejoramiento de su posición:

"¡Huye de aquí, Antoñito! ¡Huye de Las Piedras en cuanto tus piernas puedan llevarte lejos! Lo mismo les digo a mis hijos. ¡Salvaos todos de esta miseria" (29).

Hasta el momento en el que Antonio se hace delincuente, el pasado le condiciona la vida; sin este pasado no sería posible la comprensión de sus andanzas y aventuras. Y no olvidemos que en este pasado, aunque también

(29) Antonio B... "El Rojo", pág. 13. (Vol. I).

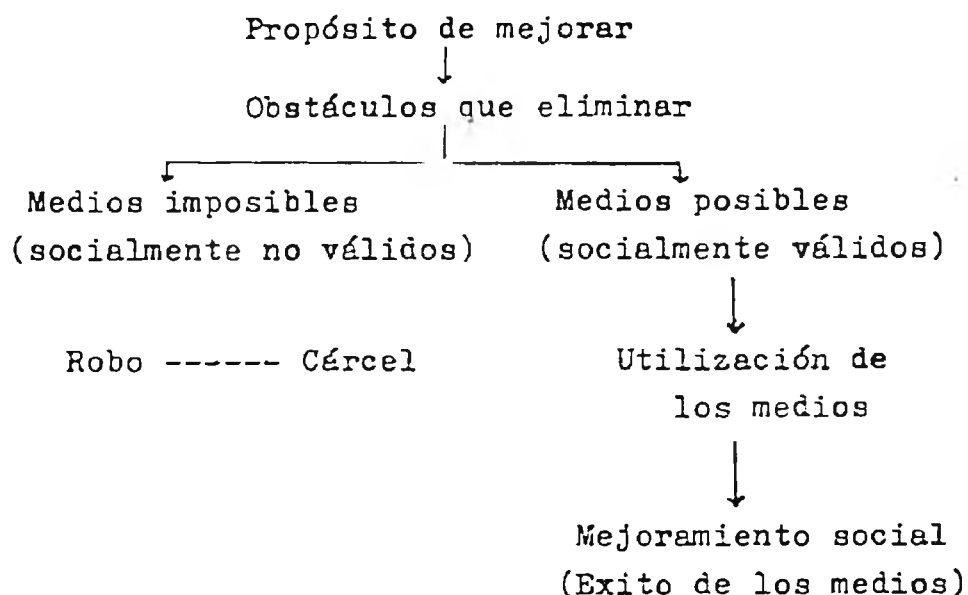
en todo momento, existe un deseo de virtud: "El Rojo" no quiere robar, sabe que éste no es el camino, pero no tiene más remedio que hacerlo; quiere ser un hombre de bien, pero le es imposible.

Una vez que nuestro protagonista, siendo aún niño, comete su primer robo, queda ya marcado e inmerso en un mundo de delincuencia del que le va a costar mucho escapar. El orden en que se van a ir sucediendo los incidentes -las aventuras- no responde al deseo caprichoso o a la mera concatenación causal, sino a ese hacerse constante del delincuente, en que psicológicamente se aleja cada vez más de su origen, para acercarse más a la sociedad en que vive y conseguir el efecto de rechazo a un orden social establecido.

Cada incidente es más grave que el anterior, los robos se suceden constantemente y las penas que recibe como consecuencia de ello van creciendo.

Así pues, Antonio B..., desde su infancia, intentará mejorar su situación, intentará tener todos los días algo de comida para llevarse a la boca. Pero el propósito de mejoramiento es dominado por las fuerzas de la marginación, por los hechos delictivos. El protagonista genera un largo proceso de "degradación", mientras que los esfuerzos de mejoramiento por métodos diríamos que socialmente válidos son escasos y con resultado negativo.

Las aventuras que vive "El Rojo" con el fin de mejorar su situación, aventuras que se convierten en el centro del relato, muy bien pueden quedar reflejadas a través del siguiente esquema:



Obstáculos que eliminar	Falta de dinero Imposibilidad de trabajar Carencia de amor Entorno degradado

Medios posibles	Dinero Trabajo Amor Espacio con futuro

Antonio, al vivir en unas condiciones de subdesa-

rrollo y en un ambiente hostil, no tiene más remedio que desarrollar una inteligencia práctica encaminada hacia el hurto. Los primeros delitos los lleva a cabo, cuando todavía es un niño (seis años), motivado o incitado por personas adultas. El tío Dalmacio, por ejemplo, le promete un cacho de pan si roba para él libros de la escuela:

"- ¿De dónde lo has cogido? -dice el tío Dalmacio.

- De la escuela.

- ¿Y hay más?

- Un montón

- Te doy un cacho de pan por cada uno que me traigas" (30).

A los pocos días de este suceso, Vicente, otro vecino del pueblo, le promete comida y un billete de cinco pesetas si roba un cesto de lino de la cuadra de Raimundo. Este es el primer hurto por el que sufre detención.

A continuación, ya que su madre se ve incapaz de mantener la casa, comienza a robar en las cantinas del pueblo pequeñas cantidades de comida: chorizo, jamón, pan, latas de sardinas, etc. Poco a poco se va ganando la fama de "ladronzuelo". Con once años es llevado nuevamente por la guardia civil del pueblo ante la presencia

(30) Antonio B... "El Rojo", pág. 30. (Vol. I).

del juez de Aguasvivas por robar una gallina. Cuando a los trece años intenta buscar trabajo como pastor, ya es demasiado tarde. Sus continuos robos le han creado mala fama y nadie se atreve a darle una ocupación: "Me han puesto fama de ladrón y tienen miedo a que los vendimie un cordero" (31).

A partir de este momento "El Rojo" se ve inmerso, sin apenas darse cuenta, en un proceso de degradación que, salvo en breves épocas de su vida en las que por un motivo u otro no tiene necesidad de recurrir al robo, bien porque encuentra algún trabajo temporal fuera de Las Piedras o porque vive de la caridad, se va a ir acen-
tuando irremediablemente.

En el pueblo vive rodeado de familiares, algunos de ellos con ciertas riquezas, pero de ninguno, salvo de la tía Petra, recibe la suficiente ayuda. Ni Romualdín, primo de Basilia, ni el tío Gabino, que es uno de los ricos del pueblo por tener cien ovejas y cuatro vacas, le permiten trabajar como pastor.

A los quince años, y siguiendo los consejos de los que todavía sienten por él algún afecto ("No hijo. Lo que tu tienes que hacer es emigrar a otro pueblo donde haya

(31) Antonio B... "El Rojo", pág. 120. (Vol. I).

menos hambre que en el tuyo" (32)), nuestro protagonista opta por salir definitivamente de Las Piedras al encuentro de otro ambiente en donde no le conozcan y pueda vivir honestamente. Se trata del primer intento serio que realiza por cambiar su situación, el primer intento por abandonar ese proceso de degradación al que se ha visto expulsado desde su más tierna infancia.

El lugar elegido para esta aventura fuera de su "hábitat" es Carmona, en la provincia de Sevilla. Aquí muy pronto encuentra trabajo cuidando el ganado de un terrateniente de la zona. Pero la primera amistad que hace, con un muchacho algo mayor que él y que también tiene afición por el robo, le aleja de las buenas intenciones, viéndose una vez más perseguido por la justicia. Es encarcelado durante ocho meses en la prisión de Sevilla, sin embargo no lo pasará mal: al menos come todos los días:

"Por la mañana nos dan caldo de café; al mediodía, habas caballeras; y por la noche, higos cocidos. A veces cambian algo de esto por patatas. Para mí es una novedad comer todos los días. Algunos presos despotrican contra la comida. Ya les querría haber visto en Las Piedras" (33).

(32) Antonio B... "El Rojo", pág. 124. (Vol. I).

(33) Ibídem, pág. 160. (Vol. I).

Al salir de la cárcel, de vuelta a la Cabrera, Antonio entra en contacto con un matrimonio sin hijos que se apiada de él y le invitan a pasar una temporada en la Bañeza. Incluso intentan adoptarlo sin éxito. Néstor y Eugenia son dos de las pocas personas que se dan cuenta de la bondad y honradez que subyacen en el corazón de Antonio:

" - ¿Nos has robado algo a nosotros? -dice Néstor.

- No.

- ¿Sabes por qué? Pues porque en esta casa no tienes hambre. A ti te ha enseñado a robar el hambre. ¡Todo el mundo roba, Antonio! ¿No lo sabías? ¡Yo también robo por las noches! ¡Robo por la cara que es más cobarde! ¿No has visto cómo vendo la comida del camión a toda esa gente que puede pagarla? ¡Eso es robar, porque cobro precios abusivos! Y los que no tienen dinero, ¡que se mueran de hambre!. Cualquiera día los pobres asaltarán mi casa y me parecerá bien, porque tienen hambre" (34).

De nuevo en Las Piedras, "El Rojo" no tiene más remedio que volver a robar para comer. Y continuamente es apresado por la Guardia Civil y golpeado brutalmente en el cuartelillo. Además, por comodidad, le culpan de todos

(34) Antonio B... "El Rojo", pág. 168. (Vol. I).

los robos que se cometen en el pueblo:

"A lo largo de la noche me han sacado a vergazos todos los robos denunciados en los últimos meses, los míos y los de los demás" (35).

Finalmente, termina en la cárcel de Ponferrada con una pena de dieciséis meses. Sin embargo, como en Sevilla, no lo pasa demasiado mal:

"Estos presos de Ponferrada me tratan por primera vez en mi vida como a una persona. He tenido que venir a la prisión para encontrar amigos" (36).

Incluso un funcionario de este centro, Don Mateo, le enseña a leer y a escribir.

Otra vez en Las Piedras, Antonio se hace la promesa de no robar, "no quiero robar y empezar de nuevo", pero son los propios vecinos del pueblo quienes le incitan al hurto. La Guardia Civil lo comienza a perseguir y no tiene más remedio que huir al monte a vivir de la caza. Al cabo de un tiempo es apresado y conducido a la cárcel de Ponferrada.

Cuando sale de la prisión se propone ir a Orense a trabajar en las canteras. Pero una vez allí, al ente-

(35) Antonio B... "El Rojo", pág. 250. (Vol. I).

(36) Ibídem, pág. 274. (Vol. I).

rarse el capataz de que "El Rojo" es un delincuente que ha estado en la cárcel, le dejan sin trabajo: "No queremos a gente de tu ralea". En definitiva, le es prácticamente imposible rehacer su vida. Los propósitos de cambio se ven muy pronto abortados por una u otra razón.

En su pueblo, nuevamente, sin posibilidad de trabajar, la historia se repite. Solamente en el monte y en su querido Lago se siente libre y puede vivir y comer a gusto. Como de vez en cuando necesita bajar a la población a por cerillas para hacer fuego o a por utensilios de primera necesidad, el encuentro con los guardias, tarde o temprano, se hace inevitable. Y cuando le agarran, como de costumbre, tiene que pagar por sus robos y por todos los demás cometidos en el pueblo:

"Han llenado un atestado de veinte hojas,
con mis robos y los de los otros" (37).

En esta ocasión, por la extensa relación de robos que los guardias presentan al juez, Antonio es enviado, tras su paso ya habitual por la prisión de Ponferrada, al penal de Ocaña, uno de los más duros e inhumanos de la península. El ambiente aquí es deprimente, desesperanzador y violento. Los presos, en lugar de rehabilitarse,

(37) Antonio B... "El Rojo", pág. 23. (Vol. II).

se convierten en seres más agresivos y deshumanizados:

"Estoy rodeado de hombres desesperados: españoles, portugueses, marroquíes y de todos los países; ladrones, atracadores, criminales, violadores, políticos; casi todos con gran cantidad de años sobre sus espaldas. Algunos llevan tanto tiempo que ya ni saben por qué los metieron aquí. Este es un cementerio de hombres vivos" (38).

Se cometen asesinatos, las prácticas homosexuales son cotidianas, se roba, se comercia con droga y las condiciones de habitabilidad del penal, en lo que se refiere a sanidad, alimentación, etc, están bajo mínimos:

"La gente se muere de hambre. No es sólo que tengamos hambre a todas horas, sino que algunos ruedan por el suelo a la vista de todos, y ya están muertos. (...)

Hay tanta hambre, que en todo el penal no se ve una sola cáscara ni peladuras ni huesos tirados. Los presos andan por todos los rincones como perros vagabundos buscando cualquier desperdicio. Se ven cuerpos con llagas y heridas causadas por enfermedades de hambre y con los vientres hinchados (...)" (39).

Después de diecinueve meses de infierno, Antonio sale dispuesto a no pisar nunca más un penal. Pero sus

(38) Antonio B... "El Rojo", pág. 57. (Vol. II).

(39) Ibídem, pág. 56 (Vol. II).

buenas intenciones, sobre todo si regresa a Las Piedras, no sirven de nada. Sabe que en su pueblo no puede vivir, que no le dan ya ninguna oportunidad para rehacer su vida, pues les viene muy bien tener un ladrón "oficial" a quien echar la culpa de todo. Y, sin embargo...

"¡Las Piedras! ¡Sus jodidas casas con sus jodidos vecinos! Y los cabrones de los guardias. ¿Quién me manda volver a este maldito pueblo, del que no tardaré en salir esposado?" (40).

Efectivamente, una vez más "El Rojo" se enfrenta con la justicia y es conducido nuevamente al penal de Ocaña, en esta ocasión con una condena de seis años y un día. Aunque gracias a un indulto con motivo del Año Mariano Jacobeo, queda libre a los tres años.

Ya en libertad, se dirige a Zamora, concretamente a Ribadelago, para trabajar en las obras de un túnel que están abriendo con el fin de llevar las aguas de un valle a otro. Aquí pasa unos meses tranquilo hasta que le llega una orden de detención del cuartel de Aguasvivas, culpándole de la participación, como informador, de un robo de veinte mil pesetas que no ha cometido. El caso se aclara,

(40) Antonio B... "El Rojo". pág. 68. (Vol. II).

pero, para entonces, Antonio ya ha recibido varias palizas en el cuartelillo de la Guardia Civil.

De vuelta a Ribadelago se encuentra con la sorpresa de que ha perdido el trabajo por "ladrón":

"Sabemos ya quién eres, Sabemos que te llaman el "Rojo" y que eres el delincuente más famoso de las Cabreras. Aquí no queremos personas como tú" (41).

Reiteradamente nuestro protagonista es rechazado. Y su deseo de virtud, de llevar una vida socialmente válida, se debilita. Es incapaz de dar con los medios adecuados para salir de su situación, y no es, evidentemente, porque no lo intente. La desilusión que sufre en Ribadelago, la impotencia que siente ante semejantes injusticias, le impulsan al robo, esta vez por venganza:

"Hasta ahora, siempre he robado sin ganas, sólo para comer, pero ahora tengo ganas de robar aunque no sea comida" (42).

Su rabia, cómo no, y el robo que comete acuciado por este sentimiento, lo llevan a la prisión de Ponferrada por seis meses y un día. Una vez libre se encamina hacia sus queridos montes, hacia la soledad de esos mon-

(41) Antonio B... "El Rojo", pág. 117 (Vol. II).

(42) Ibídem, pág. 117. (Vol. II).

tes de su tierra que, siempre y cuando pueda contar con una escopeta que le permita cazar, le hacen sentirse el "hombre más libre del mundo".

Salvo esporádicas excursiones a Las Piedras para descerrajar las cantinas de Eulalia y de Simplicio y conseguir aquellas cosas que no le da el monte, como tabaco, cartuchos, aguardiente, etc, Antonio permanece solo, alejado de sus semejantes que tantos problemas le crean. Sin embargo, de vez en cuando, también siente la necesidad de hablar y comunicarse con alguien: "Después de medio año sin hablar con ninguna persona ni ver a nadie, ¡qué ganas tengo de oír cualquier voz que no sea la mía! (43). Igualmente echa en falta a las mujeres, sobre todo a Trinidad, una muchacha de la que se siente enamorado, y hasta cierto punto correspondido, pero con la que le es imposible mantener una relación estable.

Tras tres años de vivir como un ermitaño, totalmente alejado del mundo, es capturado y sometido a una brutal tortura. Hasta el juez se da cuenta del calvario al que ha sido sometido "El Rojo":

"El juez me mira despacio.

- ¿Que han echo ustedes con este desgraciado? ¡No hay que torturar así a las personas,

(43) Antonio B... "El Rojo", pág. 131. (Vol. II).

por muy delincuentes que sean, pues todos somos hijos de Dios!

- Así funciona mejor la justicia.

- ¡Esto no es justicia, sino salvajismo!
¡Algún día podremos los jueces cortar esta brutalidad establecida! (44).

Cuando es trasladado a la cárcel, en un descuido de los guardias, Antonio huye al monte intentando reanudar su vida en libertad. No vuelve a Las Piedras, sino que pasa unos meses deambulando por las provincias de Zamora, Orense y Pontevedra. Si puede trabajar, no roba. De lo contrario, se ve obligado a seguir hurtando.

Al cabo de un tiempo regresa a su tierra y pronto cae en manos de los guardias. Lo que implica, claro está, nuevas palizas y una condena de seis años y un día, esta vez en el penal del Dueso que, según dicen, es bastante más suave que el de Ocaña.

Y, efectivamente, así es. En comparación con otras cárceles y prisiones, el Dueso es un paraíso. Además, gracias a su buena conducta, "El Rojo" consigue un puesto de trabajo en la vaquería que le reporta grandes satisfacciones:

"Esto no parece un penal. Todo el día al aire libre, entre animales de campo, hierba

(44) Antonio B... "El Rojo", pág. 155. (Vol. II).

y huertos bien cuidados, y tragos de
leche a discreción" (45).

En la cárcel se siente querido y respetado por los compañeros. Aunque pierde la libertad, puede comer tres veces al día y no es golpeado por los guardias. Antonio no pide más a la vida. Al morir el Papa (Pío XII), se prepara un indulto que en nada tranquiliza a nuestro protagonista. No desea salir del Dueso:

"Me entra un temblor de tripas. ¡La calle!
¿A ver si de verdad me mandan fuera? No quiero salir. Lo que me pasa es que me da miedo volver a vivir en la calle. ¿En dónde voy a estar tan tranquilo, tan comido y tan apreciado como en el penal? ¡A los jueces que me metieron les pido ahora que no me saquen! (46).

Pronto se ve en la calle camino de León. En el penal se había estado carteando con una mujer, Rita, que ahora pretende conocer. Cuando llega a su lado, piensa que su suerte quizás pueda comenzar a cambiar. Rita, aparentemente, es una mujer buena, honrada, trabajadora, y además, para alegría de Antonio, adinerada. Terminan casándose y "El Rojo" pasa una de las mejores épocas de su vida. Sin embargo, el desastre vuelve a hacer su aparición: Antonio se entera de que su suegro se acuesta con Rita, su propia hija. Aunque todo el pueblo está enterado

(45) Antonio B... "El Rojo", pág. 197 (Vol. II).

(46) Ibídem, pág. 215. (Vol. II).

de la relación incestuosa, nadie se atreve a declararlo por miedo a represalias. El suegro de Antonio tiene mucho poder en la comarca:

"(...) porque tu suegro es un mal hombre. Es dueño de medio pueblo y tiene casas y tierras en otros pueblos de por aquí. ¿Y sabes cómo lo ganó todo? Pues denunciando y matando a gente durante la guerra y quedándose con sus bienes" (47).

"El Rojo" pone una denuncia sin conseguir resultados. Se le trata de loco y mentiroso, y Rita en ningún momento sale en su defensa. El juez, después de leer el atestado, dice:

"¡Pero hombre, si yo conozco a don Fulgencio y es de las personas más buenas de por aquí! Usted tiene que estar loco para acusarle de todo esto" (48).

Y en efecto. Antonio, al no contar con la ayuda de nadie, termina otra vez encerrado, en esta ocasión en un manicomio regentado por frailes sádicos. Tras huir cuatro o cinco veces y ser capturado otras tantas, logra, por fin, poner tierra de por medio. En Carvajales de la Encomienda, donde trabaja durante una temporada de pastor, conoce a Marta, la que habría de ser la mujer de su

(47) Antonio B... "El Rojo", pág. 235. (Vol. II).

(48) Ibídem, págs. 241-242. (Vol. II).

vida. Pero poco le dura la tranquilidad. Los guardias le persiguen por haberse escapado del manicomio y nuevamente debe ponerse en camino. Ahora en compañía de Marta, que le ha jurado amor eterno.

Después de pasar por diversas vicisitudes, llegan a un pueblecito llamado Carneros, cerca de Astorga, donde logran establecerse y alquilar una casa gracias al trabajo de minero que consigue Antonio: "Me pagan más dinero que el que he ganado en toda mi vida" (49), concretamente, en el puesto de oficial segundo barrenista, 10.000 pesetas.

Pero una huelga acaba con sus ilusiones. De nuevo tiene que buscar trabajo, y aunque con un sueldo menor, pronto vuelve a ser empleado como peón. "El Rojo" se ve cerca de la felicidad, parece que su situación comienza a cambiar:

"Todo el día abriendo zanjas, doblando las bisagras de mi cuerpo. Pero cada noche, al volver a casa, encuentro a Marta con un buen plato de sopa caliente y con su pregunta: ¿Cómo has pasado el día Antonio? Esto es nuevo para mí y hace que el día siguiente vaya a gusto al trabajo. Y encuentro también una

(49) Antonio B... "El Rojo", pág. 296. (Vol. II).

casa limpia y con los muebles que ya hemos comprado: una cama, una mesilla, un armario, sábanas, mantas (...)" (50).

Como puede observarse a través de estas palabras, la función de Marta, que desempeña el papel de actante-ayudante, es fundamental a la hora de tener en cuenta el proceso de integración y recuperación social de Antonio. El hecho de tener bajo su responsabilidad a una mujer le hace pensar en el futuro y trabajar con esperanza.

Pese a todo, la policía sigue incansablemente sus pasos acusándole ahora de rapto, de vivir con una menor. Escapando de la cárcel, Antonio y su mujer llegan a Bilbao. Y, afortunadamente, es aquí donde el protagonista consigue establecerse y formar una familia estable. Pero el destino se ensaña con él una vez más: Marta y uno de sus hijos fallecen. "El Rojo" se queda durante una larga temporada únicamente en compañía de sus tres hijos restantes a los que trata de educar convenientemente. Más tarde se vuelve a casar y, por fin, a alejar de él la desgracia. El proceso de mejoramiento, pues, se ha consumado. Antonio ha sido capaz de rehacer su vida.

ASPECTOS LINGÜÍSTICOS.

Aunque en el discurso narrativo se pone en primer plano el valor denotativo y referencial de los signos, es raro la novela sin párrafos destacadamente cargados de emoción y sugerencias. Y por muy directa que sea la referencialidad de una obra literaria, como es precisamente el caso que nos ocupa, hay siempre un universo contactado que despierta una tonalidad de connotaciones afectivas. Por ello, merece la pena, aunque sea brevemente, decir algunas cosas sobre el enunciado, sobre la lengua.

Lo primero que hay que señalar es que Antonio B... "El Rojo" es una novela narrada en un estilo coloquial, (51), popular. Ramiro Pinilla, en el papel de autor-transmisor de un mensaje que, como hemos visto anteriormente, le llegó por vía oral, trata de ser fiel al tipo de expresión que utilizó Antonio cuando le contó su historia. Y no olvidemos además que está narrada en primera persona.

El escritor se formula claramente el propósito de reproducir y recrear, en la medida de lo posible, el lenguaje de una persona de escasa cultura, de una persona

(51) Entendemos por lenguaje coloquial o popular el habla tal como brota natural y espontáneamente en la conversación diaria.

que no ha tenido la ocasión de cultivarse y que aprendió a leer y escribir a una edad ya madura. La naturalidad y espontaneidad contribuyen, evidentemente, a acentuar la verosimilitud del relato. No se trata simplemente de documentar una historia, de ser fiel a lo que contó, sino también a cómo se contó.

Un análisis del léxico y las expresiones utilizadas por el narrador, aunque sea somero, muy pronto nos permite fijar qué zonas de la realidad o de la experiencia humana adquieren especial relieve en el texto y cuáles son las realidades temáticas generales.

En primer lugar, como una de las características más relevantes de ese lenguaje que hemos denominado popular o "hablado", cabe señalar las múltiples formas expresivas utilizadas para mantener tensa la relación conversacional. El cúmulo de formas apelativas -pronombres, vocativos, interrogaciones, exclamaciones, imperativos- buscan golpear enfáticamente la conciencia del interlocutor. Leo Spitzer las denomina muy acertadamente "excitantes de la atención". Y, en este caso, son un claro exponente de la comunicación oral habida entre Pinilla y Antonio previa al relato escrito.

En cuanto a la utilización de los pronombres, vemos cómo la excitación de la atención conversacional se consigue con una reiterada presencia de los mismos:

"- Ya te dije, Rojo, que yo no soy Dios en este pueblo. No puedo hacer que lo blanco sea negro. Así que no sé por qué me dices que ese cordero es tuyo, si no puedo hacer que las cosas sean como tú quieres. (...)

- ¡Yo se lo traje a su mujer esta madrugada!" (52).

Es claro que los pronombres personales de primera y segunda persona, tan frecuentes en el coloquio habitual, son redundantes y enfáticos porque ya las desinencias verbales indican sin lugar a equívocos al hablante y al oyente. Pero cuanto más cargado y tenso esté el ánimo de los hablantes, más frecuentes son estos pronombres. Con ellos el tono emocional del relato sube.

Igualmente, las interrogaciones apelativas, las preguntas que no buscan respuesta, aquéllas que sirven para resaltar una opinión o para buscar una tácita complicidad en el oyente, abundan en el discurso narrativo de Antonio.

"Me acusarán del estropicio y además yo no quiero huir, pues no me ha ido mal hasta ahora en Puente Domingo Flórez. ¿Para qué quiero la libertad? ¿Para que los guardias me agarren

(52) Antonio B... "El Rojo", pág. 306. (Vol. I).

de nuevo? Estando libre, a uno le pueden agarrar por ladrón, pero ¿quién va a sospechar de un preso?" (53).

También son frecuentes latiguillos interrogativos tan comunes como ¿eh?, ¿sabe usted?, ¿no?, etc.

En el párrafo transcrito observamos cómo cierta modestia y timidez enmascaran el "yo" bajo formas genéricas del tipo "uno" invitando al oyente a vivir la experiencia del yo, a compartirla. Son fórmulas que invitan al interlocutor a ocupar el lugar del hablante y que, por lo tanto, piden o demandan su identificación y comprensión.

Las exclamaciones, tanto en el texto del narrador como en el diálogo de los personajes, son constantes. Ello indica que el tono vital del relato no es ni mucho menos relajado y distendido. El uso de exclamaciones, queriendo indicar no tanto la sorpresa, sino el enfado, el tono violento del discurso, es típico de las personas que no cuentan con un repertorio léxico suficiente para hacerse entender, y que normalmente, en la comunicación oral, suelen levantar la voz. Diálogos enteros son presentados entre los signos exclamativos:

" - ¡Ya sé! ¡Aquella mujer le dijo que se

(53) Antonio B... "El Rojo", pág. 257. (Vol. I). El subrayado es mío.

bajase en Monforte de Lemos! -dice una mujer.

- ¡Pues vamos a reunir dinero entre todos para pagarle el billete hasta Monforte de Lemos!

- ¡Y encima de descastada, es tonta! ¡Mira que hablarle a un pobre sordo! ¡Por que yo le vi hablarle!" (54).

El empleo de imperativos, tan frecuente en la lengua hablada, además de expresar órdenes que incitan a ejecutar lo mandado, son apoyos conativos y fáticos. Expresiones como "anda", "vete", etc, muchas veces adquieren esta acepción.

En cuanto al léxico empleado, hay que decir que Antonio-narrador elige aquellos términos o conjunto de palabras de la lengua que mejor acotan el mundo narrativo que pretende describir. Un estudio de los campos léxicos evidencia rápidamente el universo en el que se desenvuelve la vida del protagonista.

Los términos asociados al ámbito de la violencia se constituyen en "leit-motiv" de la narración. Palabras como "paliza", "cacharrazo", "culetazo", "mazazo", "correazo", "atizar", "vergazo", "tortazo", "hostia", "golpe"; así como expresiones del tipo "partir la cabeza",

(54) Antonio B... "El Rojo", pág. 181. (Vol. II).

"coser a balazos", "moler a porrazos", "pegar en los cojones" están constantemente en boca de la mayoría de los personajes.

El ambiente degradado y hostil se acentúa, aún más si cabe, por el cúmulo de insultos recogidos: "hijo de puta", "maricón", "cabrón", "cerdo", "imbécil", "desgraciado", "jilipollas", etc.

Las referencias al espacio siempre conllevan también un juicio de valor negativo. Expresiones del tipo "pueblo jodido", "mundo cabrón", "¡Este lugar es la hostia!", "podrido sitio" son una muestra del malestar y la opresión que viven los personajes. Pensemos, por ejemplo, en las connotaciones que nos sugiere el nombre del pueblecito en el que nació Antonio: Las Piedras. Se trata, como hemos visto, de un lugar desolado, pobre, en el que escasea todo.

Por otro lado, las múltiples ocasiones en las que se utiliza la palabra "hambre", siempre en boca de la mayoría de los personajes, y la cantidad de términos y expresiones relativas al ámbito de los alimentos, de la comida, también evidencia o sirve para resaltar el tema fundamental de la novela. Tengamos en cuenta que el punto de partida de la acción novelesca reside en la carencia de alimentos por parte de nuestro protagonista. Expresiones del tipo "distraer el hambre", "comer mierda",

"muerto de hambre", "tengo tanta hambre que me comería su carruaje", "quitar el hambre", "llenar la tripa", "pedir pan", etc, jalonan con insistencia casi cada página de la novela. El empleo del diminutivo para hacer referencia a esta escasez de comida se da también con bastante profusión:

"Unos miserables trocitos de patata flotando en un caldo rojo de pimentón." (55)

"Tres o cuatro vainas cocidas y unos granos de arroz, todo flotando en agua sucia, y un chusquito de pan." (56).

Hay que destacar también la utilización de expresiones pluriverbales, es decir, de más de una palabra, o frases hechas que son muy típicas del idioma (57). Por ejemplo, "meter entre rejas", para indicar que una persona va a ser encarcelada; "te voy a hacer picadillo", por golpear; "tener mala leche", etc. La expresividad y pintoresquismo de estas locuciones constatan su origen en la imaginación popular y callejera, su pertenencia popular.

(55) Antonio B... "El Rojo", pág. 46. (Vol. II).

(56) Ibídem, pág. 46. (Vol. II).

(57) Se las denomina modismos. El modismo es una frase o locución que no constituye oración, que es dependiente de otros términos; cada palabra da ese

En determinadas ocasiones nos encontramos no ya con términos o expresiones populares, sino más bien vulgares (58). Algunas de ellas han sido citadas con anterioridad. Pero, por ejemplo, desde un punto de vista fonético, tenemos formas claramente indoctas que, de alguna manera, tratan de reflejar un descuido en el habla de los personajes y representan un indicio de su nivel cultural: "Tira p'alante", "p'a el agujero". La elipsis se produce por relajación en la pronunciación. Lo mismo ocurre con locuciones del tipo "cacho pan" por "cacho de pan", etc. Modismos vulgares son también expresiones como "entrar en el río en pelotas" haciendo alusión a la desnudez, "correrse de gusto" e infinidad de ellas más que proporcionan a la narración un tono peculiar.

Merece una mención especial la utilización de las comparaciones. Normalmente son comparaciones populares que no se encuentran solamente en boca de los personajes que dialogan, sino que se esparcen en los fragmentos na-

(...) grupo fraseológico conserva su vitalidad, aunque en el modismo interesa especialmente el valor traslaticio de la frase, su sentido no literal.

(58) No siempre es fácil de determinar la extensión y significación exacta de lo que es habla "popular" y "vulgar".

rrativos como una prueba más de la permeabilidad de la lengua familiar.

En toda comparación (A es como B) se unen dos realidades o mundos: "el real o iluminado" y "el irreal o iluminante". Interesa especialmente el segundo término. En Antonio B... "El Rojo" este segundo término suele pertenecer al campo de significación "animal". Veamos algunos ejemplos:

"Se agarraron el uno al otro como lapas" (59).

"Dicen que lo cazaron, como a una liebre, en los campos de Santander." (60).

"Levanta sus bracitos de alambre y mueve sus dedos como si fueran gusanitos." (61).

"Su cuerpo es suave y blanco como el de los lagartos." (62).

"Los guardias son como alimañas." (63).

"Comer como un lobo" (64).

(59) Antonio B... "El Rojo", pág. 211. (Vol. II).

(60) Ibídem, pág. 208. (Vol. II).

(61) Ibídem, pág. 46. (Vol. I).

(62) Ibídem, pág. 153. (Vol. I).

(63) Ibídem, pág. 135. (Vol. I).

(64) Ibídem, pág. 150. (Vol. II).

"Un hombre grande y moreno, con cara de perro." (65).

"Eres un animal, Rojo." (66).

Como puede observarse, el término A suele ser una persona o uno de sus atributos físicos o morales.

La variedad de la fauna animal para caracterizar algún rasgo de los personajes es, pues, amplísima. Y ello indica, además de la presencia constante del ámbito rural o silvestre, un claro proceso de animalización. La mayoría de los individuos de la España de posguerra, debido a las condiciones socio-económicas en las que se ven inmersos, no viven ya como personas, sino como animales, como verdaderos carroñeros. Los sentimientos altruistas y desinteresados están fuera de lugar en un espacio en el que lo fundamental es sobrevivir, "comer", la máxima ocupación y primera necesidad precisamente de los animales.

Es también propio del lenguaje popular o familiar la invención de mote para aludir a las personas en sustitución de los nombres. Estos sobrenombres o apodos los reciben aquellos individuos que por una causa u otra son

(65) Antonio B., "El Rojo", pág. 212. (Vol. I).

(66) Ibídem, pág. 128. (Vol. II).

considerados la escoria de la humanidad. "Pinocho", "La Colchonita", "La Virundi", "Garrafe" y "Culebra" son algunos de ellos, que, en muchas ocasiones, se establecen por relaciones metonímicas. El mismo protagonista es conocido más que por su nombre por su apodo: "El Rojo". Los personajes con cierto poder, como el cura, el maestro, etc, carecen de ellos.

En definitiva, las relaciones semánticas y las categorías léxicas definen y explican el proyecto artístico de Ramiro Pinilla basado en el relato de Antonio: reflejar implacablemente la violencia, la injusticia y la degradación de la España de posguerra, de la España gobernada por el General Franco.

Y por último, como una caracterización más de la lengua coloquial, habría que señalar la sintaxis dinámica y liberada utilizada en la novela. Dicho tipo de sintaxis se explicita en el orden sociológico de las palabras, elipsis, yuxtaposición, pleonasmos, etc.

El orden de las palabras, dentro de las relativamente amplias libertades que admite la norma lingüística, tiende en el enunciado formal a una lógica ordenada basada en la determinación progresiva: sujeto-verbo, núcleo-término... En la expresión coloquial los impulsos emotivos controlan y dirigen la expresión hacia lo más directo, y

el orden se supedita subjetivamente, es decir, primero se pone o se dice lo que se valora como más importante. Por ejemplo:

"- ¿Y era tuya la carita que yo veía en la torreta de enfrente?" (67).

"- Mire usted: es que yo, fuera, vivía peor. Si quería comer, tenía que robar. Es bueno eso de tener la comida segura. Y no es mala comida la del Dueso." (68).

"La guerra la ganó Franco desde el cielo." (69).

Funciones del lenguaje apelativas y expresivas, ya reseñadas con anterioridad, se reafirman con las reiteraciones pleonásticas:

"A mí no hay nadie que me quiera." (70).

"A mí, ése no me lee las amonestaciones" (71).

Es frecuente también la reiteración de adverbios afirmativos y negativos: "Claro, claro", "Ya, ya", etc.

El texto o situación, la entonación y la mímica, la

(67) Antonio B... "El Rojo", pág. 231. (Vol. I).

(68) Ibídem, pág. 200. (Vol. II).

(69) Ibídem, pág. 147. (Vol. I).

(70) Ibídem, pág. 202. (Vol. II).

(71) Ibídem, pág. 223. (Vol. II).

atención del hablante concentrada en unos datos, con olvido de otros, motivan creaciones o proposiciones elípticas, incompletas lógicamente. El lenguaje hablado se limita a exponer rasgos sobresalientes del pensamiento que emergen y flotan, separados, desunidos:

"- ¡Ya está bien de niño!" (72).

En Antonio B... "El Rojo" se puede comprobar la brevedad de los mensajes, el predominio de la yuxtaposición y de la relación asindética que fluye a impulsos de la emoción y del pensamiento, sin que se engarcen en estructuras organizadas.

Para terminar, y como un claro exponente de todo lo que hemos apuntado hasta el momento, voy a transcribir un fragmento de una conversación entre "El Rojo" y Juan (un casero vasco con el que se encuentra en el hospital) a través del cual, una vez más, Pinilla trata de captar la lengua hablada:

"- ¿De qué le operan a usted?

- Del apéndice. Ayer, sano, y hoy, izasí, el cabrón del apéndice. ¡Ay, Antonio, tú sí que estás bien, porque ya estás operado!

- No hay que tener miedo.

(72) Habla la dueña de un burdel dirigiéndose a la puta que duerme con Antonio. Antonio B... "El Rojo", pág. 153. (Vol. I).

- Miedo, no. Sólo precaución.

.

Las monjas se ríen, porque parece que están acostumbradas a oír de todo. Un día le dicen a Juan que mañana le operan y a ver si quiere confesarse.

- ¿Confesar? Yo no confesar. No hay Dios. Si habría no me mandaría esta peste a mis ochenta y dos años.

Las monjas sonríen.

- Bueno, bueno, no se ponga así. Al fin de cuentas el alma es suya.

- ¡Fuera! ¡Fuera! ¿Saben? La mujer mía, al morir, me dijo: "Juan, tú, ni resar por mí, ni confesarte, ni ir a misa". Y la mujer mía sabía mucho." (73).

En definitiva, simplemente decir que el lenguaje empleado en la configuración de la obra contribuye muy acertadamente a acentuar el carácter testimonial de la misma. Todos los recursos utilizados están destinados a producir en el lector esa sensación de verosimilitud y realismo comentada anteriormente.

(73) Antonio B... "El Rojo", pág. 320. (Vol. II).

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE POSGUERRA A TRAVES DE LA NOVELA.

Antonio B... "El Rojo", como hemos dejado indicado al comienzo del estudio del relato, es ante todo y sobre todo una novela testimonial, una novela que denuncia y revela una realidad externa concreta y al mismo tiempo conflictiva: la lamentable situación existencial de la España de posguerra. Nunca hasta este momento había abordado Ramiro Pinilla dicho tema con tanta fuerza, realismo y pasión (74). No cabe duda de que la vida y andanzas de Antonio B... dejaron una huella tan profunda en el escritor vasco que se vio obligado a contarlas en toda su trágica dimensión: "Cuando un español escucha de otro español un relato como éste, no tiene más remedio que escribirlo", dice Pinilla (75).

Estamos, pues, ante un verdadero trozo de vida novelado, que adquiere una dimensión documental de gran envergadura. La guerra civil sufrida por Antonio cuando todavía era un niño, el período de posguerra con el hambre, la especulación y el estraperlo, la fidelidad a la dicta-

(74) Las secuelas de la guerra civil, pero esta vez en el País Vasco, es también uno de los temas fundamentales de los cuentos recogidos en Primeras historias de la guerra interminable, Luis Haramburu Editor, Col. Arragoa, Nº 2, Bilbao, 1977.

(75) Antonio B... "El Rojo", pág. 7. (Vol. I).

dura militar de la iglesia y la burguesía capitalista, la represión policial, las desigualdades políticas y sociales, etc, aparecen asombrosamente reflejados con afán verista y crítico. Es, en fin, un relato descarnado, en ocasiones incluso hiriente, que pretende, mediante la autobiografía de un desheredado y maltratado por la vida, poner en evidencia y denunciar la realidad nacional de un pasado todavía reciente.

Pero Antonio B... "El Rojo" no se escribe a partir de una determinada ideología a la que el autor supedita toda la naturaleza novelesca, más bien se articula basándose en un actante-personaje problemático que, a través de sus actuaciones, y no tanto de sus pensamientos o reflexiones, consigue manifestar y materializar una problemática social generalizadora. De esta manera se pasa revista a la sociedad española desde 1934 a 1975. Nos encontramos en la novela con múltiples representantes de los diversos estamentos sociales, con un predominio manifiesto, debido a los orígenes del protagonista, de personajes pertenecientes a los ámbitos más marginados. El relato es claramente una analogía de la realidad, una especie de mapa de las relaciones existentes en el mundo exterior.

Antonio, el narrador protagonista, presenta una visión del mundo -en el sentido que Goldmann estableció

(76)- que se enfrenta a la visión del mundo de la estructura dominante y se convierte en radiografía del "status" social del tiempo en que le ha tocado vivir. Antonio B... "El Rojo" no solamente refleja el drama personal de su protagonista, la intencionalidad final de la obra consiste precisamente en mostrar una serie de realidades en las que éste vivió inmerso. Las andanzas del "Rojo", con sus desventuras y penalidades, sirven para testimoniar el universo conflictivo y corrupto de la sociedad española de posguerra. Sólo situaciones límite como las vividas en la época señalada permiten el surgimiento de una obra literaria crítica que conecte sin engaños con la realidad puntual.

Se trata, en fin, de un relato con clara proyección social, ya que reúne algunas de las características más sobresalientes de dicho género: se ocupa del estado de la sociedad y de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella; se hace patente el estado de las cosas por medio de un testimonio que sirve de base a una denuncia o crítica; y tiende hacia un realismo selectivo, apartándose de todo lo que perjudique la veracidad del testi-

(76) Véase L. Goldmann, Para una sociología de la novela, tra. de J. Ballesteros y G. Ortiz, Ed. Ayuso, Madrid, 1975.

monio (77).

Espacio y tiempo tematizados.

El espacio y el tiempo, por todo lo que hemos dejado indicado hasta el momento, es evidente que pasan de ser unas meras coordenadas situacionales para convertirse en verdaderos protagonistas del relato.

El espacio es un elemento fundamental del ambiente o conjunto de circunstancias unitarias que ordenan la atribución del personaje y su transformación. Puede decirse que el espacio colabora decisivamente en la configuración positiva o negativa del personaje. En Antonio B... "El Rojo" el ambiente (espacio más circunstancias coadyuvantes) se personifica, como hemos visto, en agresor u oponente del héroe (78).

Las Piedras, pueblo natal del "Rojo", y Las Cabrerías, región en la que se ubica dicho pueblo, pueden muy bien ser considerados como una imagen de la España toda de la época. La pobreza, el hambre, el aislamiento y las

(77) Véase Pablo Gil Casado, La novela social española. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1973.

(78) Los ambientes, dice Alarcos, a propósito de la anatomía de La lucha por la vida, han de entenderse como un conjunto de circunstancias que ofrecen rasgos comunes y unitarios y que no sólo ordenan a la

condiciones infrahumanas en las que se desarrollan las vidas de sus habitantes explican las palabras del protagonista cuando dice que "en Las Piedras resulta difícil quererse unos a otros" y que "aquí no se ve dinero, porque nadie lo tiene ni se puede ganar en ninguna parte".

Son muy significativas en este sentido, o sea, como caracterizadoras del espacio referido, las palabras que dirige el gobernador de León a los Cabrerinos en uno de sus viajes esporádicos por la zona:

"- Queridos cabrerianos -dice el gobernador-: he tenido que mirar de nuevo el mapa para convencerme de que Las Cabreras pertenece a España, esta España nuestra tan rica y próspera en otros aspectos y lugares. Nunca olvidaré lo que he visto aquí. Creí que toda nuestra España estaba civilizada. Estoy aquí en representación de su Excelencia el Generalísimo Franco, Jefe del Estado español, y en su nombre os prometo construir una carretera por la que puedan llegar vehículos y que os comunique con el mundo de los humanos. Y os prometo traer industria y proporcionaros maquinaria de campo y Casa de

(...) persona, o al personaje, sino que lo influyen y lo configuran positiva o negativamente, según haya ósmosis o rechazo.

Cultura con biblioteca (...)" (79).

Pero nada de lo que dice el gobernador es cierto. Las promesas, como era de esperar, no se cumplen y la región sigue hundida en la mayor pobreza.

Antonio no tiene más remedio que alejarse del ámbito propio, de su casa natal, de su lugar de instalación adecuado. Las salidas de nuestro protagonista en busca de trabajo y de un mejoramiento en su situación se llevan a cabo hacia el sur (Sevilla en una ocasión), Galicia (provincias de Orense y Pontevedra) y toda una serie de pueblos de Zamora y Salamanca. Y a su paso por todas estas tierras lo único que encuentra es pobreza y desesperación en sus gentes. Unos pocos viven con todas las necesidades cubiertas, y los demás, la inmensa mayoría, se mueren de hambre y aislamiento no teniendo más remedio que recurrir al robo y al engaño para sobrevivir. Al engaño "penalizado", claro está, porque al otro, al "institucional", se dedica una minoría prepotente sin ningún tipo de problemas.

El viaje, pues, que realiza Antonio por gran parte de la península es desolador y deprimente, un viaje a través de una especie de infierno dantesco en el que las

(79) Antonio B... "El Rojo", pág. 73. (Vol. I).

injusticias se suceden inexorablemente. La España de posguerra, la comprendida sobre todo entre los años 1939 y 1955 aproximadamente, se presenta ante los ojos del lector como un espacio yermo, inhóspito, violento y sin futuro, en el que sus habitantes deambulan como fantasmas preocupados y ocupados únicamente por subsistir.

Cada salida del "Rojo" que finaliza en fracaso supone un retorno al punto de partida, a Las Piedras. Al no poder encontrar un espacio positivo, un ambiente que le permita vivir en la legalidad, no tiene más remedio que volver degradado a su casa natal. Este proceso Salida-Retorno se da en múltiples ocasiones. Nuestro protagonista, además, se resiste a vivir fuera de su "hábitat", de ese espacio en el que ha nacido y con el que se identifica plenamente:

"¡Las Piedras! ¡Sus jodidas casas con sus jodidos vecinos! Y los cabrones de los guardias. ¿Quién me manda volver a este maldito pueblo, del que no tardaré en salir esposado? ¿Que quien me manda? ¡Pues me mando yo! ¡Es mi pueblo, aquí está mi casa, y madre, y aquí quiero vivir!"(80).

En varias ocasiones las salidas le conducen automáticamente a la cárcel o al penal. Gran parte de su exis-

(80) Antonio B.,, "El Rojo", pág. 68. (Vol. II).

tencia la pasa precisamente privado de libertad. Pero, paradójicamente, aunque la situación y el ambiente en dichos centros penitenciarios es lamentable (droga, violencia, homosexualidad, etc), a veces se siente feliz porque tiene todos los días un cacho de pan para llevarse a la boca. Las diferencias entre vivir dentro o fuera de la cárcel son para el "Rojo" prácticamente inexistentes. Incluso, como he dicho, prefiere estar dentro. En el Dueso, por ejemplo, consigue trabajar, comer y tener amigos que le aprecian.

Todo ello nos proporciona una idea clara de las condiciones de vida de la España de posguerra. El lector, identificado con el agobio del protagonista-narrador, siente la impresión de que todo el espacio peninsular, o casi todo, es una especie de inmensa cárcel en la que es imposible vivir con dignidad.

Y por eso, el único lugar donde Antonio se ve libre es en el monte, en su lago "lobito", en definitiva, aislado de la sociedad y de cualquier núcleo urbano por muy pequeño que sea: "Yendo de caza por los montes me siento como Dios o como Franco." (81). Al igual que para los "maquis", los restos del ejército de la República que luchó contra los que se rebelaron en el año treinta y seis,

(81.) Antonio B... "El Rojo", pág. 120. (Vol. II).

los montes son los únicos espacios de libertad y esperanza para el "Rojo". En ellos transcurren los momentos más felices de su atormentada existencia.

Sin embargo, gracias a su fuerza de voluntad y a que conoce una mujer de la que se enamora sinceramente, Antonio puede romper con ese movimiento circular desesperante de salida-retorno y encontrar un lugar en el que vivir honradamente, si bien no sin dificultades. Ese lugar es Vizcaya, concretamente Bilbao, una ciudad representativa del desarrollo económico que se produce en los años sesenta en ciertas zonas peninsulares. El maleficio, en fin, ha sido roto. Antonio no tiene que regresar al punto de partida después de haber salido de un penal o haber intentado un proceso de mejoramiento inútil, con todo lo que conlleva de desilusión y degradación interna. Aunque el nuevo entorno no es ni mucho menos un paraíso, al menos tiene la posibilidad de trabajar:

"Hay aquí tanta gente, tanta industria y tanta construcción, que resulta más difícil estar parado que trabajando. Aquí sí que da vergüenza estar de brazos cruzados en medio de tanta gente que trabaja como loca." (82).

También en Bilbao existen focos de pobreza y miseria

(82) Antonio B... "El Rojo", pág. 324. (Vol. II).

pero las posibilidades de supervivencia son mayores.

Las migraciones desde el interior de la península hacia los núcleos urbanos en proceso de industrialización, el surgimiento de una clase trabajadora explotada sistemáticamente por una minoría social unificada (dictadura capitalista) y el "boom" económico, aparecen perfectamente documentados a través de las vivencias relacionadas por Antonio en esta última parte de la novela. Vizcaya no es el país de jauja, pero al menos se puede trabajar. Y esto es lo que nuestro protagonista ha ido buscando desde el principio.

Los verdaderos responsables, y quizás los únicos, del vacío y desolación en que vive España a partir del término de la guerra civil son, tal y como aparece en la novela, el Estado y, en menor medida, la Iglesia aliada con los vencedores del conflicto. Son estos dos estamentos, a veces fusionados en uno único (no olvidemos que el Estado español es definido como "un Estado católico, social y representativo que, de acuerdo con la tradición se erige en reino" (83)), los que ostentarán el máximo y exclusivo poder y sumirán a la nación en un callejón de difícil salida, en un espacio yermo, violento y carente de

(83) Carlos M. Rama, La crisis española del siglo XX, Ed. FCE, Madrid, 1976.

libertad. Veamos, pues, cómo se plasma este hecho en Antonio B... "El Rojo".

La Iglesia.

La Iglesia, sobre todo a través de sus representantes de "carne y hueso", es uno de los estamentos sociales que sale más desvirtuado a lo largo de las páginas del relato. Y no es que se la critique de manera directa, insistiendo, por ejemplo, en su doctrina, postulados éticos, humanísticos o ideológicos, Antonio no entiende de teologías, sino que, más bien, es el comportamiento y las acciones de los que la integran lo que degrada la institución y su función.

Son numerosos los sacerdotes y representantes de la Iglesia que aparecen en la obra. Don Matías, encargado del templo de Las Piedras, es uno de los más significativos, al ser el primero en encargarse de la educación religiosa del protagonista. El relato de éste nos lo presenta como uno de los ricachones del pueblo que en ningún momento reparte su riqueza con los más necesitados. Es egoísta, soberbio, autoritario y no actúa sino es con el fin de sacar provecho del prójimo. Utiliza la palabra de Dios para reprimir y dominar al pobre, para que éste continúe en la miseria y no opte por una rebelión encaminada a cambiar la situación. Don Matías únicamente predica el conformismo, la sumisión y la obediencia para mantener su "status" de

privilegio.

Antonio, desde una edad muy temprana (seis años), junto con su madre, va a sufrir el despotismo del párroco. El tono de la conversación que mantiene el cura con Basilia, en presencia del niño, y el acto que sigue a continuación ilustran suficientemente lo que comentamos:

"Basilia, no empeores el concepto que tengo de tí, aunque sabes que siempre te perdono en el confesionario. ¿Que tienes que hacer de puta para dar de comer a tu prole? ¿Y qué? ¡Así es la vida mujer! Siempre ha habido putas en el mundo. Dios reparte las suertes y los bienes en esta tierra y todos debemos conformarnos. Pero si Dios te perdona en el confesionario, yo no te perdono en este comedor (...)

Salen y me dejan solo (...) Algo me despierta de golpe. La estufa me ha quemado el hombro. ¿Cuánto tiempo ha pasado? Me aburro. Me levanto y abro la puerta. Allí están los dos, en un rincón. Madre está con la espalda en la pared y las faldas levantadas hasta la cintura, enseñando sus piernas blancas. El hombre que la tiene agarrada es Don Matías, sin su ropa negra, que está en el suelo." (84).

Evidentemente, no son las palabras y los hechos que cabría esperar de un sacerdote. Don Matías solamente man-

(84) Antonio B... "El Rojo", págs. 50-51. (Vol. I).

tiene una relación cordial con aquellas personas que ostentan cierto poder en el pueblo: los guardias, el maestro, los cuatro ricachones que tienen algo de dinero gracias a poseer una cantina o un pequeño rebaño y el pedáneo. Juntos todos ellos configuran una especie de "estado mayor" que decide lo que está bien y lo que está mal, quién es un ladrón y quién no; los demás, el resto de los habitantes de Las Piedras, deben acatar sumisamente las órdenes impuestas por este pequeño círculo de poder.

Las palizas que sistemáticamente propina Don Matías a Antonio tampoco dicen mucho a favor de los métodos educativos empleados por los religiosos:

"Estoy sentado a la puerta de casa y viene Don Matías, con un palo en la mano y su cara de fiebre. (...) Me muele a palos. Me ha cogido de un brazo y me sacude con toda su alma. La gente se para y le dice a Don Matías que a ver si me mata de una vez para librar al mundo de un demonio como yo.

- Yo no mato a nadie. No hago más que aplicarle la ley de Dios -dice don Matías." (85).

El odio que Don Matías siente hacia su feligrés se va acrecentando a lo largo de los años. Cuando nuestro protagonista piensa en cambiar de vida y regresa al pue-

(85) Antonio B... "El Rojo", pág. 60. (Vol. I).

blo en busca de la fe de soltería y la lectura de las amonestaciones con la intención de contraer matrimonio, el cura lo rechaza:

"No vengo a llevarme nada. Sólo quiero que me haga la fe de soltería y me lea las amonestaciones, porque me voy a casar.

- Con alguna india o con alguna negra, ¿verdad? Porque a tí sólo te pueden querer las indias o las negras.

- No, me caso con una señora.

- ¿Pues sabes lo que te digo? Que el sacramento del matrimonio no se ha hecho para gentuza como tú. ¡No hay ni certificado ni amonestaciones! ¡Fuera! ¡Yo no leo las amonestaciones a piratas! ¿Cómo tienes la cara dura de pedirme que te ayude a reconciliarte con la iglesia? ¡El infierno es tu único sitio! ¡Fuera y que no te vea más por mi casa! ¡Cásate por detrás de la Iglesia, como los gitanos!" (86).

Otra imagen nefasta del estamento eclesiástico nos la proporcionan los frailes encargados de regentar el manicomio en el que es encerrado el "Rojo" tras dictaminarle el juez locura transitoria. Más que un centro de rehabilitación llevado por frailes comprensivos y caritativos, nos encontramos con un verdadero campo de concentración en donde los enfermos son maltratados hasta límites in-

(86) Antonio B... "El Rojo", págs. 222-223. (Vol. II).

concebibles: "Este sitio es peor que el peor de los penales. Y la comida también es peor que la peor que daban en el peor de ellos: casi cruda, mal condimentada y poca" (87), dice Antonio. Y más adelante:

"A los locos más rebeldes los frailes los atan con correas a sus propias camas y así los tienen semanas y meses, dándoles la comida a la boca y dejando que se hagan encima sus necesidades y no limpiándoles más que de semana en semana." (88).

Antonio no puede aguantar por mucho tiempo el ambiente depravado e inhumano que le rodea en el manicomio. Cada vez que se cruza con un fraile, se le revuelven las tripas y no comprende cómo ha podido entrar en esa "Orden de Dios" "tanto cabrón" cuando tenían que ser de la "Orden del Diablo". La mayoría de ellos poseen unas evidentes tendencias sádicas y se regodean con el sufrimiento y la humillación de sus pacientes.

Otra de las experiencias vejatorias que vive nuestro protagonista tiene lugar en el penal de Ocaña. Aquí se encuentra con un sacerdote desviado sexual que no piensa más que en tener relaciones con la población reclusa:

"De pronto sus brazos rodean mi espalda y

(87) Antonio B... "El Rojo", pág. 257. (Vol. II).

(88) Ibídem, pág. 267. (Vol. II).

mi cabeza, y su cara se aplasta contra la mía. Me besa, me muerde la oreja y la nariz y me mete su lengua en la boca." (89).

En definitiva, la mayoría de los representantes de la Iglesia son individuos vengativos, inhumanos y de comportamiento nada acorde con la doctrina que dicen predicar.

Junto con la policía (Guardia Civil) y una pequeña oligarquía mimada por los altos cargos del Estado, la Iglesia se nos presenta a través del relato de Antonio B... como un poder represivo aliado con el político. En varias ocasiones, como veremos en el apartado siguiente, las figuras de Dios y Franco son comparadas y situadas en un mismo nivel. No olvidemos que la mayor parte del estamento eclesiástico se mantuvo fiel a la dictadura franquista, por lo menos en la primera época, y pensaba en la guerra civil como una "cruzada" en la que había mucho de milagroso y providencial.

Teniendo en cuenta este estado de cosas, la religión, en manos de unos representantes vendidos al nuevo régimen, ya no supone para el pueblo una liberación o una puerta abierta a la esperanza, más bien es un medio de

(89) Antonio B... "El Rojo", pág. 54. (Vol. II).

intimidación y parálisis social. La Iglesia perdió totalmente su papel y se vendió al mejor postor. En lugar de situarse al lado del débil, del pobre, va a aprovechar la coyuntura política para enriquecerse y oprimir a las clases marginadas de la sociedad.

El Estado.

Si toda guerra supone una organización adecuada, y por tanto una "institucionalización" del poder, una guerra total como fue la civil española llevó a su ejército y a sus partidarios a la creación de un estado totalitario, acorde con su formación e ideas. Y la pieza maestra de un régimen totalitario fascista es la manipulación de la vida política por un Partido Unico dirigido por un dictador permanente. Este Caudillo ostenta una situación casi comparable al Pontífice romano en la Iglesia católica.

La figura del General Franco, en la cúspide del Estado y del poder tras la guerra civil, aparece explícitamente en Antonio B... "El Rojo", a través de las conversaciones de distintos personajes, y su poderío e influencia está latente en cada una de las páginas del relato. El dictador es presentado como un ser lejano, casi mítico, humano y omnisciente al mismo tiempo, protector, paternalista y justo. Es él el destinado, prácticamente por voluntad divina, a sacar a España de la pobreza e implantar

un orden social digno. Ha sido el espléndido vencedor de la guerra, el esperado redentor para muchos, y el odiado y repudiado para, probablemente, la mayoría.

"El Rojo", desde niño, se irá formando una idea muy curiosa sobre la personalidad de Franco y sus poderes. Mediante las informaciones que le llegan de los mayores, lo va a elevar a la categoría de Dios. La identificación Franco=Dios, que no deja de tener en muchas ocasiones un matiz irónico acusado, es constante a lo largo de la obra:

"Franco no es un hombre, sino un Dios, y tiene tanta fuerza que ganó la guerra con unos cacharros que volaban como pájaros." (90).

El Generalísimo incluso es dotado de los mismos caracteres, tanto físicos como morales (bondad, etc), que normalmente se le atribuyen a Dios: está en el cielo, posee largas barbas blancas, ostenta el máximo poder, etc. Los guardias y los jueces, cuya presencia es constante también, vienen a ser una especie de ángeles al servicio de ese dios humano, enviados para mantener el orden impuesto:

"Tus padres y tus hermanos hicieron mal en luchar contra Franco, porque Franco siempre gana desde los cielos. Un día los guardias

(90) Antonio B... "El Rojo", pág. 153. (Vol. I).

de mi pueblo mataron a un maqui de los montes y los matarán a todos, porque los guardias son de Franco." (91).

"- ¿Una espada como la de Franco?

- ¿Quién te ha dicho que Franco lleva espada?

- Mi padre dice que Don Matías dijo en la Iglesia que Franco ganó la guerra con la espada de Santiago.

- La espada del juez es mayor.

- ¿Quién puede más: los guardias o el juez?

- El juez. Yo he visto como le obedecían los guardias, y eso que eran dos.

- ¿Y quién puede más: Franco o el juez?

- A Franco no le puede nadie.

- ¿Por qué no le puede el juez si tiene una espada mayor que la suya?

- Porque la espada de Franco está más afilada.

- ¿Y Franco es también más alto que el juez?

- Hombre, claro.

- ¿Y tiene barbas más largas?

- Sí, todos los que están en el cielo tienen barbas más largas que los que están en la tierra, y Franco tiene las barbas más largas de los que están en el cielo.

- ¿Y cómo sabes que Franco está en el cielo?

- Porque tiene que estar allí arriba para

(91) Antonio B... "El Rojo", pág. 153. (Vol. I).

hacer volar aquellos aviones que pasaron un día a la altura de las nubes.

- ¿Y Franco sabía que el juez te había metido en la cuadra?

- Franco lo sabe todo." (92).

Franco es también el juez supremo, el que juzga y no es juzgado, el que todo lo conoce y no es conocido. Se puede decir que el Estado español es el Caudillo. El tiene la plenitud del poder ejecutivo, legislativo y judicial. En definitiva, dispone de todos los medios y recursos propios de un régimen totalitario de vasto aparato represivo. Se encuentra, al igual que Dios, más allá del bien y del mal:

"Franco está demasiado alto para que ni tu ni yo le podamos juzgar.

- Me parece que está tan alto que ya no le hace falta saber leer ni escribir.

- ¿Por qué dices eso?

- Porque a Dios tampoco le hace falta saber leer ni escribir. Yo ya pensaba que Franco y Dios eran muy parecidos." (93).

Sin embargo, poco a poco, conforme Antonio va creciendo, su imagen sobre el dictador comienza a cambiar. Se percata de que Franco también es un hombre, un hombre

(92) Antonio B... "El Rojo", págs. 66-67. (Vol. I).

(93) Ibídem, pág. 273. (Vol. I).

que posee el máximo poder sobre los bienes e individuos de la nación, pero que al fin y al cabo es humano y, por lo tanto, vulnerable. Un guardia de una de las muchas cárceles en las que estuvo preso el "Rojo" le ayuda a desmitificar la figura del dictador:

- "- De modo que Franco es un hombre.
- Como tú y como yo, sólo que él da las órdenes -dice el guardia.
- ¿Y tampoco está en el cielo?
- Todavía no. Mientras que espera que le hagan santo, no sale de Madrid.
- Si éste del retrato es Franco, ni es Dios ni santo, porque ni los dioses ni los santos llevan bigote." (94).

El Estado dictatorial, en cuya cúspide se encuentra el General Franco, se sustenta sobre una triple base que viene dada en la novela por las figuras del juez, el cura y los guardias. La alta burguesía, por ejemplo, o los militares no aparecen, ya que Antonio, al ser un marginado, no mantiene con ellos ningún tipo de relación. Son grupos sociales cuya presencia está latente.

"A la gente no se le debe encerrar por coger un poco de comida para matar el hambre, si no tiene tierras para sembrar plantas y berzas y nadie le da trabajo, mientras que el juez, el cura y los guardias comen todos los

(94) Antonio B... "El Rojo", pág. 261. (Vol. I).

días sin tener que sembrar patatas y berzas y sin tener que buscar..(...)" (95).

Muchos son los jueces que aparecen a lo largo de la novela y con los que Antonio no tiene más remedio que relacionarse. No cabe la menor duda de que constituyen un fiel reflejo de la arbitrariedad con que se impartía la justicia en la España de posguerra.

El primer contacto que nuestro protagonista mantiene con un juez tiene lugar en el pueblo de Aguasvivas. Aquí es donde se traslada, acompañado de su madre, hermano y tía, acusado de haber robado un cesto de lino cuando todavía no había cumplido ni tan siquiera los ocho años. El juez, para cerrar y olvidar el caso, se acuesta con Basilia.

En múltiples ocasiones son los propios alcaldes o jueces los que le incitan al robo. Siendo conscientes de las habilidades que posee el muchacho para apropiarse de lo ajeno, intentan sacar provecho de ello. El juez de Aguasvivas pide a Antonio que le traiga un conejo o una gallina robadas a cambio de su libertad. Estamos ante un caso evidente de chantaje:

"El alcalde se me acerca y baja la voz.
- Mira, nos traes un cordero al alguacil
y a mí, y la vida sigue.

(95) Antonio B.,, "El Rojo", pág. 234. (Vol. I).
Los subrayados son míos.

- Yo no tengo ningún cordero.
- Rojo, el mundo está lleno de corderos." (96).

Por otra parte, la misma aceptación que hemos visto en el sacerdote Don Matías en relación a la desigualdad social existente, nos la volvemos a encontrar en los jueces:

"¿Qué culpa tengo yo de que el mundo esté hecho así? A medida que nacemos el destino nos va señalando los puestos: tú, allá; tú, aquí. Unos arriba, otros abajo, y otros en el medio. Tú estás abajo, Rojo, y nadie lo puede remediar." (97).

Se da una aceptación del régimen establecido sin que nadie posea intención alguna de cambiar la situación.

La policía, concretamente la guardia civil, representa la fuerza represiva por excelencia. Los guardias de Las Piedras, por ejemplo, junto con Don Matías y el alcalde, poseen un poder prácticamente absoluto; poder que es empleado en muchas ocasiones para perjudicar aún más a la población. Se caracterizan por su animalidad, incultura y gandulería. Lo único que pretenden es vivir sin trabajar, teniendo al pueblo sumiso y aterrorizado. An-

(96) Antonio B... "El Rojo", pág. 15. (Vol. II).

(97) Ibídem, pág. 119. (Vol. I).

tonio es constantemente maltratado, torturado y culpado de robos que no ha cometido. No es el único ladrón del pueblo, pero para los guardias resulta mucho más sencillo culparle de todo acto delictivo y evitar de esta manera problemas con personas con las que conviene llevarse bien. Es el protagonista quien paga las iras y el malestar de los guardias:

"Un guardia me está atando una cuerda fina a las huecos. Veo también al cabo y a los demás guardias del cuartel (...) El guardia tira de la cuerda y se me escapa un grito (...)" (98).

En definitiva, la novela refleja fielmente las consecuencias que tuvo la instauración de un régimen dictatorial: falta de libertad, desigualdades sociales, desaparición de los derechos humanos, etc. El Estado ideado por el General Franco, a partir de una política represiva, tuvo repercusiones nefastas para miles de ciudadanos. Si ya de por sí cualquier período de posguerra es difícil, éste, el que le tocó vivir a Antonio B..., fue especialmente dramático debido al régimen que se implantó.

Grupos marginales.

Evidentemente, los grupos marginales son los que

(98) Antonio B... "El Rojo", pág. 148. (Vol. II).

tienen un mayor peso específico en la novela. Pero el marginalismo no es sólo de los pobres e infames, es de buena parte de la sociedad española, especialmente de los intelectuales y de los opositores al régimen. Centrándonos en estos últimos, podemos decir que los más representativos en Antonio B... "El Rojo", precisamente porque el protagonista en determinadas ocasiones mantiene relación con ellos, son los maquis y los comunistas. Ambos grupos, en desacuerdo con el resultado de la guerra civil, intentan luchar contra Franco sin el suficiente respaldo social como para conseguir resultados positivos.

"El Rojo", desde niño, mantiene en los montes contactos esporádicos con los maquis, con un pequeño grupo liderado por Pedrón. Muy pronto entablan amistad con el muchacho y tratan de recuperarlo para la causa:

"Somos la guerrilla del pueblo. Para nosotros no ha acabado la guerra. El pueblo sabe que andamos por los montes y que no todo se perdió para siempre en el 39 (...) Somos los últimos miserables de España, pero en nosotros está la salvación de un pueblo." (99).

Viven en la clandestinidad, siempre oprimidos y perseguidos, pero con la esperanza, a pesar de sus nulas po-

(99) Antonio B... "El Rojo", pág. 247. (Vol. I).

sibilidades reales, de sacar a España adelante y no rendirse nunca. La idea que tienen sobre sí mismos y su función contrasta radicalmente con la visión de los guardias que se afanan en capturarlos:

"¿Has oído hablar de los rojos? Pues los hombres que viste son rojos escapados de la guerra. Son bandidos y asesinos. Entran en los pueblos y matan a todo Cristo." (100).

Antonio llega a sentir verdadera admiración por estos hombres, incluso piensa en abandonarlo todo y unirse a ellos para luchar contra la dictadura militar. Y no es que tenga afán altruista, simplemente agradece que le traten bien y le den algo que comer:

"Me cogió afecto y yo a él. [Se refiere a Pedrón] Siempre que me encontraba sacaba algo de su macuto para quitarme el hambre" (101).

Con los comunistas y anarquistas contacta "El Rojo" en las cárceles y penales. Sin embargo, por mucho que le explican el sentido y la finalidad del camino que han elegido, nunca llega a comprender exactamente las razones por las cuales están en prisión. Tampoco entiende bien ese discurso basado en los conceptos de igualdad y liber-

(100) Antonio B... "El Rojo", pág. 85. (Vol. I).

(101) Ibídem, pág. 107. (Vol. II).

tad que repiten constantemente. Las dos máximas y únicas preocupaciones de nuestro protagonista son, como reconoce él mismo, "comer" y "joder", "tener mantención" y "poderse juntar con hembra placentera".

"Yo no acabo de comprender qué han hecho para que los pongan entre rejas. No han robado, no han matado, no son maricas, ni cosas parecidas. Me dicen que los cogen porque son enemigos de Franco. ¿Qué les ha hecho Franco? ¿Por qué van contra él? Me dicen que son rojos, es decir, que perdieron la guerra.

- Pero, ¿qué hacen de malo para que...?

- Revolver el país. Piden libertad para ellos y para nosotros.

- ¿También para nosotros? Hombre, gracias. Yo no veo que, ahora, estén pidiendo la libertad.

- No, lo hacen cuando están en la calle.

- Si están en la calle, ¿para qué necesitan pedir la libertad?" (102).

Los presos políticos viven, según Antonio, en un mundo irreal, totalmente alejados de la realidad cotidiana y concreta. De ahí su incomprensión. Las ideas que le exponen son vacías de contenido y absurdas, "cosas de locos".

"Los comunistas hablan a todas horas de

(102) Antonio B... "El Rojo", pág. 32. (Vol. II).

cambiar el mundo, pero el mundo ya está hecho y rehecho por Dios y no se puede cambiar. ¿Quién puede cambiar el sol y la luna? ¿quién puede cambiar al cura don Matías, a los guardias del cuartel y a los vecinos de Las Piedras? Las cosas están hechas así y basta. La cosa está en tener buena o mala suerte (...) El mundo se arreglaría con unos chorizos o unos corderos más (...) Lo único que importa es la comida" (103).

Y para terminar, como uno más de los grupos marginados que aparecen en la novela poniendo de relieve la opresión a la que fue sometido el pueblo español por el régimen franquista, cabría citar a los protestantes. Con ellos se encuentra Antonio en el penal de Ocaña:

"Para que no falte nada, en el penal de Ocaña también hay protestantes. Todo el mundo los huye, pues se creen que están en un país de negros a los que hay que convertir. Serán unas cuatro docenas, y al que le agarran le dicen que la Virgen parió igual que nuestras madres." (104)

Todo aquél que no piensa de la forma en que el Estado considera correcta y legal es encarcelado.

(103) Antonio B... "El Rojo", pág. 106. (Vol. II).

(104) Ibidem, pág. 63. (Vol. II).

En definitiva, el relato sencillo y a veces ingenuo de Antonio pone al descubierto las barbaridades cometidas por los "triunfadores" en la guerra civil. Es la novela un verdadero testimonio crítico y desmitificador de toda una época de la historia española reciente, época que significó, para muchos ciudadanos, una pesadilla difícil de olvidar.

Como todo acto ilocucionario, Antonio B... "El Rojo" trata de conseguir una acción, pretende un movimiento del lector. Y de esta acción depende su significación. No estamos ante una novela simbólica, mítica o de fuerte carácter connotativo. Ramiro Pinilla, impresionado por una historia descarnada y real, no ha tenido más remedio que contarla.

C A P I T U L O VI

LA ULTIMA NOVELA DE RAMIRO PINILLA:

VERDES VALLES. COLINAS ROJAS

Tras seis años de preparación, y después de un largo silencio, fue publicada a finales de 1.986 la última novela de Ramiro Pinilla, Verdes valles, colinas rojas (1), que, sin lugar a dudas, es la novela más ambiciosa y totalizadora que ha escrito hasta el momento. Sin embargo, es una pena que por razones económicas -tenemos en cuenta que los gastos de edición corren completamente a cargo del autor- no haya podido ser presentado más que uno de los dos o tres volúmenes proyectados (2). Habrá que esperar, pues, a que el éxito en ventas de esta primera parte precipite una rápida edición de la siguiente o siguientes.

El hecho de hallarnos ante un relato pendiente de continuación, nos lleva a realizar un comentario de carácter general sobre el mismo, y no un estudio exhaustivo. Con ello lo que pretendemos es atisbar en qué medida esta nueva novela completa o desarrolla el mundo narrativo

(1) Ramiro Pinilla, Verdes valles, colinas rojas, Ed. Libropueblo, Getxo (Bizkaia), 1986.

(2) Pinilla nos dice en el prólogo: "El autor se excusaría de la publicación en solitario de este primer volumen, dejando el segundo y, quizá, el tercero para más adelante, si no sonara a presunción el dar por cierto que iba a dejar al lector con la miel en los labios. Dirá, simplemente, que

que el escritor vasco ha ido configurando hasta el momento, tanto desde un punto de vista técnico como de contenido.

(...) la pobreza económica de Ediciones Libropueblo obliga a hacerlo así", Verdes valles, colinas rojas, pág. 5.

VERDES VALLES. COLINAS ROJAS: HISTORIA RECIENTE DEL
PUEBLO VASCO.

Verdes valles, colinas rojas es una novela histórica donde el mito, la magia y la realidad se amalgaman, una vez más, para dar como resultado una obra tremendamente original y sugestiva en la que la vida del País Vasco, con sus defectos y virtudes, desilusiones y esperanzas, queda magistralmente reflejada.

Las vicisitudes sufridas desde finales del siglo XIX por dos de las familias más antiguas y representativas del país, los Baskardo y los Altube, conforman la anécdota principal relatada en la novela.

"Ella", mujer sin nombre y de procedencia incierta, se presenta en Getxo un buen día del año 1887, en compañía de una esquelética chiquilla (Madia o Magda), huyendo nadie sabe bien de qué ni de dónde. Pocos pudieron imaginarse entonces la desestabilización que ambas forasteras iban a originar en la comunidad y, muy especialmente, en las familias antedichas.

Cristina Oiaindia, esposa de Camilo Baskardo, ya había pronosticado que con el inicio de la industrialización y la construcción de tantas fábricas, la milenaria tierra vasca terminaría por ser mancillada y despojada de un pasado celosamente preservado durante miles de años. La invasión de batallones de "maketos", venidos

de diferentes regiones en busca de pan y trabajo, difícilmente podía acarrear algo bueno a un pueblo sustentado en profundas tradiciones y acostumbrado a vivir en perfecta armonía con la tierra.

El conflicto, efectivamente, no tardó mucho en producirse. "Ella", la extranjera, empleando todos los recursos de seducción a su alcance, recursos que algunos muy pronto definirían de brujeriles, consigue instalarse como criada en la gran mansión de los Baskardo y desencadenar desde aquí la primera de toda una serie de afrentas y humillaciones. Camilo Baskardo, capitalista enriquecido mediante la explotación minera y poseedor de uno de los imperios financieros más importantes del país, es el primero en sucumbir irremisiblemente ante los encantos de la foránea. Como fruto de esta unión sacrílega entre el vasco y "Ella" nace un niño, Efrén, que con el tiempo se convertirá en símbolo de la destrucción y el pecado.

Al ser expulsada de la casa que tan bien la había recibido, la "personificación del mal", que así empezaba a ser llamada la mujer, centrará todos sus esfuerzos en acumular dinero y poder. Pero no satisfecha con las sucesivas victorias que paulatinamente se va apuntando, elabora meticulosamente un plan con la finalidad de apropiarse del quizá más antiguo caserío de Getxo: Altubena.

Desestimando los consejos de sus familiares, San-

tiago Altube accede a contraer matrimonio con la extranjera, pasando así el caserío, con todas las tierras, a manos de "Ella". Más tarde, el sobrino de Santiago, Roque Altube, que había sufrido una desilusión amorosa en su relación con Isidora, socialista que vivía luchando por una mayor justicia social para la clase trabajadora, termina también casándose con Madia. La ruina familiar y su desprestigio se habían, por fin, consumado fatalmente.

Si en un primer momento quedó ultrajado uno de los bienes más preciados por los vascos, la familia, finalmente se terminó por aniquilar otro no menos querido, la tierra. Una pobre mujer, de oscuros orígenes e incierto pasado, había logrado establecerse en Getxo y producir una situación de desconcierto totalmente desconocida y nunca vivida por la comunidad.

Como vemos, nuevamente es el País Vasco el espacio donde tiene lugar la acción. Igualmente, muchos de los personajes que intervienen en la novela han protagonizado, o al menos participado secundariamente, en diversos relatos anteriores (3). Ramiro Pinilla sigue, pues ahondan-

(3) Asier Altube es el personaje narrador de En el tiempo de los tallos verdes, Don Manuel protagonista de ¡Recuerda, oh, recuerda!, los Baskardo también son personajes clave de más de un relato, etc.

do en el ser y sentir de un pueblo, el vasco, que deambula por su propia historia en busca de una identidad, al parecer, perdida.

Sí en Andanzas de Txiki Baskardo (4) el autor, como veremos más adelante, nos presenta una historia del pueblo vasco desde sus orígenes, la parte del universo vasco tratada en Verdes valles, colinas rojas se encuentra en la raíz de los comportamientos no sólo de ayer, del pasado, sino del presente. Es ésta una novela abarcadora de tiempo y sentimientos, un relato que no duda en sumergirse y ahondar en las raíces y costumbres más arcaicas del pueblo vasco, desde un pasado de delirio hasta un presente desarraigado que parece pasado. Todo, en busca de "las malditas" claves.

No cabe duda de que Verdes valles, colinas rojas es el fruto de una profunda reflexión destinado a todos aquellos que sin complejos ni prejuicios quieran acercarse a la realidad de una comunidad que se debate entre la añoranza de una tradición y la incertidumbre del progreso, del avanzar de la historia.

En definitiva, el escritor vasco, a través del relato de la vida y aventuras de un puñado de personajes, lo-

(4) Ediciones Libropueblo, Getxo, 1.980.

gra presentar ante los ojos del lector una inigualable radiografía del País Vasco de finales del siglo XIX principios del XX. No es sólo la historia de unos individuos lo que se nos cuenta aquí, se trata más bien de la historia de todo un pueblo que lucha por labrarse un futuro, por inventarse o reencontrar una identidad sin la cual se considera perdido.

LA ESTRUCTURA.

Esta historia, implacable y dramática al mismo tiempo, se estructura o articula a través de una técnica perspectivística que ya había sido empleada por Ramiro Pinilla en novelas como Las ciegas hormigas o El Salto. Dicha técnica permite mostrar los acontecimientos no por medio de un único centro de visión, sino mediante varios focos que, desde distintas coordenadas espacio temporales, ofrecen una acción filtrada por diversas conciencias. El escritor vasco trata así de presentar los acontecimientos de la forma más objetiva posible, evitando inmiscuirse en el desarrollo de la acción. Se propone, pues, el autor, una enunciación narrativa "sin toma de distancia" y por lo tanto sin abrir espacios de juicio propios, un narrar desde adentro, un dejar hablar a narradores que siempre se comportan padeciendo lo narrado, como personajes. De esta manera el relato adquiere un alto grado de independencia.

Cuatro son los sujetos narradores del discurrir de la acción: Josafat Baskardo -hijo de Camilo y Cristina-, Roque Altube, Asier Altube -sobrino del anterior y personaje protagonista de En el tiempo de los tallos verdes- y, por último, una especie de cronista épico que relata unos hechos acaecidos en un tiempo inmemorial.

Estos cuatro narradores, además de representar di-

ferentes posiciones desde las que abordar la historia, originan tres registros o estilos novelísticos distintos. Un narrar desde adentro, necesariamente imita los lenguajes interiores, las formas de decir y de ver que corresponden a la atmósfera, circunstancias y condiciones del mundo narrado. El propio Ramiro Pinilla nos dice refiriéndose a este aspecto: "La novela que estoy escribiendo presenta tres lenguajes diferentes. Uno que es directo, en primera persona, muy claro... por relacionarlo te diría que es el estilo de Antonio B... "El Rojo"; un segundo lenguaje más... espeso, más pausado, interpretando las cosas...; y el tercero, que es un estilo de lenguaje parecido al que he utilizado en "Cópula" (5).

Efectivamente, Josafat y Roque, el primero Baskardo y el segundo Altube, personajes además de sujetos de la narración, cuentan desde un presente involucrado el descalabro sufrido por sus respectivas familias y sus vivencias personales al respecto. Sus relatos, además, están localizados en el tiempo, es decir, vienen precedidos del año, mes e incluso día en el que tuvieron lugar:

Josafat Baskardo
1889, Junio, 3 y 4

"Ama se va a morir.

(5) En entrevista realizada a R. Pinilla, publicada en la revista Lenitz, Nº 5, Julio-1982.

Se ha separado de nosotros, ha cruzado la puerta de la verja y ahora está en la carretera, mirando como se marchan la Chica y Madia. Se agarra la garganta con las dos manos y respira con un ruido de fuelle viejo y tiembla como una yerbecita.

Ama se va a morir.

No deja de mirar las espaldas de la Chica y de Madia.

- ¡Fuera de aquí y de nuestra tierra- dice.
Y sigue diciendo a gritos-: ¡Fuera de (...) " (6).

Josafat cuando relata no cuenta más que con siete u ocho años de edad. Esto explica que el tono de la narración sea muchas veces ingenuo, pero al mismo tiempo fresco y directo. Ramiro Pinilla trata de adecuar el lenguaje al personaje. En la última intervención de Josafat como narrador, realizada en 1904, el tono varía, advirtiéndose ya su madurez.

Mientras que Roque y Josafat cuentan en primera persona y en un estilo directo, cercano al lenguaje coloquial, Asier Altube por el contrario, alejado de los hechos y sin haber participado en ellos, nos presenta en pasado una narración mucho más crítica y reflexiva que las anteriores. Existe en él un intento por comprender, incluso por

(6) Verdes valles, colinas rojas. pág. 83.

justificar, las acciones de la forastera:

"Pero esa mujer no llegó con odio, sino con hambre -insistí-. Tenía tanta hambre que nos ha de parecer legítimas sus maquinaciones por medrar: necesitaba poner una buena distancia entre ella y aquello de lo que huía, fuera lo que fuese, pero en lo que el hambre, o la hambre, figuró en primer lugar." (7)

La narración de este personaje en tiempo pasado es, como dice Pinilla, espesa y pausada. Sin embargo, no sabemos nada sobre la situación en la que se encuentra Asier cuando relata. Su perspectiva privilegiada no sólo le permite proyectarse hasta el tiempo que abarca los relatos de Roque y Josafat, 1889-1904, sino que a veces va aún más atrás de esa primera fecha o más adelante de la segunda. En una ocasión, por ejemplo, nos habla sobre una conversación que tuvo con Don Manuel, su antiguo profesor, en el año 1.942, sobre las repercusiones que tuvo la actuación de "Ella".

Así pues, el relato de Asier sirve para completar las narraciones del Baskardo y del Altube desde un punto de vista más analítico y reflexivo y, además de ello, para informar al lector de acontecimientos que ocurrieron fuera

(7) Verdes valles, colinas rojas, pág. 47.

de los límites temporales 1889-1904. Si Josafat y Roque se sitúan en un "tiempo vivido", lo que origina unos relatos intensos y llenos de vida, una especie de diarios emotivos, Asier, desde su posición alejada de los hechos, se proyecta hacia el pasado con la intención de comprender. De ahí el cambio estilístico hacia un lenguaje más elaborado e interpretativo. Los dos primeros narradores cuentan sin apenas interpretar, pues están inmersos en la acción, Asier, por el contrario, relata reflexionando, reconstruyendo. Los unos viven, el otro recuerda.

Finalmente, el narrador cronista, del que además de no conocer sus coordenadas espacio-temporales tampoco sabemos su nombre, nos sumerge en un pasado de delirio en el que afloran la leyenda y el mito, en un pasado paradójicamente fuera del tiempo, anterior a la misma historia.

Los Baskardo, los orígenes del pueblo vasco y de la humanidad, la invención del fútbol, del bar y de la religión son los temas fundamentales que surgen de esa voz atemporal. Y todo ello a través de un estilo mágico, de un lenguaje en el que los límites entre la realidad y lo imaginario son eliminados.

Por lo tanto, como ya lo había hecho en Andanzas de Txiki Baskardo y en algunos cuentos recogidos en Recuerda, oh, recuerda!, obras que comentaremos en el capítulo siguiente, Ramiro Pinilla recupera fragmentos

de la prehistoria del pueblo vasco, leyendas que se encuentran en la base de una forma peculiar de ser y de estar en el mundo.

La proyección de la historia relatada desde los tres ámbitos temporales -presente, pasado y futuro- tiene su justificación en la búsqueda de la verdad, de esa gran verdad que permanece escondida y que los personajes de la novela se empeñan en revelar.

Atendiendo a la estructura externa, el relato se vertebra a través de nueve capítulos, siendo las voces de Josafat y Roque las que más peso específico poseen por ser sus intervenciones las más extensas:

- . Josafat Baskardo (1889, Junio, 3)---- págs. 13-41.
- . Asier Altube---- págs. 43-63.
Narrador épico---- págs. 63-78.
Asier Altube---- págs. 63-78.
- . Josafat Baskardo (1889, Junio, 3 y 4)---- págs. 83-86.
- . Asier Altube---- págs. 87-105.
Narrador épico---- págs. 105-152.
Asier Altube---- págs. 152-174.
- . Josafat Baskardo (1895, Marzo, 9)---- págs. 175-202.
- . Roque Altube (1889, Agosto)---- págs. 203-280.
- . Roque Altube (1890, Abril-Mayo)---- págs. 281-394.
- . Asier Altube---- págs. 395-405.
Narrador épico---- págs. 405-452.
Asier Altube---- págs. 452-472.

. Josafat Baskardo (1904, Noviembre, 25)---- págs. 473-533.

Como puede observarse en el esquema, la voz del narrador épico surge o se origina desde el relato de Asier. En dicho relato aparecen un lugar, por ejemplo la Iglesia, o una actividad, el fútbol, que justifican la aparición de la voz del cronista:

"Mas ya se encontraba ante el confesionario y se concentró febrilmente en la operación que justificaría todo lo precedente. Se sentó en el interior de la caseta, después de fijar a "Ella" frente a la rejilla.

- Ave María Purísima -dijo don Eulogio-.

¿De qué necesitas confesarte, hija mía?

-¿Cuándo me va a llevar a la casa de Camilo Baskardo?.

"La iglesia, el templo; pero, antes, la ermita, aquel cajón, poco más que un cobertizo, construido al pie del gran roble en cuyas ramas Totakore, soltera, dijo que veía al ángel, de modo que aquello se llamaría por siempre la ermita del ángel; y junto al medio olvidado Catafalco de roble arrancado.(...)" (8)

Este cambio de narrador se hace evidente al lector por el espacio en blanco que separa ambas voces y por el

(8) Verdes valles, colinas rojas, págs. 63-64.

hecho de estar el relato legendario en letra cursiva.

En definitiva, la estructura narrativa cumple una función estrechamente ligada al contenido temático de la novela, cada una de las partes realiza el papel exacto que el novelista le ha encomendado. La polifonía de la novela, las múltiples voces que cuentan la historia, no cabe duda de que es uno de los aciertos más significativos de Ramiro Pinilla. Gracias al empleo de esta técnica perspectivística se consigue trascender la anécdota y mostrar el mundo vasco en toda su complejidad.

LA TRASCENDENCIA DE LA ANECDOTA.

De tema limitado, como todo relato, Verdes valles, colinas rojas es capaz de convertir lo individual en colectivo, lo puntual en esencial. Tras la historia y las aventuras de unos personajes que aman y odian, ríen y sufren, aparece ante los ojos del lector el conflicto protagonizado por el surgimiento y asentamiento en Vizcaya de dos de las ideologías que más iban a marcar el desarrollo económico y social del pueblo vasco: el nacionalismo y el socialismo. Si personajes como Cristina Oiaindia, Don Manuel o el cura de Getxo encarnan los valores y las ideas nacionalistas pregonadas por Sabino Arana, otros, como Isidora, Marcelo, etc, representan ese socialismo que luchaba por arraigar en la zona minera e industrial.

Nuevamente Ramiro Pinilla nos plantea la dicotomía entre los "hombres del hierro" (colinas rojas) y los "hombres de la madera" (verdes valles), entre una visión del mundo basada en la tradición y el apego a la tierra (nacionalismo) y la introducción de una doctrina que no emana de las leyes históricas del propio pueblo (socialismo). (9).

Evidentemente, existían pocos vascos miembros del

(9) Véase el capítulo "Hombres de la madera contra hombres del hierro" contenido en Andanzas de Txiki Baskardo, op. cit,

partido socialista en los años 1890, la mayoría de los militantes eran "maketos" llegados a Euskal Herria, según dicen, a robar el trabajo a los de aquí. Para Cristina Oiaindia o Don Manuel por ejemplo, son las extrañas leyes traídas por los foráneos las responsables de haber propiciado la desigualdad política y social al permitir el desarrollo capitalista. Perdida la personalidad del pueblo vasco a causa de su postura servil con respecto a España, no pudo remediarse el debilitamiento de las virtudes y las leyes por las que la comunidad se venía rigiendo desde tiempos inmemorables. Todo progreso técnico, toda innovación que tiene lugar en la tierra vasca, es visto como un atentado a la integridad e identidad nacional. Hombres como Camilo Baskardo, llevados por un afán de lucro sin límites, comenzaron a explotar el suelo y a construir fábricas e industrias atrayendo así a gentes de Castilla, Extremadura, etc. Las costumbres vascas, el idioma, la concepción del mundo, comenzaron a tambalearse. Es muy significativo en este sentido el breve diálogo sostenido entre Camilo y su mujer, Cristina, con el que se abre la novela:

"Cristina Oiaindia: - Ahora se trata de otro juramento, de otra clase de amor. Apoya tu mano sobre el Libro... Abierta...
Pronuncia: "Juro, a mi regreso, cerrar para siempre todas mis fábricas y minas de nues-

tra tierra bizkaína.

Camilo Baskardo: - ¿Por qué?

Cristina Oiaindia: - Huelen mal. La kaka que sueltan ensucia nuestro verde paraíso. Atraen a las gentes de fuera.

Camilo Baskardo: - Dios me ha señalado para crear riqueza. ¡Enorgullécete de ello, mujer, y besa el hierro que pone tan alto a nuestro pueblo en todo el mundo!

Cristina Oiaindia: - Bizkaia sólo conoció pastores, rebaños y labradores, como en la tierra de Jesús. ¡No debe ser ultrajado un suelo donde se posó el Arca de Noé y estuvo el Paraíso Terrenal! ¡Jura!" (10)

"Ella", que había llegado a Getxo, según Asier, para poner fin a su miseria personal, como miles de emigrantes en la época (11), se convierte con el paso del tiempo en el símbolo viviente de las nuevas doctrinas desestabilizadoras:

"(...) es Ella la que ha atraído el Mal a Euskeria, a este viejo y santo hogar vasco, la que te lo ha metido en el cuerpo y en el alma. ¡Bien sabía yo lo que ocurriría con la invasión de pardillos de mil leches! ¡Y

(10) Verdes valles, colinas rojas, pág. 9.

(11) Antonio B... "El Rojo", como hemos visto, también llegó a Vizcaya intentando rehacer su vida. Lo mismo podemos decir de los padres de Abdón Pérez, el protagonista de El Salto.

esto es sólo el principio de la perdición de la raza baska!" (12).

Se comenzaba a fraguar en el País Vasco la existencia de dos universos contrapuestos; el rural y el industrial, el compuesto por los autóctonos, habituados a vivir en el campo persistiendo en las costumbres heredadas de sus antepasados, y el foráneo, configurado por individuos de diversas nacionalidades venidos a trabajar en las minas y fábricas, el mundo de los verdes valles (margen derecha de la ría) frente al mundo de las colinas rojas (margen izquierda).

Ante tal usurpación de la edénica tierra vasca, muy pronto se empezó a reaccionar. En este sentido, varios personajes de la novela (Cristina Oiaindia, Don Manuel, el padre Venancio) se muestran partidarios de las ideas que por entonces estaba pregonando Sabino Arana, el Gran Maestro. La mujer de Camilo Baskardo alecciona a uno de sus hijos, Jaso, leyéndole textos del patriota:

"Estábamos dormidos y el Maestro nos ha despertado. Sus textos han de ser como nuestra segunda Biblia. Escucha, Jaso:
"... habiendo llegado a conocer a mi patria y caído en los males que la aquejaban, extendí mi vista en derredor buscando

(12) Verdes valles, colinas rojas, pág. 11

ansiosamente un brazo generoso que acudiera en su auxilio, un corazón patriota, y por todas partes tropecé con la invasión española..." (13)

El padre Venancio, desde el púlpito de la Iglesia, dice a sus feligreses:

"Extirpemos el extranjerismo e implantemos el patriotismo, uniendo a los hijos de Bizcaya bajo una sola bandera." (14)

Se comenzaba a tener el firme convencimiento de que con el advenimiento de una nación vasca, la igualdad social y política entre los ciudadanos se instauraría automáticamente y de manera perfecta. Por el contrario, las ideas socialistas, anticristianas y antivascas, que cuajaban en las clases trabajadoras urbanas, se mostraban totalmente ineficaces, según Sabino Arana (15) y sus seguidores, para conseguir dicha igualdad. La única defensa y salida posible ante tal invasión era el nacionalismo.

(13) Verdes valles, colinas rojas, págs. 177-178.

(14) Ibídem, pág. 177.

(15) Desde 1893 a 1899, Sabino Arana publicó el diario nacionalista Bizkaitarra y la revista Euzkadi. Entre otros escritos suyos políticos y lingüísticos podemos citar Orígenes de la raza vasca (1889), Bizcaya por su independencia (1892), Lecciones de ortografía del euskera bizcaíno (1896), etc.

Para los socialistas, sin embargo, el nacionalismo vasco se presentaba como condenable por su oposición al universalismo y al reforzamiento del lazo entre el País Vasco y España; además, el nacionalismo, que es burgués y clerical, cometía el grave error de negar las diferencias de clase y la solidaridad obrera, sobre todo en cuanto a los vascos se refiere. Como se dice en Andanzas de Txiki Baskardo: "Ser Basko es lo más importante que un hombre puede ser en el mundo. ¡Los Baskos somos el único pueblo de iguales! ¡Entre nosotros es igual ser rico que ser pobre, porque todos somos Baskos!" (16).

Así es como piensa, por ejemplo, Roque Altube, que, debido al escaso trabajo existente en el caserío de Altubena, no tiene más remedio que cruzar la ría y emplearse en las minas. Su novia Isidora, militante socialista en constante lucha por la libertad e igualdad, no podía comprender que el muchacho considerase que los problemas relativos a la riqueza y pobreza hubiera que dejarlos en manos de Dios. Veía en el pensamiento de Roque una bárbara regresión a la tribu, una oposición, trasnochada y sin sentido, al progreso.

"- Pero, ¿hay ricos en Getxo? -dice Isidora-.
¿Es que no sois todos los vascos iguales?"

(16) Andanzas de Txiki Baskardo, op. cit., pág. 101.

- Sí, iguales -digo-. Iguales. El más rico de Getxo es Camilo Baskardo, el Marqués, que es el amo de la fábrica donde yo trabajo, y todos los domingos el pueblo se lo encuentra en misa, y a la salida habla con él en la tertulia del pórtico, y luego en la Venta toman juntos unos tragos de vino. El y nosotros hablamos euskera, y nuestras sangres son hermanas porque están sobre la tierra de Getxo desde... desde siempre. Camilo Baskardo viene de los Baskardo de Sugarkea, que dice el abuelo Satordí que es la casa más vieja de Getxo.

- Pero él tiene mucho y tú poco- dice Isidora.

- El trabaja en lo suyo y yo en lo mío -digo-. Y no hay que meterse con los repartos, pues Dios sabe lo que ha hecho." (17).

La novela, en definitiva, es mucho más que un cúmulo de historias personales. A través de su acertada configuración estructural, Ramiro Pinilla traza con suma nitidez las perspectivas sociales del Bilbao de los últimos lustros del siglo XIX: los movimientos obreros y la vida del proletariado, las primeras huelgas y las corrientes inmigratorias, el ambiente rural o semirural de los alrededores de Getxo, el clasicismo excluyente de

(17) Verdes valles, colinas rojas, pág. 314.

los que ya pertenecen o comienzan a pertenecer a la clase dominante, etc. Toda una época, de vital importancia para comprender el momento actual vasco, aparece descrita desde diferentes perspectivas testimoniales y profundas indagaciones psicológicas.

Así pues, Verdes valles, colinas rojas no supone, al menos en este primer volumen, ningún tipo de ruptura especial con lo que el escritor vasco ha ido produciendo en los últimos años. Muy al contrario, representa esta novela una especie de síntesis y amalgama de temas y técnicas que ya habían aparecido en obras anteriores. No sabemos, evidentemente, cómo continuará Pinilla su ambicioso relato, pero de lo que no cabe la menor duda es de que quizás estemos ante su gran obra de madurez. Y ello, no tanto por lo novedoso, sino por lo abarcador y completo del relato.

C A P I T U L O V I I

OTROS RELATOS DE RAMIRO PINILLA

I.- LOS CUENTOS.

Los cuentos de Ramiro Pinilla comprenden una parte importante y significativa de su producción literaria. Por entidad y fuerza narrativa, no cabe duda de que merecerían un estudio más exhaustivo, serio y riguroso que el que nosotros vamos a realizar.

En estos escritos -¡Recuerda, oh, recuerda! (1975) (1), Primeras historias de la guerra interminable (1977) (2) y Andanzas de Txiki Baskardo (1980) (3)- se proyectan varios personajes que configuran la mayor parte de las novelas estudiadas en los capítulos anteriores, adquiriendo matices y viviendo historias distintas, hasta hacerse entrañables para el lector que se verá sumergido, de esta manera, en el mundo narrativo de nuestro novelista. Únicamente unos pocos relatos nacen totalmente desvinculados de ambientes y héroes característicos de Pinilla. Así, en "¡Recuerda, oh, recuerda!", cuento que da título al libro (4), se centra en el episodio de aquellos raros animales,

(1) ¡Recuerda, oh, recuerda!, Ediciones del Centro, Madrid, 1975.

(2) Primeras historias de la guerra interminable, Luis Haramburu Editor, San Sebastián, 1977.

(3) Andanzas de Txiki Baskardo, Ed. Libropueblo, Getxo, 1980.

(4) "¡Recuerda, oh, recuerda!" en ¡Recuerda, oh recuerda! págs. 63-182.

mitad llama y mitad mulo, que aparecen en En el tiempo de los tallos verdes. Esta novela es también el punto de partida de los relatos "Julio del 36" (5), "Una lección de historia" (6) y "La Chipinita" (7), recogidos en Primeras historias de la guerra interminable. Los Baskardo, personajes nucleares de Andanzas de Txiki Baskardo, están presentes ya en ¡Recuerda, oh, recuerda! y en Primeras historias..., así como en La gran guerra de Doña Toda, de cuya heroína, la matriarca de los Garzea, tenemos la primera noticia en "El pez" (8).

Basten estos ejemplos, pues, para constatar el entramado de situaciones y la ligazón existente entre el conjunto global de la obra de R. Pinilla. No obstante, cada uno de los libros señalados posee su propia independencia. Tan sólo en contadas ocasiones se hace referencia explícita a la pervivencia de personajes y acontecimientos.

Pasemos a considerar de una forma más pormenorizada

(5) "Julio del 36", en Primeras historias de la guerra interminable, págs. 9-23.

(6) "Una lección de historia", Ibídem, págs. 81-110.

(7) "La Chipinita", Ibídem, págs. 25-32.

(8) "El pez", en ¡Recuerda, oh, recuerda!, págs. 19-62.

estas obras "menores" del escritor vasco, que no por ello son menos interesantes.

A. ¡Recuerda, oh, recuerda!.

De los cinco relatos que constituyen el libro -"Nombre", "El viaje", "El pez", "¡Recuerda, oh, recuerda!" y "El megatafio"- es claro que el más interesante y artístico es el que proporciona el nombre al volumen.

El cuento se centra en toda una serie de acontecimientos que tuvieron lugar en el año 1.907, cuando desde Perú, Saturnino Altube, vecino de Algorta que había permanecido en aquel país americano unos cuantos años, recibe por liquidación de un negocio realizado allí un envío de veintiocho llamas. Los animales, que ya causaron un sin fin de problemas durante el viaje de traslado, van a terminar por aniquilar la región debido a su fiereza e indomabilidad. Son incapaces de vivir en cautividad, y se desplazan de un lado a otro originando graves daños en el campo y en las poblaciones. Para evitar mayores desastres se organiza una cacería a gran escala. Sin embargo, los animales parecen indestructibles. La persecución se va convirtiendo, poco a poco, en una pesadilla dramática, trágica. Los heridos son cada vez más y los hombres tienen pánico a enfrentarse con esos "diablos" fruto de alguna maldición.

Las llamas, en su intento por sobrevivir en libertad,

encuentran ayuda en Manolo (9), un chico de catorce años, y en la familia de los Baskardo de "Sugarkea". Siguiendo un mandato que surge de lo más profundo de sus almas, estos personajes intentan evitar la matanza. Pero finalmente no lo consiguen. De las veintiocho llamas que llegaron a Algorta, solamente una logra salvarse.

Diecisiete años después, en 1924, ocurre otro suceso que hace recordar a la población lo vivido durante aquellas dos semanas (del verano de 1907) en las que se desarrolló la demencial cacería a través de todo el país: León Esnarriaga encuentra un animal extraño, parecido a una llama:

"Era mayor que una cría de asno, pero menor que una yegua, y parecía estar hecho de trozos cosidos. El maestro fue el único en reconocer aquellas patas y aquel rabo, y, sobre todo, aquella cabezota indomeñable, a pesar de que ninguno de los presentes bajaba de los treinta años y por fuerza tenían que recordar el tiempo en que las

(9) Manolo no es otro que Don Manuel, el maestro-guía de Asier en En el tiempo de los tallos verdes. También aparece, como hemos visto, en Verdes valles, colinas rojas. Es, en definitiva, uno de los personajes más utilizados por el escritor.

llamas de Saturnino Altube asolaron la región." (10)

Esta es la demostración de que el animal liberado por Manuel y los Baskardo todavía continúa vivo y con capacidad de reproducción. El híbrido -al que ponen de nombre Cristóbal- permanecerá en casa de León durante diez años, creciendo y convirtiéndose en un ser más horripilante que las viejas llamas.

Efrén, participante en la cacería que quedó herido como resultado del mordisco de una de las llamas, compra a Cristóbal con la intención de matarlo y vengarse así de la agresión que había sufrido. Sin embargo, Perico Orejas -sobrino de León- y Pachín Arana (11) lo liberan y lo conducen al monte Gorbea para que el animal pueda seguir viviendo sin ser molestado por los hombres.

Desde un punto de vista estructural podemos diferenciar dos partes en el relato. Una primera ubicada temporalmente en el año 1924, fecha en la que es encontrado el híbrido Cristóbal; y una segunda y fundamental, por constituir el grueso de la narración, que es la que nos narra los sucesos acaecidos en 1907. El cuento se inicia

(10) "¡Recuerda, oh, recuerda!", en ¡Recuerda, oh, recuerda, págs. 65-66.

(11) Todos estos personajes cumplen una función importante en En el tiempo de los tallos verdes.

con una mención a ambos momentos:

"En ambas ocasiones se trataba de la misma tierra y de sus mismas criaturas. Al menos, del mismo chico, ahora convertido en hombre, y de las mismas llamas que nunca debieron venir del Nuevo Mundo a denunciar tantas cosas, (...)" (12)

A continuación, el narrador nos cuenta la forma en que León encontró el híbrido y cómo Don Manuel relacionó dicho hallazgo con la llegada de las llamas en 1907. Nada más ver el animal, el maestro siente la necesidad de ir a dar la noticia a los Baskardo:

"Retrocedió tan silenciosamente como había llegado, salió de la chabola, y de pronto se sorprendió corriendo, porque Kume Baskardo tenía que saber que seguían vivas la esperanza y la promesa (...)" (13)

En este punto, el narrador recoge el recuerdo del pueblo que asocia los dos sucesos y nos sumerge en la historia ocurrida diecisiete años atrás. Esta, como hemos dicho anteriormente, constituye el centro del relato. El paso de una a otra secuencia se produce mediante las siguientes palabras:

(12) "¡Recuerda, oh, recuerda!", en ¡Recuerda, oh, recuerda, pág. 63.

(13) Ibídem, pág. 67.

"Más tarde alguien le puso el nombre de "Cristóbal", culpando a Colón de los destrozos de las llamas por haber descubierto América. Pero esto ocurrió cuando el pueblo comenzó a recordar, a relacionar al híbrido con aquella maldición que trajo Saturnino Altube en 1907. Entonces, el maestro, el chico, sólo tenía catorce años (...)" (14).

Una vez terminada la narración de los sucesos que tuvieron lugar en 1907, se vuelve a enlazar con la primera secuencia que había sido truncada en el momento en que Don Manuel se dirige a casa de los Baskardo (véase la cita trece).

"Kume Baskardo: tenía que saberlo. Llegó a Sugarkea con el alma en la boca." (15).

Por lo tanto, el esquema estructural del relato puede ser expresado gráficamente de la siguiente forma:

S.I	S.2	S.I
-----/-----/-----		
(1924)	(1907)	(1924)

El cuento está presentado por un narrador omnisciente que trata de acercarse a la situación del perso-

(14) "¡Recuerda, oh, recuerda!", en ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 67. Los subrayados son míos.

(15) Ibídem, pág. 173.

naje protagonista; Manuel niño. La omniscencia le permite penetrar en la mente del muchacho, en sus pensamientos y recuerdos, para, de esta manera, proyectarnos mediante su palabra a tiempos distantes entre sí.

R. Pinilla vuelve a presentarnos en esta historia varias de las ideas claves que aparecen en sus obras mayores. "¡Recuerda, oh, recuerda!" es ante todo un canto a la libertad, una llamada de atención para que el hombre tome conciencia de la situación enajenada y desarraigada en la que vive. Las llamas, animales fuertes e indomables, llegaron al País Vasco trayendo un mensaje de elementalidad, primitivismo y libertad. Vinieron a entregar algo: sus "yos" salvajes e incontaminados, el recuerdo de un paraíso perdido, de una época anterior a la invención de la palabra, anterior a los sentimientos de compasión o de amor o de cualquier forma de esclavitud. La llegada de los animales pudo constituir no ya un despertar, sino, al menos, una rememoración, una noticia de otros tiempos, una reminiscencia general. Pero para la mayoría de los individuos no fue así. Solamente un chico de catorce años y una de las familias más primitivas de la región -los Baskardo- fueron capaces de recoger el Gran Mensaje depositado en las llamas: "el chico vivió unos instantes interminables recogiendo aquel mensaje remoto, sin tratar de entenderlo todavía, pero presintiendo, descubriendo

que le completaba algo." (16).

Estos animales, pues, representan la libertad perdida, el tiempo en que existió paz e igualdad entre los hombres y la naturaleza. Sin embargo, esta edad ha sido totalmente olvidada y el individuo ha perdido la conciencia sobre su origen. De ahí que Manuel adolescente le dirija las siguientes trágicas palabras a su madre:

"¿Por qué lo habéis olvidado todos? ¿Cómo se puede olvidar una cosa así? ¿Qué le ha pasado a este pueblo? (...) Al principio, esta tierra no era como hoy. Recuerda, ama, recuerda. No existía nada. Sólo estaban los bosques y los hombres no recibían órdenes de nadie." (17).

Pero el hombre ha "progresado" y se ha desarraigado lo suficiente como para no comprender el mensaje. Como puede observarse, Ramiro Pinilla proclama, una vez más, la necesidad de una vuelta a los orígenes remotos en un intento de recuperar nuestra propia identidad y libertad.

"¡Recuerda, oh, recuerda!, junto con las cuatro restantes narraciones contenidas en el libro, constituyen la primera noticia que el escritor vasco nos da sobre los

(16) "¡Recuerda, oh, recuerda", en ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 79.

(17) Ibídem, pág. 116.

Baskardo de "Sugarkea" y su mundo, posteriormente desarrollados en Andanzas de Txiki Baskardo.

Cree Ramiro Pinilla que a la peripecia de la especie humana le faltaba esta leyenda. Los Baskardo de "Sugarkea" son la leyenda viva del largo comportamiento de un organismo sin cambios de hábito fundamentales desde la remota aparición, en las arenas de la playa de Arri-gúnaga, en Getxo, del grupito de 48 bichitos verdes emergidos de la mar para inaugurar la vida sobre la tierra. La urgencia de la leyenda de los Baskardo estriba en el persistente olvido de una exaltación pagana de la vida. Aún podemos -dice el escritor- comunicar lo más importante de nosotros mismos mediante señas y gruñidos.

."El Viaje", segundo cuento de la colección, tiene como tema fundamental el rechazo que sienten los Baskardo por la idea de Dios y la inmortalidad del alma.

Un buen día, los tártaros -tribu que descendía de los vascos, pero que se retiró del país en busca de renos hacía ya mucho tiempo- aparecen de nuevo en la región, sintiendo un deseo irresistible de bañarse en el agua del mar. "Así estrenaban la necesidad que los de todas las tierras del interior sentirían por siempre de emprender el peregrinaje hacia la inolvidable agua salada al menos

una vez en la vida." (18)

Los vascos enseñaron a los extranjeros algunos de sus inventos (el fuego, la rueda, el hierro, etc.), y éstos, en correspondencia por ello, y como forma de pago, les hablaron del dios Urtzi y del viaje que realizan los muertos a su lado:

"Para ilustrar su revelación, los tártaros habían rematado de un golpe a uno de sus ancianos que se estaba muriendo y lo habían enterrado con una carga de armas y alimentos para el viaje. (...) "Urtzi espera a todos los hombres en la última nube," (...)" (19)

Muchos vascos quedaron convencidos por las ideas expresadas por los "invasores". Sin embargo, los Baskardo se opusieron rotundamente a que la tribu acogiera dichas creencias: "Los dioses son un invento de la gente que se asusta de los truenos." (20).

Desde el comienzo de los tiempos los Baskardo se habían opuesto sistemáticamente a todas las novedades e inventos. Consideraban que el hombre estaba bien como estaba y que los cambios y el progreso sólo servían para

(18) "El viaje", en ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 12.

(19) Ibídem, pág. 13.

(20) Ibídem, pág. 16.

desquiciarle. Eran los únicos que seguían creyendo en las antiguas leyendas que hablaban de 48 criaturas verdes saliendo de la mar y viviendo en la tierra un largo y feérico tiempo de plenitud. Con el tiempo se convertirían en celosos guardianes del pasado y de la tradición. El esfuerzo que realizaban por mantener el pasado intacto los inhabilitó para aceptar las innovaciones; siempre habrían de luchar arduamente contra todo lo nuevo. Pero, a pesar de los intentos, nada pudieron hacer por la propagación de las ideas modernas. Y, finalmente, la creencia en Dios y en la inmortalidad del alma cuajó entre el resto de los vascos.

"El megatafío" tiene también como protagonista a un Baskardo. El breve relato, nueve páginas, nos narra la muerte, un tanto curiosa, del gran magnate Don Cándido Baskardo Lapaza del Divino Cuerpo del Redentor. Este individuo es descendiente directo de los hombres del "hierro" que cuatro siglos antes habían desertado de la casta de los hombres de la "madera", y de la casa ancestral de "Sugarkea" -la más antigua del País Vasco-, para trabajar el metal. Durante quince generaciones no fueron más que unos simples ferrones, pero en la dieciséis apareció un hombre que comenzó a comerciar con las Indias y montó en la ría los "Altos Hornos". Pues bien, este individuo

fue precisamente el abuelo de Cándido. Y a su muerte, el nieto heredó tanta riqueza -"noventa y tres títulos aristocráticos, doscientas presidencias y cincuenta y dos nombramientos de cofradías y órdenes religiosas y militares, y un poder omnímodo sobre navieras, fábricas, fundiciones y minas; alcaldes y gobernadores; montes, valles y ríos; carreteras, ferrocarriles, playas, pantanos y acueductos (...)" (21)- que se convirtió en el hombre más poderoso de la tierra. Incluso el Papa le autorizó a comulgar nueve veces al día y a confesarse a sí mismo.

Pero pese a todo su poderío, Cándido tuvo una existencia solitaria y aburrida. Llegó a acumular en su persona tantos cargos y títulos, llegaron a depender de él tantos individuos y familias que no tardó mucho tiempo en creerse un Dios, la pieza fundamental que hacía girar el universo. Al cumplir los cien años su sentimiento de soledad se acentúa considerablemente, siente cercana la muerte y decide realizar un viaje de despedida por todo el país. A lo largo de tres meses fue posando una última mirada de dominio en sus caseríos, fábricas, bancos, comercios, teatros, etc, para, por último, llevar a cabo la visita que sabía que le iba a conmover más: las minas de hierro y los "Altos Hornos". Al contemplar dicho complejo, Cándido quedó totalmente arrebatado por una oleada

(21) "El megatafio", en ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 185.

de misticismo que le indujo a reflexionar sobre su propio ser e identidad. A las cinco de la tarde, la silla que trasportaba al Baskardo se desplazó por el paso elevado de la factoría cuando la Gran Colada de hierro caía a chorro en la "Gran Cuchara". El gran hombre, verdadero símbolo viviente de "la edad del hierro", se dejó caer en la sopa del preciado metal, volviendo así a reintegrarse con su origen:

"Cándido Baskardo se puso de puntillas dentro de la campana para abarcar el lago ígneo, pues acababa de saber que allí estaba el huevo de su yo." (22).

Su muerte causó una verdadera conmoción social. Sacaron el cuerpo, convertido en un tocho de metal, en un megatafio, y se decidió colocar el bloque en un lugar bien visible, el pico del monte Serantes, para que las generaciones venideras pudieran observarlo con facilidad. La subida del mazacote a la cumbre se convirtió en un acto religioso y Cándido Baskardo pasó a ser el Cristo de la edad del hierro adorado y querido por todos.

El cuento, en fin, es una parodia y crítica de los valores sustentados por una sociedad basada únicamente en

(22) "El megatafio", en ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 190.

el progreso material. La fusión de Cándido con el metal representa la máxima aspiración que puede tener un hombre que vive en la época del hierro. Estamos ante la muerte perfecta, ejemplar. La expresión "allí estaba el huevo de su yo" es una clara alusión a la situación primigenia en la que el Baskardo y el metal eran una misma cosa, un solo ente. El nacimiento constituyó un desgarramiento, una separación de esa situación ideal primera. La muerte, por el contrario, es el regreso, la vuelta al origen y la desaparición de la soledad.

En "El pez", una vez más, vuelve a ser la idea del origen y del eterno retorno el motivo central. El tema lo constituye el viaje que emprende Ombecco a la costa en busca de una ballena que debe transportar a la Torre de los Garzea. La señora de dicha Torre, Doña Toda, tiene ciento treinta años de edad y todavía no ha visto el mar. Ante tal carencia, comienza a sentir verdaderos impulsos de desplazarse a la costa para poder contemplarlo. Sin embargo, su avanzada edad y su enorme peso se lo impiden. Es su hijo Ombecco quien tratará de satisfacer el deseo de la señora trasportándole hasta sus pies un "trozo de mar", una ballena.

Doña Toda, como todo hombre, como todo vasco, siente la necesidad de acercarse al mar, de bañarse por lo menos

una vez en la vida en las aguas que han dado origen a la especie. El mensaje que contiene "El pez", así como muchos elementos que lo conforman, nos hace recordar la novela Seno. La señora Garzea, por su humanidad y sentido maternal, posee muchos rasgos en común con María; si en la novela es la vaca el animal totémico, en este breve relato nos encontramos con la ballena; y, por último, en ambas historias aparece el elemento viaje con claras connotaciones purificadoras. Los motivos y obsesiones de Ramiro Pinilla se repiten constantemente a lo largo de toda su obra.

El nacimiento del lenguaje, de la primera palabra que el hombre pronunció, en una época ya inmemorial, configura el tema del relato más breve contenido en el volumen: "El nombre". Ya sabemos, como lo hemos apuntado en capítulos anteriores, la desconfianza que muestra tener Ramiro Pinilla hacia la palabra. Considera que en ella reside el origen de muchos de los conflictos que aquejan a la sociedad actual. Las palabras no sirven para explicar el poso que todo hombre guarda celosamente dentro de sí, no pueden, porque no existen los vocablos precisos para ello. El lenguaje se convierte en motivo de turbación y de engaño y no en vehículo transmisor de ideas y sentimientos.

"BASK" fue el primer término pronunciado por un ser humano, y desde entonces, con cada nueva palabra inventada, el hombre ha ido perdiendo un poco más de su preciada libertad.

Esta pérdida de libertad que conlleva el aprendizaje lingüístico también constituye el tema fundamental de uno de los capítulos de Andanzas de Txiki Baskardo. En él se dice lo siguiente:

"Se sintió cazado en una trampa, y esta trampa era el sonido "BASK". La tribu le había puesto un nombre: "BASK". ¡Y el tener un nombre significaba quedar poseído por quien lo pronunciara!

Txiki Baskardo sintió que acababa de perder su LIBERTAD..." (23)

La desconfianza ante la palabra parece ser una característica del pueblo vasco en general. En los ambientes donde está aceptada la concepción mágica del mundo, se cree que actuando sobre los nombres se logra influir sobre las cosas mismas. Como dice José M. de Barandiarán en su libro Mitología Vasca, los nombres son signos, generalmente los primeros signos o representaciones, imágenes sonoras de las cosas. Conocer el nombre de una cosa

(23) Andanzas de Txiki Baskardo, Ed. Libropueblo, Getxo, 1.980, pág. 22.

nos proporciona poder sobre ella.

En definitiva, ¡Recuerda, oh, recuerda! es un anticipo, en muchos sentidos, de Verdes valles, colinas rojas. Los cinco cuentos que componen el libro son fundamentalmente un acercamiento a un universo mítico, encarnable en las más profundas raíces del País Vasco. R. Pinilla parte de una grandiosidad severa y pura que tiene en su propio lenguaje su más claro vehículo de identidad. Como apunta Luis Suñén, "La palabra adopta una función como paradigmática, una conciencia de que su estar presente supone certificar una realidad con otra semejante, que es, al cabo, la misma, pues de ella surge y en ella se sustenta." (24).

Así como la trama puede crecer y expandirse, salirse de su línea inicial, el lenguaje, al volver a la descripción de los orígenes, al mito, crecerá y se desarrollará con una fuerza descriptiva y poética acorde con lo que evoca. Ramiro Pinilla se presenta como un dominador absoluto de su propia expresión y la autoexigencia que mostraba en sus novelas más significativas se contempla aquí

(24) "Cada vez mejor. ¡Recuerda, oh, recuerda!",
Reseña, Nº 90, Diciembre, 1975.

verdadera conciencia de estilo.

El autor investiga el mito, su origen, su fuerza primeriza, su necesidad de supervivencia. Una "ambición" apasionadamente pertinaz, lleva a Pinilla a construir un mundo cuyos límites imaginarios sólo son comparables a sus límites físicos. En cada relato se funden todas las claves de la obra conjunta, el pasado se difumina en el presente y el futuro empieza a vislumbrarse en una realidad que olvida la pureza de la existencia ancestral. Un tono entre crítico y escatológico, reflejo de un mundo perdido, pero que se desea dramáticamente recuperable.

La ausencia de plan aparente, un cómo anticiparse de la acción a la mano del narrador, hacen de estos cinco relatos un ejercicio de frescura narrativa compensada por esa continua toma de posición ante el lenguaje que es toda la obra de Ramiro Pinilla. El escritor vasco ha creado un clima en el que la acción se mueve en una continua oscilación entre realidad y mito a través de un lenguaje cuya unión con su objeto aparenta indisoluble, no sólo en función de la acción sino como entidad propia, símbolo él también del mundo que recrea.

B. Primeras historias de la guerra interminable.

Bajo este título se recogen una colección de nueve narraciones, unas realistas y otras imaginativas, que

poseen como núcleo aglutinador el tema de la guerra civil española. El autor considera que hay que volver sobre ella para evitar que se repita algún día; piensa que hay que soltar el trauma particular para no transmitirlo en los genes a las generaciones venideras.

El volumen se abre con el relato titulado "Julio del 36" en el que Pinilla nos muestra la reacción de una familia típica vasca ante la noticia del inicio del conflicto civil. La guerra aparece como un acontecimiento lejano e incomprensible, pero capaz de variar el rumbo de la vida de multitud de hombres. La familia está compuesta por cinco miembros: la madre, sus dos hijos -Marcos y Asier- y los padres de aquélla. Ante la noticia dada por una vecina de "Altubena" sobre la rebelión de los militares, los diferentes miembros de la familia reaccionan de forma diversa. Pero lo que verdaderamente causa la crisis y el nerviosismo en el pequeño clan es la decisión de Marcos de alistarse voluntario en el Batzoki para ir al frente. La madre se rebela contra la iniciativa de su hijo y trata por todos los medios de evitar su salida: "Idiota. Te matarán y seguirás creyendo que te han picado los pajaritos." (25). Por otro lado, el abuelo considera que si

(25) "Julio del 36", en Primeras historias de la guerra interminable, Luis Haramburu Editor, Col. Arragoa, Nº 2, Bilbao, 1977, pág. 22.

Marcos quiere participar en la guerra, sus razones tendrá. Cree que es lícito que un hombre luche por conservar su tierra, así lo hizo él y de igual modo lo debe hacer su nieto. Para la sufrida madre, la guerra carece de sentido, sobre todo en lo que a ellos respecta:

"Olvídese de la tierra [recrimina a su padre] No quiera engañarse pensando que Marcos va a luchar por ella. Ya no se hacen guerras por la tierra de labranza. Al mundo le han cambiado el pellejo." (26)

Los hombres se matan en la actualidad por lo que pone en los libros, por algo tan abstracto como "las ideas", y esto es difícil de comprender.

La abuela, por su parte, que toda la vida había tenido las cosas en su sitio, no entiende con exactitud el desbarajuste que se está produciendo. Se ve impotente y sin capacidad para intervenir en los acontecimientos que tienen lugar a su alrededor. Lo único que hace es rezar:

"- Para qué reza, para que su nieto vaya a la guerra o para que se quede -preguntó ásperamente, sin mover el cuerpo.

- Llevo treinta años sin saber para qué hago las cosas -replicó la abuela con una calma abrupta." (27)

(26) "Julio del 36", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 19.

(27) Ibidem, pág. 18.

Asier, protagonista de En el tiempo de los tallos verdes, interviene muy poco en el relato. Sin embargo, desde un punto de vista técnico juega un papel importante: precisamente de él se sirve el narrador para presentarnos la historia. Este, acercándose a su visión, cuenta desde ella. La focalización -definida como la relación entre la visión, el agente que ve, y lo que se ve (28)- corresponde en el caso que nos ocupa a un personaje que participa en la fábula como actor; estamos ante un tipo de focalización "interna". El narrador ve y oye a través de Asier:

"Asier oyó sus pasos de ida y de vuelta en el portalón y le vio de regreso (...)" (29)

"Asier la vio tan aplastada que (...)" (30)

"Asier veía a la madre aferrada (...)" (31)

El pequeño de los Altube aparece ante todo en una función de mero observador, prácticamente no participa con su palabra en el cuento y se encuentra mirando, oyendo, pensando lo que está ocurriendo en su entorno sin tomar

(28) Véase Mieke Bal, Teoría de la narrativa, Ed. Cátedra, Madrid, 1.985, págs. 107-121.

(29) "Julio del 36", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 16.

(30) Ibidem, pág. 17.

(31) Ibidem, pág. 19.

plena conciencia de la situación:

"(...) tenía de la guerra un concepto puramente cinematográfico. Jamás había logrado encajar los combates de trincheras, la revuelta de Pancho Villa o las matanzas de chinos en el cotidiano escenario de las higueras. Ahora la palabra guerra también perdía su sentido ante aquel Marcos embebido en el ritual que siempre precedía a la caza de pajaritos." (32).

En definitiva, la familia Altube es una más de entre las muchas que sufrieron en el País Vasco las consecuencias de una guerra absurda e incomprensible. En ningún momento se sienten identificados con ella, el conflicto penetró en la vida del pueblo sin saber bien el cómo y el por qué. Marcos se dirige al frente a matar hombres de la misma manera en que hubiese salido a cazar pajarillos: todos lo hacen, pues él también. La guerra se les viene encima de manera irremediable, como un acontecimiento no pretendido. "Que nos dejen de líos. Ya tenemos bastante con las pendejas naturales de la vida" (33), dice la madre.

"Una lección de historia", segundo cuento del libro, viene a ser una continuación del anterior. Han pasado

(32) "Julio del 36", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 15.

(33) Ibídem, pág. 10.

tres días desde que Marcos partió hacia el frente, y Asier, junto con su maestro Don Manuel, se encuentra en una de las habitaciones de "Altubena" estudiando un tema de historia. El muchacho le comenta al profesor la salida de su hermano y le hace toda una serie de preguntas sobre la guerra que no va a saber contestar con precisión. "Quiero saber cómo es la guerra de Marcos" dice Asier, pero el maestro permanece con la boca cerrada: "Tenía las palabras de la respuesta, pero las sentía enredadas en su garganta." (34) Al cabo de unos minutos, Don Manuel reacciona y, cerrando el libro, contesta a su pupilo: "Asistirás a una auténtica clase de historia." (35). Seguidamente ambos salen del caserío y se dirigen a Algorta para observar lo que está pasando exactamente en el pueblo, para tomar contacto con la realidad, con la vida. El momento de llegada coincide con el desfile de los voluntarios hacia la estación. Asier ve a los padres y a los hermanos mayores de sus amigos ir al frente y se siente desposeído de muchas partes vitales de su cuerpo que se le marchan con los batallones. "Se sintió incorporado a un pueblo comprometido del que hasta entonces sólo

(34) "Una lección de historia", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 28.

(35) Ibídem, pág. 29.

supo que tenía sus casas en Guecho." (36).

Al día siguiente, el maestro abrió la clase de "Altubena" sin tocar ningún libro, llevaba veinticuatro horas estremeciéndose con las ya eternas imágenes del día anterior, con aquel exceso de vida que nunca encontraba en sus textos.

La lección real de historia, proporcionada en el mismo escenario de los hechos, hace reflexionar a Asier y tomar contacto con el problema:

"- Tienen que ganar -dijo Asier con los ojos duros. Y añadió-: Tenemos que ganar."
(37).

"Euskera ez" es un fiel reflejo de la represión lingüística que padeció el pueblo vasco en la época de posguerra. El euskera fue prohibido en todo el territorio para tratar de terminar con uno de los baluartes más importantes en los que se fundamentaba el nacionalismo vasco. Muchas personas que no conocían el castellano fueron las que sufrieron especialmente dicha represión.

Una anciana, en compañía de su nieta de doce años, llega a Bilbao desde un pueblo de la provincia para ver

(36) "Una lección de historia", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 32.

(37) Ibídem, pág. 32.

por última vez a su hijo condenado a muerte. Pero la pobre mujer no sabe hablar más que su propia lengua: euskera. Tras pasar por múltiples vicisitudes y cuando se encuentra delante del hijo, el vigilante de la cárcel le prohíbe pronunciarse en otra lengua que no sea el castellano:

"Eh -exclamó el guardián-. Quiero oír
que lo que hablan no sea maldito vasco."
(38)

La niña pide "por favor" al carcelero que se le permita a la abuela hablar por última vez con su hijo en euskera, y, tras negarse en varias ocasiones, finalmente accede: "Sólo una palabra".

"La anciana se concentró (...) Antes de desprenderse de la palabra la impregnó de treinta y siete años, día a día, de convivencia con el hijo, desde el parto a aquella jaula para fieras. Al saborear por anticipado que la oiría él, descubrió que ni con una muerte más podrían derrotar su mundo los enemigos. Recogió con entereza el nuevo rostro cuadriculado del hijo para el recuerdo y se sintió de hierro por dentro al pronunciar:

- Agur." (39)

En "Gernika" Pinilla nos presenta mediante la mez-

(38) "Euskera ez", en Primeras historias..., pág. 116.

(39) Ibidem, pág. 118.

cla de personajes reales y ficticios el enfrentamiento de dos ideologías: el fascismo -personalizado en la figura de Franco- y el comunismo -encarnado por los Baskardo de "Sugarkea"-. La anécdota, construida también a partir de hechos históricos e imaginativos, se centra en la narración de un partido de fútbol entre el Real Madrid y el Gernika en el año 1.943.

El origen de dicha confrontación futbolística se remonta al año 1.937, cuando Apo Baskardo se desplaza a Gernika, desde su caserío de "Sugarkea", presintiendo que la población va a ser bombardeada. Efectivamente, así fue.

Apo, siguiendo una llamada interior que le insta a dirigirse a Gernika, se encuentra un lunes de Abril con que los aviones alemanes están bombardeando y destruyendo la ciudad. El Baskardo, sin explicarse muy bien cómo, se vio con su honda defendiendo el "Gran Arbol" símbolo de la unidad del pueblo vasco. El árbol quedó intacto, pero Apo perdió la vida. Desde aquel día, su hijo Arri Baskardo, que entonces sólo contaba con catorce años, vivirá preguntándose por qué su padre dio su vida por un árbol tan reciente y tan "engañabobos", pues no era el verdadero árbol de la costa. Preguntando por la identidad del asesino de su padre, llegó a enterarse de que se trataba del General Franco; él fue el verdadero responsable de la matanza. Arri intenta vengar el asesinato de su progenitor;

pero nadie le sabe decir con exactitud dónde se encuentra.

Dos años después, el pequeño de los Baskardo entra en contacto con un grupo de gente medio loca que cada domingo se reúne en la meseta de La Galea a hablar de política, a cantar canciones vascas, a beber vino peleón y a comer tortilla de patatas, mientras riegan, abonan y azadonan el pequeño roble que plantaron en el punto exacto donde estuvo el primitivo y auténtico Arbol de los vascos, aquél que el Baskardo de otro tiempo arrancó de raíz y arrojó por el acantilado porque su pueblo ya no lo usaba. Los siete muchachos le revelan sus propósitos: organizar en el país a los comunistas y crear una sociedad en la que los hombres sean iguales. Arri recoge las ideas expresadas por el grupo y se da cuenta de que muchas de ellas eran defendidas por su familia desde tiempos inmemorables.

Un Domingo uno de los chicos extiende el periódico del día y lee que el Barcelona ha ganado la Copa del Generalísimo. El Baskardo pide que le expliquen en qué consiste eso de la Copa y si el hombre que la coge puede ver a Franco. Le contestan que sí.

A partir de este momento Arri vive con un único propósito: ganar la Copa de Franco para así tener la oportunidad de verle. Comienza a jugar en el Gernika y, gracias

a su esfuerzo personal y al nuevo aire que proporciona al equipo, consiguen hacerse con el trofeo. Finalmente, Arri sube a las gradas del estadio y se sitúa al lado del General. El dictador sufrió en ese momento la mayor humillación de que jamás fue objeto:

"Arri Baskardo esperó en la misma postura hasta que el General, recordando que acababa de ganar una guerra, se recompuso y tomó la Copaza con sus manitas de porcelana y la levantó, y Arri Baskardo cerró sus tenazas sobre ellas, impidiendo que las retirara (...) y luego impulsó la Copaza contra el pecho del General, despreciándola. (...) avanzó su cara hacia el General y le pronunció la tremenda frase que rebasó el duelo que lo llevó allí y dejó marcado a fuego en la frente encastillada una hoz y un martillo diminutos que ya nadie pudo borrar y que Franco luciría en todos los actos públicos de la posguerra hasta su muerte:

- Yo, Arri Baskardo de "Sugarkea", comunista." (40)

El relato está cargado de una severa crítica hacia la situación político social de la época, conseguida, sobre todo, por la forma tan caricaturesca y ridícula con que se trata la figura de Franco. La ironía y la exagera-

(40) "Gernika", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 181.

ción impregnan toda la narración. El General -como un pequeño dios- domina todas las actividades y personas del país, es la máxima encarnación del poder. Incluso va a ser capaz de borrar aquella proeza deportiva de la historia del fútbol. Por eso, el propio narrador nos dice, a manera de cronista, que no es cierto que la Copa fuera conquistada por el Athletic de Bilbao en 1943, pues es otro de los grandes fraudes de la posguerra. "Buscad debajo de esa letra impresa y encontraréis la otra, la ahogada, como tantas cosas, por el Poder omnímodo de un hombre; presionad el recuerdo de los viejos hasta obligarles a contar aquello de que fueron testigos." (41): la victoria del Gernika.

El poder de Franco fue capaz de desvirtuar la verdad, pero la semilla del comunismo, de la revolución, quedó instalada gracias a un Baskardo. El dictador jamás pudo volver a dormir tranquilo.

La guerra civil vuelve a constituirse en el telón de fondo de la acción narrada en "Cuarenta Grados". El enfrentamiento entre Tollo y Lucas Mendive -máximos protagonistas del relato- tiene su origen en las desavenen-

(41) "Gernika", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 179.

cias de tipo ideológico derivadas de la confrontación civil que se estaba viviendo en aquellos momentos. Ambos, junto con Sarama, Pruden y Tomás, fueron muy buenos amigos desde la infancia. Desde la escuela estos cinco hombres habían conformado una banda que más tarde se enturbió y resquebrajó por cuestiones políticas. Tollo adopta una postura republicana y Lucas es considerado como el fascista del pueblo.

Sin embargo, lo que verdaderamente desencadena el enfrentamiento directo de los dos antiguos compañeros es el calor. Un calor asfixiante y pegajoso que Tollo, con sus ciento cincuenta kilos de peso, no puede soportar. "El aire era tan árido que sólo por una necesidad extrema se cedía a respirar." (42) Agobiado, pues, por la alta temperatura (cuarenta grados), siente la necesidad de interesarse en algo que no sea el calor de esa noche. Los ladridos de los perros guardianes de la casa de Lucas atraen su atención y ordena inmediatamente a sus amigos que le ayuden a dirigirse a la vivienda del fascista. Sus intenciones son evidentes: matar a su compañero. Pruden, Tomás y Sarama intentan disuadirle sin conseguirlo. Cuando se presentan en la casa de Lucas, sale su mujer a recibirlos y les informa de que su marido está en el frente,

(42) "Cuarenta grados", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 33.

pero todos saben que es mentira y que se encuentra desde hace ocho meses escondido en la carbonera. Finalmente, aunque el fascista se percata de que han venido a matarle, da la cara y recibe a Tollo, incluso de forma amistosa, ante la sorpresa de todos: "Aquí me tienes, compañero. Como cuando me dejaba coger al escondite." (43). Los amigos saludan a Lucas con cariño y le felicitan por la lección de compañerismo que acaba de dar. Tollo se acerca e introduce el cañón de la escopeta en la boca de su "ex-amigo" dispuesto a disparar, pero para su manaza es imposible accionar el mecanismo. Lucas se muestra impasible, es más, está dispuesto a dejarse matar si con ello consigue tranquilizarle:

"Estaba gozando por anticipado con el desahogo de Tollo cuando le matase. Se sentía harto de una familia que sólo le proporcionaba placeres cotidianos y de una guerra que le tenía metido en la carbonera. Sus ojos pedían con fervor que la bala le perforase la boca y pasar a la posteridad en la memoria de Tollo como el mejor compadre." (44)

Los amigos tampoco reaccionan, con tal de ver a Tollo sosegado son capaces de no intervenir para evitar

(43) "Cuarenta grados", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 41.

(44) Ibídem. págs. 45-46.

el crimen.

Al final del relato el calor descende y, con él, las ansias asesinas de Tollo. Tras una lucha a muerte entre Tigre -el perro de éste- y los perros guardianes de Lucas, el enorme hombre de más de ciento cincuenta kilos vuelve en sí y desiste de su intención. El calor y el sofocón han pasado y también la necesidad de matar. En tono conciliatorio Tollo dirige las siguientes palabras al que pocos minutos antes era el objeto de su ira:

"Que ostias haces fuera de la carbonera -le preguntó-. Adentro hasta que acabe esta guerra de mierda." (45).

No cabe duda de que, con este cuento, Pinilla refleja un conflicto que debió de ser muy común durante los años que duró la guerra civil. Muchas relaciones humanas fueron rotas, muchos amigos se separaron e ignoraron debido a las diferencias de carácter ideológico y político que se produjeron. Sin embargo, también hubo personas que, pese a todo, supieron mantener sus lazos de amistad intactos. Podemos decir que "Cuarenta grados" es una fiel demostración de ello. Tollo perdió la razón por un momento, pero, finalmente, la cordura y una amistad

(45) "Cuarenta grados", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 52.

de raíces infantiles acabaron por imponerse.

"Coro", aun siendo el relato más breve de la colección.-cuatro páginas-, es, sin embargo, uno de los que más densidad y carga poética presentan.

Un batallón de trabajadores prisioneros es conducido por sus guardianes a un pueblo perdido de Navarra, en espera de que el mando resuelva dónde ponerlos a cavar trincheras. El pueblo, asustado, los recibe con las calles vacías, atisbándolos tras los cristales cerrados. Para ellos, la misma encarnación del diablo ha penetrado en sus vidas. Cuando algunos individuos del batallón abandonan las ruinas en las que se han instalado para pasear por las callejas del pueblo en busca de vino y café, los aldeanos siguen haciéndoles el vacío. "La única noticia directa que aquella comunidad tenía de la guerra era que les había quitado los hombres." (46).

Un sábado el jefe de los guardianes transmite al cura el deseo de los prisioneros de acudir a la misa mayor del día siguiente. El cura, en principio, queda totalmente escandalizado:

"- Aquí podemos mantener a los vándalos fuera de las casas de Dios -replicó con las

(46) "Coro", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 120.

cejas encendidas.

- Son inofensivos -le aseguró el jefe de los guardianes-. Han sido derrotados y no quieren empezar otra guerra.

- Siguen siendo rojos -insistió el cura redoblando en la erre." (47)

Al final claudica el sacerdote y los coloca al fondo de la iglesia, en un recinto que él mismo ha marcado con tiza en el suelo. El pueblo está temeroso y desconcertado esperando lo peor, sin embargo, un hecho prodigioso no tarda mucho en producirse. Un rumor traslúcido se mece en la atmósfera del templo y los forasteros comienzan a cantar a coro la misa de gloria:

"Al principio las notas fueron tan leves que apenas las oyeron los más próximos (...) El cura y el órgano enmudecieron cuando los muros de la iglesia vibraron con la apoteosis del concierto colosal de las cien voces. (...) Con movimientos de sonámbulo el cura bajó del púlpito y en el altar ofició la misa que le marcaba el coro de los prisioneros (...)" (48)

La situación cambia por completo. Las mujeres y los viejos lloran ensimismados por la música celestial que

(47) "Coro", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 123.

(48) Ibídem, pág. 125.

están oyendo. Los prisioneros dejan de ser vistos como diablos y, al día siguiente, el pueblo los despide con bocadillos de chorizo y escapularios. De malvados e indeseables, los prisioneros se convierten en poco tiempo en personas dignas de respeto y admiración. El milagro se produce gracias a la música, a unas voces limpias y disciplinadas por ensayos de anteguerra.

En "Los delirios del cura de San Baskardo" Pinilla insiste en una de las ideas clave de su narrativa: "las guerras que empiezan no se acaban nunca." Considera que, si bien se sabe cuándo y cómo comienza una guerra, no se puede prever, por el contrario, ni sus consecuencias ni su finalización.

San Baskardo -el cura protagonista del relato- tiene, a partir del primero de Abril de 1.944, una visión a través de la pequeña ventana de su habitación que lo va a dejar totalmente desconcertado: dos batallones de gudarís y requetés enfrentados dramáticamente. En un principio, el P. Eulogio duda de la veracidad de lo que está viendo, no sabe con exactitud si lo que está observando pertenece al mundo de la realidad o es simplemente una fantasía fruto de su imaginación. Pero, poco a poco, se va a ir convenciendo de la realidad de las escenas que tienen lugar a pocos metros de su casa. Intenta de-

mostrar a sus conciudadanos que los batallones se siguen enfrentando en el pueblo después de transcurridos cinco años desde que concluyó -al menos oficialmente- la guerra, pero nadie le cree. Lo van a tener por un loco que con sus ciento siete años empieza ya a estar perturbado y a chochear. Las altas jerarquías eclesiásticas le imponen un coadjutor para que le ayude en las tareas parroquiales, pero, a la vista de que no mejora su situación y continúa con sus raras ideas, lo internan en un asilo (la Residencia de Begoña) para que termine sus días en paz.

El Padre Eulogio pasa los últimos meses de su apostolado intentando redimir a la comunidad y convencerlos de que las guerras nunca se acaban:

"Además, no quiero olvidar nada. Hubo una guerra y quiero morir creyendo en ella. ¿Por qué todos se ponen de acuerdo para olvidarla y para no ver a los dos batallones? Es como repudiar el pasado. Y nuestra guerra fue una de las cruzadas más hermosas. ¿De quién ha sido la idea? Hubo una guerra, alcalde, hubo una guerra. Yo la ví." (49)

Han transcurrido treinta y dos años desde que el

(49) "Los delirios del cura de San Baskardo", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 140.

cura de la iglesia de San Baskardo fue recluido en el asilo y todavía vive. Cuenta ya con ciento treinta y nueve años, cuando Don Bruno -el antiguo alcalde- y una comisión de hombres del pueblo, entre los que se encuentra el alcalde actual, se presentan delante del anciano para pedirle que, por favor, vuelve a su parroquia y exponga a sus feligreses sus ideas. El propio Bruno reconoce que el viejo Padre Eulogio tiene razón: las guerras no finalizan:

"¡. ¡Ahora yo también los veo!... Todas las noches pasan los soldados frente a mi casa ... Un batallón persigue al otro... Les veo atacarse y veo sus tripas colgando de las bayonetas... Y estos señores que vienen conmigo también los ven... ¡Padre, tiene que venir con nosotros a Guecho para hablar al pueblo! Usted tenía razón. Las guerras nunca deben clausurarse." (50).

El Padre Eulogio del Pesebre del Niño Jesús emprende el viaje de regreso a su antigua parroquia "con una sonrisa en los labios." Lo colocan en el púlpito mientras todo el pueblo se acomoda en el templo dispuesto a escucharle, sin embargo, ya es tarde. El pobre y anciano Padre Eulogio ha perdido el sentido de la realidad, no es

(50) "Los delirios del cura de San Baskardo", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 147.

capaz más que de pronunciar una sola palabra: "Teta". La vejez lo ha reducido tanto que parece que está desnaciendo.

En "Cópula" -cuento que se desarrolla en un ambiente mágico con dosis realistas- la guerra, el mar y los Baskardo vuelven a convertirse, una vez más, en los verdaderos protagonistas del relato.

Un soldado perteneciente al ejército rojo, y del cual no sabemos ni siquiera su nombre, deserta con la intención de acercarse a la costa y ver el mar que nunca había visto. Siente, en lo más profundo de su interior, una llamada irresistible que hace que se encamine, como un sonámbulo, hacia la playa más cercana. Nada más llegar, el joven soldado se tiende boca abajo y, aplicando la oreja a la arena, cae en un profundo sueño pensando que, al fin, después de tantos meses, yace plácidamente al lado de una hermosa mujer. Al despertar, y tras vivir unos momentos de desesperación que le llevan a blasfemar contra los generales, contra la muerte, contra Franco y contra el mismo Dios, descubre en la lejanía, como saliendo del mar, a una delicada y hermosa mujer que va andando despreocupadamente por la orilla. Su apetito sexual, adormecido durante tantos meses de guerra y represión, despierta bruscamente. La mujer se ve en peligro, huye

hacia el mar pensando que su perseguidor, al ser de tierra adentro, no podrá atraparla; sin embargo todos los esfuerzos resultarán inútiles. Elisenda Baskardo Lapaza es violada y ultrajada por el soldado entre las olas del mar.

A partir de este momento, la vida de ambos personajes se desarrollará por caminos diferentes. Elisenda, mujer perteneciente a una de las familias más poderosas y adineradas de Neguri, quedará en su palacio totalmente enajenada, solitaria, marcada por un encuentro que le será imposible olvidar. Por otro lado, el soldado, después de despedirse de la mar con una mirada de agradecimiento, emprende el regreso a la ruta del día anterior en busca de sus compañeros de infortunio. Transcurridos siete años, y después de haber vivido múltiples contrariedades -cárcel, miseria, etc.-, el antiguo soldado regresa en busca de la mujer que por breves instantes fue suya. Elisenda, sin palabras, sin dirigirle siquiera una mirada, lo aceptará saliendo a su encuentro. Los dos amantes vuelven a unirse y, junto con el hijo de ambos, desaparecen de aquella tierra vasca para siempre.

El amor, la violencia, el recuerdo, la nostalgia, todos los sentimientos fundamentales del hombre aparecen, en definitiva, amalgamados en estos personajes trazados con una buena dosis de poeticidad. El mar, como en toda

la narrativa de R. Pinilla, se convierte en punto fundamental del relato. Son su fuerza, su irresistible poder de atracción con características femeninas -acordémonos de la identificación mar-seno-llos que determinan la vida de Elisenda y el soldado. Un acto, en principio violento como es el de la violación, se convierte en una unión amorosa precisamente por ser realizado en el mar, en la mar que es origen y fin de todas las cosas.

"La Chipinita", cuento que completa la colección, puede ser considerado como una continuación de la novela En el tiempo de los tallos verdes. Asier Altube, a los sesenta años, recuerda la historia de amor que protagonizaron Olimpia Satruegui y Vicente Sáez en la década de los treinta, historia que se convirtió en tema de conversación habitual de las gentes de Algorta y Guecho.

"El viejo Asier no tuvo que rebañar en su memoria: llevaba cincuenta años con los hechos a flor de piel. Llevaba cincuenta años pensando que nada habría ocurrido si la guerra no hubiera puesto la ocasión." (51)

En Junio de 1.937 las tropas de Franco entran en Guecho y con ellas aparece Vicente, el forastero. Se ha-

(51) "La Chipinita", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 82.

bía enterado del comienzo de la guerra civil y sintió la obligación de dejar América, adonde se había trasladado dos años antes, y volver para participar en el conflicto que estaba viviendo su país. Regresa a Algorta con las vanguardias de Falange y, al sufrir una grave herida en el brazo, decide quedarse en el pueblo hasta recuperarse totalmente. Nada más pisar tierra vasca, lo primero que hace Vicente es Desplazarse a Altubena junto con Olimpia, su novia, para agradecer a Asier lo bien que se había comportado cuando le acusaron de ser el asesino de Ambrosio Menchaca; gracias a los esfuerzos del muchacho la inocencia del forastero quedó definitivamente demostrada.

Todo el mundo pensaba, como quedó explicitado en En el tiempo de los tallos verdes, que Olimpia era la novia única y verdadera del forastero, el comportamiento que tuvo la mujer en 1.935 así lo demostraba, por lo menos ante los ojos de los habitantes del pueblo. Asier, sin embargo, sabía que tal enlace amoroso no existía y que "La Chipinita" nunca quiso en realidad descubrir al verdadero asesino de Ambrosio. Lo que le interesaba era que el forastero no volviera para, así, mantener la farsa del noviazgo ante la comunidad. No soportaba el que se la considerara una solterona desconsolada, vieja y sin solución:

" Asier comprendió que en los días precedentes no hizo más que teatro, no hizo más que lo que el pueblo podía esperar de una auténtica novia, pero que, en realidad nunca deseó demostrar la inocencia del forastero, por la sencilla razón que no deseaba que volviera y desenmascarara de una vez la farsa de su noviazgo ante el pueblo." (52)

Con la vuelta inesperada de Vicente, la engañosa relación se reanuda. Se traslada el forastero a casa de Olimpia, y durante todo un mes parecen vivir para ellos solos, como un hombre y una mujer en avanzado estado de intimidad. La boda, según opinión general, debía de estar ya próxima. Sin embargo, el forastero no la ama, si se deja manipular es para indemnizarla de algún modo por el alimento y la cama que le proporciona y porque se com-
padece de ella.

Al ser nombrado el forastero jefe del Frente de Juventudes de Algorta y disponer por tanto de una economía propia, abandona para siempre sus estancias provisionales en casa de su amiga e intenta iniciar una nueva vida con algo definitivo bajo los pies. Durante tres días el pueblo deja de verlos juntos. Se piensa que es

(52) "La Chipinita", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 99.

una juiciosa medida adoptada por los novios para evitar el día de la boda salir juntos de la misma casa, pero la realidad es otra. Olimpia, desesperada y viendo que el pueblo va a descubrir la farsa que ha logrado mantener durante tanto tiempo, le pide a Vicente, antes de la separación definitiva, un último favor: que le enseñe a conducir.

En una de las clases, y ante los ojos de Asier que los está espiando, Olimpia se sale queriendo de la carretera y acaba con su propia vida y la de Vicente.

Así pues, asistimos a una tragedia originada por una mujer que se siente desplazada y traumatizada a causa de su soltería; prefiere morir y matar antes de que el pueblo le siga considerando una "birrocha", una solterona. En este sentido, la opinión de las gentes del pueblo es determinante y fundamental. Olimpia Satrulegui, para sus adentros, aceptaba su situación. Lo que no permitía eran las risas y la compasión de los demás. Los chismorreos y cotilleos malintencionados la hacían sufrir constantemente hundiéndola en fuertes depresiones. Unicamente la muerte pudo salvar su nombre e imagen: había muerto enamorada y querida. Así lo consideró todo el pueblo menos Asier; el muchacho siempre supo la verdad.

El Padre Eulogio del Pesebre prohibió que los cadáveres fuesen enterrados juntos: "los difuntos no esta-

ban casados". Sin embargo, un grupo de mujeres románticas obligó al sepulturero a situar los cuerpos en tumbas cercanas.

Cincuenta años después, Asier contempla el desmantelamiento del cementerio -se iba a ampliar el puerto de Bilbao- y descubre que todas las tumbas están vacías menos dos. Este hecho venía a corroborar una antigua leyenda de la tierra que hablaba de que los cementerios costeros se vacían por el fondo, en un desplazamiento de los muertos por reintegrarse a la mar. En el caso de Olimpia y Vicente no fue así. Los dos féretros aparecieron unidos a través del terreno por un entramado de cordoles de "cabredarra".

"Viendo aquel encadenamiento natural el viejo Asier se preguntó por qué nadie caía en la cuenta del modo absorbente que la "Chipinita" había actuado siempre con el forastero, hasta llevarla a la posesión en la muerte. Las almas sentimentales manifestaron que aquel abrazo tenaz bajo la tierra era el que evitó la fuga por el fondo y el que demostraba el triunfo del amor sobre la muerte." (53).

C. Andanzas de Txiki Baskardo.

Una gran fuerza imaginativa transformadora de la

(53) "La Chipinita", en Primeras historias de la guerra interminable, pág. 82.

realidad en mito caracteriza estos grupos de cuentos, unidos todos ellos por una intención común: la aproximación al mundo vasco desde una perspectiva siempre mágica y sugerente. Aproximación que se transformará en historia -una historia, la suya y personal- en Andanzas de Txiki Baskardo, donde narra Ramiro Pinilla, a través de diferentes episodios cohesionados por una interrelación que los unifica, los pasos de la humanidad contemplados desde los Baskardo de "Sugarkea", aquellos hombres de la madera que pensaban que la libertad "está en los árboles, y los árboles no son de hierro sino de madera." (54). y que llegaron a comprender que los vascos no luchaban solamente por la libertad de los vascos, sino por "la libertad de todos los HOMBRÉS" (55).

La historia abarca desde la época de los orígenes -formación de la tierra y aparición del hombre- hasta el siglo veinte. El tono de la narración es didáctico, ameno y sugerente, dedicado fundamentalmente a los niños, como se indica en una breve dedicatoria -"A mis tres niños, que ya no lo son, los cuentos que no les escribí

(54) Andanzas de Txiki Baskardo, Ediciones Libropueblo, Getxo, 1980, pág. 131.

(55) Ibíd., pág. 131.

entonces-" (56), el relato resulta también interesante para los mayores.

Estamos ante un cuento original en el que el autor nos presenta, a lo largo de quince breves capítulos, una visión particular de la historia de su pueblo que, como ya hemos apuntado, también lo es de toda la humanidad. Cada capítulo viene encabezado por un título que, de alguna manera, anticipa el tema principal del mismo y le confiere cierta independencia con respecto a los demás; esta forma de titular es típica de los relatos épico legendarios, y Ramiro Pinilla la vuelve a utilizar en La gran guerra de Doña Toda. Algunos ejemplos de estos encabezamientos capitulares serían los siguientes: "El día en que apareció la vida sobre la tierra", "De como Txiki Baskardo perdió su libertad", "El grande y trágico amor de Txiki Baskardo y la tártara Dunia", "Ser Basko es lo más importante que un hombre puede ser en el mundo", etc.

La aparición de la vida en la tierra es el tema nuclear del capítulo primero. En el Principio todavía no existía la vida en el planeta, solamente estaban los montes, los valles, el río y el mar, pero de pronto, por pura casualidad, ocurrió lo "Nuevo". Cuatro partículas

(56) Dedicatoria a Andanzas de Txiki Baskardo, pág.

(Oxígeno, Nitrógeno, Hidrógeno y Carbono) que llevaban millones de años en suspensión por los inmensos océanos se unieron, se encontraron y fusionaron entrando las unas en las otras en una especie de acto de amor sublime y perfecto. Este suceso, casual, marcó el salto de la "NO-VIDA a la VIDA", y ocurrió:

"(...) sin que NADIE lo buscara, sin que NADIE lo decidiera, porque entonces no había NADIE para buscar o para decidir." (57)

El bichito creado de la unión de las cuatro sustancias se fue multiplicando rápidamente y, cuando la mar resultó pequeña para contener tanta VIDA, algunos de ellos salieron de las aguas inaugurando así la vida en la tierra.

"Una madrugada, en el instante más bajo de una bajamar, abandonaron el océano y pisaron la arena de la playa de Arrigúnaga cuarenta y ocho bichitos verdes." (58)

Con el paso del tiempo -debieron de transcurrir millones de años-, estas pequeñas partículas vivientes se convirtieron en reptiles, aves, mamíferos y, finalmente, en hombres. El hombre, por tanto, como cualquier animal

(57) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 8.

(58) Ibíd., pág. 10.

de los que pueblan la tierra en la actualidad, procede de aquellos primeros bichitos verdes que invadieron la playa que más tarde recibiría el nombre de Arrigúnaga.

En los siguientes capítulos se nos narra la historia del hombre, desde la época en la que todavía no era más que un mono hasta nuestro siglo XX. En el segundo capítulo aparece el pequeño gorila antecesor de Txiki Baskardo que va a protagonizar, junto con una joven chimpancé perteneciente a una horda diferente, la primera historia de amor incomprensida. Los machos de la tribu vasca prohíben el amor de Txiki con la extranjera, y, a partir de este momento, los Baskardo, como reacción, se convertirán en celosos guardianes de las tradiciones y los valores eternos de su raza.

Cuando el primer gorila se pone en pie por vez primera, adoptando una posición erecta, el nuevo Txiki, que había heredado en su sangre el recuerdo de la chimpancé repudiada, arremeterá sin compasión contra el inventor de aquella extraña y novedosa postura. La rabia, en vez de dirigirla contra la tradición, la dirige por y para mantenerla.

"Esta lucha sembró en su cabezota [la de Txiki] un fuerte amor hacia todo LO VIEJO y una tozuda repulsa a todo LO NUEVO. Y esta tozudez acabaría en característica de

la familia." (59)

Nada pudieron hacer los Baskardo por impedir la aparición y consumación de los nuevos inventos, por impedir, en definitiva, la evolución y el progreso. Los homínidos comenzaron a rozar una nueva fase de su desarrollo: la de Hombres.

Asistiremos en las páginas siguientes del relato al origen de la religión (adoración al sol), del pensamiento y de las palabras. Coincidiendo con el rompimiento de una ola e intentando reproducirlo, uno de los homínidos que se rascaba mucho la cabeza desprendió de su boca un sonido: ¡BASK!. Fue el primer sonido pensado que se produjo en el Universo. El homínido, señalando con el brazo a Txiki, comenzó a gritar Bask, Bask, Bask, y el instinto del pequeño Baskardo se dijo que acababa de ser inventada la primera palabra que era su propio nombre (60). Se sintió cazado en una terrible trampa, le habían puesto un nombre y ello significaba quedar poseído por quien lo pronunciara:

"Txiki Baskardo sintió que acababa de perder su LIBERTAD." (61)

(59) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 19.

(60) La aparición del lenguaje también constituye el tema fundamental del cuento "Nombre", recogido en ¡Recuerda, oh, recuerda!.

(61) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 22.

Los inventos se suceden irremediablemente: el fuego, la música (txistu) y, en relación con esta última, el pastoreo. Más tarde aparecen la agricultura, la rueda y el hierro inventado por uno de los descendientes de los 48 Fundadores: Ermo. Los Baskardo, sin embargo, continúan considerando que la madera es el mejor material existente y que el empleo del hierro lo único que puede traer son problemas. Como siempre sucedía, los mantenedores de la tradición vuelven a sufrir una nueva derrota; cada vez proliferan más los "Hombres del hierro", extinguiéndose los "hombres de la madera". Llegará un tiempo en que ni los cuarenta y ocho fundadores serán ya hombres de la madera, solamente los Baskardo de "Sugarkea" quedarán como únicos representantes de dicha época.

Conforme se van poblando las tierras del planeta, los vascos comienzan a ser molestados por otros pueblos. Primero llegan los tártaros asediados por irresistibles deseos de bañarse en las aguas de la playa de Arrigúnaga y, antes de volver a su región de origen y como muestra de agradecimiento por la cantidad de nuevos inventos que los vascos les han mostrado, los extranjeros hablan de la idea del dios Urtzi y revelan que esta divinidad espera en el cielo a los muertos, (62). Después llegan los romanos con su concepción cristiana de la vida. En pocos siglos, en las villas de los "hombres del hierro", entra

(62) Véase "El viaje", en ¡Recuerda, oh, recuerda!.

el cristianismo, y los vascos del campo, por no aceptar esa religión, son llamados pardillos y paganos.

"El cristianismo acabó por sojuzgar a la raza de los baskos. No a toda: allí, en Sugarkea, quedaron los Baskardo como únicos depositarios de las leyes viejas, de todo LO VIEJO; como defensores irreductibles de la máxima exigencia de los hombres: LA LIBERTAD." (63)

A continuación se van internando los visigodos, los francos, los árabes, etc. Esto, evidentemente, ocurre en la frontera de los "hombres del hierro", es decir, en la de los vascos caídos en la fiebre de los inventos y demás infortunios; los Baskardo, por el contrario, siguen teniendo las fronteras tan cerradas como al Principio.

Comienzan a surgir también las primeras diferencias sociales entre los vascos. Por un lado aparecen los "buruzagi" o jefes de las familias más poderosas y ricas del país, por otra parte están los pobres hombres que tienen que labrar las tierras de los demás para poder sobrevivir. Son los primeros los que empiezan a tomar las decisiones sobre el futuro del pueblo sin contar con la opinión de los restantes hombres, y los que inventan también

(63) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 87.

las leyes, la escritura y los Fueros para conservar unos derechos adquiridos, la mayoría de las veces, por la fuerza. Son muy significativas en este sentido las palabras de los Baskardo:

"La escritura traerá el fin de los baskos. ¡Quien escriba nuestro nombre, nos poseerá! ¡Quien escriba nuestro pensamiento, nos lo arrebatará! ¡Quien escriba los nombres de nuestros montes, de nuestros ríos, de nuestros valles, nos despojará de nuestras tierras! ¡Quien escriba el nombre de BASKO, esclavizará a nuestro pueblo!" (64).

El propio Baxajaun, figura mitológica que ya hemos visto surgir en narraciones anteriores, es consciente también de las desigualdades e injusticias que se están produciendo en la tierra vasca. Dirigiéndose a Txiki comenta:

"Vosotros sois los únicos baskos que aún se pueden llamar baskos. Los demás... bueno, mejor no hablar de ellos. No se preocupan más que de subirse los unos encima de los otros, y el que tiene mucho, chuletas, y el que tiene poco, castañas. Unos viven en torres y otros en cuadras (...) Luego, con decir que ser basko es lo más importante que un hombre puede ser en el mundo, se quedan

(64) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 107.

tan frescos." (65).

Ya en el siglo XX, con el proceso de industrialización y el capitalismo, las diferencias sociales se agudizan cada vez más y la concepción del mundo sostenida por los Baskardo se convierte en anacrónica. Dos acontecimientos trágicos, el bombardeo de Gernika y la posterior dictadura del General Franco (66), hunden al pueblo vasco en la más desoladora desesperanza. El futuro se intuye repleto de desgracias, pero con la aparición del comunismo y su establecimiento en esta tierra milenaria, todavía queda un lugar para la esperanza. La libertad aún es posible.

En definitiva, la aparición de la vida, el nacimiento del lenguaje, el diluvio, el amor, las guerras... son los temas fundamentales que van a desfilar por los distintos episodios de este cuento de hadas que no muere al chocar con la realidad. El escritor va a investigar el mito, su origen y pervivencia, representado en "la única leyenda viva: los Baskardo de Sugarkea, el último residuo de una edad perdida, solitarios, impermeables y

(65) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 120.

(66) Episodios narrados en el cuento "Gernika", contenido en la colección Primeras historias de la guerra interminable.

estancados, que seguían celebrando la fiesta del plenilunio y se ayuntaban sólo por la primavera" (67); leyenda donde las coordenadas temporales pierden su valor y el futuro no existe después de haberse fundido el pasado con el presente.

Pinilla nos muestra a través de Andanzas de Txiki Baskardo su particular manera de entender la historia y el desarrollo de la humanidad. Influido por la teoría evolucionista de Darwin y la teoría social de Marx, el escritor vasco considera que todo progreso conlleva un alejamiento de una situación primera armónica. El hombre se encamina hacia su autodestrucción porque ha olvidado su origen, sus raíces.

La oposición madera-hierro, presente en todo el relato, es un claro ejemplo de lo que comentamos; es, en realidad, un enfrentamiento de símbolos. La madera -"el don ancestral que desde los primeros tiempos los hombres buscaron afanosamente" (68)- es el símbolo del primitivismo, de lo VIEJO -con todas las connotaciones que para Ramiro Pinilla tiene lo primitivo- y de la libertad, mientras que el hierro es el símbolo de la civilización,

(67) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 153.

(68) Ibídem, pág. 134.

de lo NUEVO y de la opresión. Este antagonismo nace o tiene su origen en las vivencias personales y biográficas del novelista: "Tengo recuerdos que han permanecido, como el traslado de los obreros a sus fábricas, de madrugada, con sus cestas de comida. Eso era tristísimo para mí y traté de huir de ello. También mi huida del mar fue la huida del hierro, porque yo era maquinista; trabajaba en las máquinas de los barcos. Yo veía que ese no era mi mundo. Un mundo tan inhumano que yo odio y lo reflejo en muchos de mis libros. En Txiki Baskardo hay un enfrentamiento entre los "hombres del hierro" y los "hombres de la madera" ya desde la prehistoria; entre el hombre que no cree en la civilización, en el progreso mecánico, y el hombre que inventa. A mí me ha influido mucho este antagonismo, que se traduce en injusticia social." (69).

En definitiva, tras este antagonismo de simbologías subyace un enfrentamiento entre dos concepciones de la vida: aquélla que sacrifica todo por la libertad y la que todo lo rinde a la civilización y el progreso. El escritor vasco considera, desde una perspectiva ideológico-política, que solamente una sociedad basada en un

(69) Ramiro Pinilla en entrevista concedida a Peru Erroteta y Carlos Elordi: Art. Cit.

comunismo humanitario podrá volver a recobrar su identidad.

Decir, para terminar, que esta oposición es una de las constantes de la narrativa de Pinilla. Sabas, por ejemplo, no entiende las leyes y los ordenamientos de los "hombres del hierro" que se adueñan de su trabajo costoso y peligroso que, incluso, ha costado la vida a uno de sus hijos; Asier es, frente a la civilización de los "mayores", el primitivismo y la rebeldía de la adolescencia: la madera; El Salto se desarrolla en el mundo negro del Bilbao industrial y proletario, en el ambiente sórdido -por más que intenten disfrazarlo con palacios y mármoles- del dominio del hierro. El hierro es tabú en muchas de las culturas primitivas (70), la madera, en cambio, es símbolo de bonanza (71).

(70) Vid. J. G. Frazaer: La rama dorada, págs. 267-270.

(71) Aún hoy, en España, es común ante cualquier circunstancia, hecho o palabra de mal augurio, el "tocar madera".

II.- LA GRAN GUERRA DE DOÑA TODA: RELATO LEGEN-
DARIO.

Si con Seno Ramiro Pinilla consigue adueñarse de un terreno difícil y escabroso en las letras, con La gran guerra de doña Toda transforma, desde la alegoría, en crónica la narración, en leyenda la novela, y crea una geografía y unos personajes que pierden su identidad para dar paso al símbolo y al mito.

La crónica, la leyenda, el símbolo y el mito aparecen nuevamente en La gran guerra de doña Toda (1978). Se narra en forma de crónica una historia legendaria en la que, como en Seno, lo inverosímil se hace posible y, más aún, creíble en el curso de los acontecimientos que en el libro se relatan.

Doña Toda Garzea, quien "sufrirá en la torre de los suyos un asedio de cincuenta y siete años, cinco meses y once días, y tendría sesenta y nueve hijos, casaría veinticuatro veces y se comería, uno a uno y por hambre, a sus veinticuatro maridos" (72), es la figura fundamental en torno a quien discurre el relato, figura femenina -nuevamente la idea del matriarcado, presente en Seno y latente en la estructura social vasca, se hace

(72) La gran guerra de doña Toda, Ed. Libropueblo, Getxo, 1.978, pág. 7.

patente- que aglutinará a su alrededor a toda una galería de personajes masculinos, débiles e indefensos, que únicamente encontrarán seguridad al amparo de la inmensa humanidad de aquella mujer que

"quedaría en la memoria de las generaciones como Señor de Vizcaya y Pariente Mayor, Juntero de las Juntas de Gernika e incluso Patriarca, porque también antepuso su apellido a los de sus esposos para que los Garzea siguieran siendo los Garzea." (73).

Doña Toda es el núcleo central de un mundo mediatizado por la grandeza de la raza, por la brillantez de los apellidos, por la influencia religiosa, en el que no hallará más que soledad y desolación ante sus ansias de amor.

El amor es el móvil principal de Doña Toda: por amor hacia Gabín Ochoa provocará la guerra interminable contra los Jaunsolos que durará décadas, por amor llegará a la antropofagia, y por amor, finalmente, se verá abocada a la más absoluta desesperación que sólo podrá paliarse con la presencia del mar, personificado en la ballena que su hijo Ombecco transporta para ella desde la costa. El amor frente a la soledad -"Doña Toda se

(73) La gran guerra de doña Toda, pág. 7.

sentía la mujer más sola de la tierra. Su tragedia era parecer que lo podía todo, cuando la verdad era que pasaba las noches soñando que un magnífico protector la propinaba azotitos en el culo por traviesa" (74)-, una sociedad estratificada que rompe el equilibrio de la organización humana siguiendo las leyes de la naturaleza y la presencia final y apoteósica del mar, principio y fin de todas las cosas, son las tres columnas que sostienen el peso de La gran guerra de doña Toda.

Tres constantes en la novela de Ramiro Pinilla que se repiten en más de una ocasión: el amor lleva a Asier Altube a remover el cielo y la tierra para demostrar la inocencia de Vicente, y mueve también a los personajes de Seno frente a la desolación de la orfandad; las injusticias de una sociedad en desequilibrio constante despojaron del carbón a Sabas y los suyos y llevará de penal en penal a Antonio B..., el muchacho de La Cabrera al que apodaban "El Rojo"; el mar será telón de fondo en el esfuerzo sobrehumano del acarreo de carbón en Las ciegas hormigas, como será también testigo mudo de la escena final y cumbre de En el tiempo de los tallos verdes, llegando a dominar la escena en la peregrinación que los Zanurruza

(74) La gran guerra de doña Toda, pág. 32.

han de hacer una vez en la vida, por auténtica necesidad biológica, desde "Arrigúnaga Chiqui" hasta la costa, para sumergirse en el seno de ese mar que reclama también a doña Toda en la hora de su muerte:

"Sintió lástima de sí misma al descubrir que había perdido en bagatelas un tiempo precioso, en vez de tomar el portante, abandonarlo todo y encaminarse a la costa cuando aún las piernas la sostenían o podía viajar en carro, a tomar en la mar el baño de regreso al que se sentía impulsada por un requerimiento que le venía de no sabía dónde."
(75).

La gran guerra de doña Toda, por su estructura, por el punto de vista adoptado y, como hemos visto, por su temática, adquiere una condición de crónica legendaria evidente. La condición de cronista del autor se manifiesta de una forma clara desde el comienzo de la obra, cuando, en unas pocas líneas, descubre todo aquello que va a suceder y nos anticipa el desenlace:

"Tanta iba a ser su necesidad de sentir de cerca la mar, que al cumplir los cien años la empezó a pedir, y tres décadas después su hijo Ombecco, de noventa y dos años viajó con una expedición a la costa y le trajo

(75) La gran guerra de doña Toda, pág. 46.

una ballena oliendo a salitre." (76).

Cada capítulo -ocho son los que conforman el relato- lleva un encabezamiento en el que el narrador resume el contenido del mismo. Observamos en los títulos de los diferentes apartados un regusto, como lo tiene toda la narración, de los viejos libros de caballerías y de aventuras, entroncando, incluso, con los títulos sugerentes de los romances de ciego (77). Cap. I: "Donde se habla del fuerte amor que invadió a doña Toda y de los trabajos que se tomó para conservarlo, con otras noticias dignas de ser contadas"; Cap. II: "Sabrá, el que lo leyere, cómo discurrió el bautizo en la torre de los Garzea y cómo prosiguió doña Toda la conquista de su amor"; Cap. III: "De cómo Errando Garzea perdió su puesto de privilegio, que pasó a ser ocupado por Gabín Ochoa de Barrika, de cómo éste quiso triunfar de los Jaunsolo con tácticas de marañón, y de cómo el amor de doña Toda sobrevivió un año más, con otros sucesos que no podían estar ausentes."

El relato no cabe duda de que cumple con muchas de las características fundamentales que distinguió Ramón

(76) La gran guerra de doña Toda, pág. 7. Estos episodios pertenecen al relato "El Pez", del libro ¡Recuerda, oh, recuerda!.

(77) Véase Julio Caro Baroja: Romances de ciego, Ed. Taurus, Madrid, 1.966.

Menéndez Pidal como definitorias del género épico: es una obra que gira alrededor de un personaje central o héroe histórico cuya vida y hechos fue⁷de gran importancia para la sociedad; posee un carácter bélico y guerrero evidente y, por último, destaca también por su intención informativa.

La narración, pues, transcurre en tercera persona y el tiempo se desarrolla linealmente, pero, por otro lado, cabe diferenciar un tiempo interior fragmentado en tres etapas que consideramos fundamentales para entender la estructura de la obra.

La primera etapa abarca desde el nacimiento de doña Toda hasta sus trece años de edad en que se enamora locamente de Gabín, el apuesto indiano con aureola de héroe que regresa de las Américas. Su infancia se desarrolla feliz, rodeada del amor de su padre al que adora y considera como el hombre más inteligente y completo de la tierra. Los trece años de doña Toda marcan el paso de la niñez a la pubertad, el despertar a una vida donde la soledad empieza a vislumbrarse con toda su fuerza. En la esperanza de escapar a esa abrumadora soledad, doña Toda se vuelca desesperadamente en el espejismo de un amor absurdo y, en medio del delirio desencadenado por conservar el amor personificado en la figura de Gabín, provoca una guerra que durará 57 años y el exterminio del

clan al que pertenece: los Garzea. El número trece es considerado por las creencias populares como portador de mala suerte, acarreador de desgracias y símbolo de la muerte. Y efectivamente, provocará con su actuación un sitio -que no es otra cosa que una muerte lenta- que se prolongará exactamente 57 años, 5 meses y 11 días.

Durante todo el período de sitio, el tiempo queda anulado, no sólo para los Garzea, sino también para los Jaunsolos, sus feroces rivales que aguardan al otro lado de la torre:

"Se les había estancado el tiempo de tanto pensar en el sitio." (78)

Doña Toda intenta abrir una brecha en el tiempo produciendo el número más elevado de hijos que jamás matrona alguna parió en la historia. Hijos que serían destinados a la salvación del honor de la torre de los Garzea, dando lugar a la absurda contradicción de nacer para ser pasto de buitres. Doña Toda, para poder procrear a una velocidad mayor de la normal, necesita alimentarse mejor -en la Torre apenas quedan alimentos- y, aprovechando el desgaste físico de sus maridos, acaba comiéndoselos.

Al cabo de los cincuenta y siete años, después de

(78) La gran guerra de doña Toda, pág. 58.

que ya han muerto todos los hombres de la Torre, incluidos sus maridos, la protagonista se queda sola frente a sus propios hijos. Si la guerra no hubiera llegado a su fin, Doña Toda se habría visto obligada a alimentarse del material que ella misma había engendrado.

La tercera etapa comienza con el despertar de Doña Toda y con la toma de conciencia de la absurda y sangüinaria guerra que ha llevado a cabo. Al cumplir los cien años decide morir y, de esta manera, comenzar una vida nueva. Su decisión le hace tomar contacto con la realidad:

"Al cumplir los cien años había resuelto empezar a morir y en ese justo momento pudo ver la vida tal como era y no como la había creído hasta entonces. Se vio a sí misma enamorándose a sus trece años como una imbécil de un fifiriche con aspecto de lorito, cuando en lo único que tenía que pensar ella era en el mar." (79).

En un momento de lucidez descubre el espejismo en el que había vivido y la falsa apreciación que tuvo de la realidad:

"Sintió lástima de sí misma al descubrir que había perdido en bagatelas, un tiempo

(79) La gran guerra de doña Toda, pág. 46.

precioso, en vez de tomar el portante,
abandonarlo todo y encaminarse a la cos-
ta (...)" (80)

Con el descubrimiento de esta verdad doña Toda accede a un grado de conciencia más elevado, se despoja de todo lo material y se instala en sí misma, en su interioridad, rompiendo los lazos de unión con un mundo que no le había traído más que desgracias: "Sus ojos se cubrieron de costras de tanto llorar y fue perdiendo la visión del mundo que prefería no ver." (81)

Su hijo Ombecco es el único que consigue romper con el círculo de la muerte. Emprende un viaje hacia el mar para traer la ballena que tanto reclama su madre. Cuanto más cerca se encuentra doña Toda de la muerte, tanto más se aproxima hacia el túnel de la infancia, Este anhelo obsesivo por ver el mar, personificado en la ballena, no es más que el intento por despertar a una realidad desesperada: la necesidad de regresar al gran seno materno. El mar-la ballena- simbolizaría el anhelo que siente toda la humanidad de volver a un estado prenatal, momentos para todos felices grabados en el inconsciente colectivo.

Doña Toda solamente abandonará este mundo cuando

(80) La gran guerra de doña Toda, pág. 46.

(81) Ibídem, pág. 46.

su deseo se haya realizado. Ante la imagen del cetáceo la mujer se aventura en una catarsis, renace a una nueva vida, y así, purificada, muere en paz.

Por lo tanto, una vez más, en La gran guerra de doña Toda el personaje femenino inunda por completo el desarrollo de la obra. La vida de los Garzea se organiza en torno a la inmensa figura de la matriarca que ocupará los puestos reservados para los varones en un mundo de hombres desvalidos, ansiosos del calor y la protección femenina. Doña Toda, como señora de la Torre de los Garzea, madre o esposa, es el refugio de sus súbditos, hijos y maridos, de todo un mundo masculino que se mueve alrededor de su persona; sin embargo, esta aparente fortaleza necesita también el amparo de una fuerza superior, la gran soledad de doña Toda -mitigada únicamente por su ansia de amor- buscará en el mar la respuesta inexistente a sus deseos de sentir muy cerca el sabor de la sal del agua y el olor de la brisa marina:

"Ella era la primera sorprendida. Cumpliría ciento treinta años y se moriría sin descubrir las raíces de aquel deseo. Ni siquiera cuando su hijo Ombecco, apremiado por la incesante frase de su madre pidiendo el mar, le trajo la ballena y ella pudo oler a salitre, desentrañó el misterio, limitándose a sentirse feliz." (82)

(82) La gran guerra de doña Toda, pág. 38.

Nuevamente el mar, representación femenina de la naturaleza, se convierte, como en Seno, en origen de la vida, porque también un Garzea "en una ocasión perdida en la noche de las edades, salió de la mar, engrosando el grupo de los 48 Fundadores de la raza vasca, a inaugurar la vida sobre la tierra." (83); el mar es el reflejo de doña Toda, madre de sesenta y nueve hijos y esposa en veinticuatro ocasiones, y por esa razón necesita descubrirse a sí misma en el olor a salitre de las aguas marinas. La matriarca de los Garzea será el centro de la vida en el reducido mundo de una torre amurallada; allí será dueña y señora, sacerdotisa de un templo que, como la "etxe" en el mundo rural vasco, será lugar de vida y de muerte, lecho nupcial y cementerio; llegará a la antropofagia con todos y cada uno de sus maridos porque ella es la que debe sobrevivir, la que tiene en su vientre la capacidad de dar nuevas vidas que defiendan el honor y los derechos de su linaje. Mas todos sus desvelos serán inútiles, los suyos morirán uno tras otro, su estirpe se verá abocada a la desesperación, y su enorme soledad de mujer abandonada al más cruel de los destinos tan sólo será vencida por la presencia del mar en el he-

(83) La gran guerra de doña Toda, pág. 12.

dor de una ballena putrefacta.

En definitiva, La gran guerra de doña Toda es un relato hábil, de gran fuerza expresiva y narrativamente impecable, en el que la historia contada por Pinilla ocupa un primer plano de interés. La novela cobra así su capacidad de cautivar por la narración misma de sucesos y hechos que se nos antojan lejanos en el tiempo y, a la vez, profundamente ligados a la realidad más próxima.

Por otro lado, el distanciamiento del escritor respecto a sus personajes y a la novela en sí misma proporciona al relato toda la fuerza épica que emana de unos hombres y unas hazañas vistas por Pinilla como historia mítica, como leyenda viva.

III.- RAMIRO PINILLA AUTOR TEATRAL.

La inquietud literaria de Pinilla no sólo le ha llevado a realizar incursiones en el relato breve, también ha trabajado en el campo teatral consiguiendo un éxito remarcable. Buena prueba de ello es la obra titulada Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general (84).

En la primavera de 1.971 Luis Iturri -director del grupo teatral "Aquelarre"- pide a Ramiro Pinilla y a José Javier Rapha Bilbao una obra para el festival de teatro de Sitges; ambos madurarán la idea y trabajarán conjuntamente durante tres meses en el proyecto -paseando, discutiendo, trazando situaciones y diálogos por la tarde, y escribiendo por la mañana- hasta obtener el texto definitivo que se estrenará la noche del siete de Octubre de 1.971 en Sitges, obteniendo el Primer Premio de la Semana de Teatro Actual. La obra fue extraordinariamente

(84) Ramiro Pinilla y José Rapha Bilbao: Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general. Ed. Libropueblo, Getxo, 1.978. La obra fue estrenada bajo la dirección de Luis Iturri y representada por los siguientes actores: Carmen Ruiz, Antonio Rupérez, Ignacio Gutiérrez, Maribel Darreche, Pedro Egurrola, Begoña Pinilla, Rafa Gutiérrez, Ramón Fernández de Castro, Iñaki Bárbara,

(...)

bien acogida por el público ("Una larga, apretada y ferviente ovación coronó la noche teatral en la que el bilbaíno grupo "Aquelarre" estrenó la obra de Ramiro Pinilla y J.J. Rapha Bilbao titulada Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general. El público, que llenaba totalmente el teatro, comprendió que sobre el escenario se había desarrollado el episodio escénico más importante desde el comienzo del Festival") (85) en una puesta en escena plena de garra y fuerza expresiva ("Aquelarre nos ofreció, como siempre, una representación llena de ritmo, de alegría escénica, de corporeidad dramática, de entrega absoluta a la situación representada. Y el clima escénico fue creciendo y creciendo hasta llegar al grito, a la angustia, al patetismo") (86).

El texto de Pinilla y Rapha Bilbao vuelve, en su concepción estructural, sobre la ya tópica situación del teatro dentro del teatro, pero ajustando la pirueta pirandelliana a una intención dramática profunda e inteligente, desarrollada con pleno conocimiento de aquello que se representa y, también, de lo que se deduce de la

(...) Jesús Castroviejo, Ignacio Gurrea y Jon Gurido.
Todos ellos no profesionales.

(85) Julio Manegat: "La libertad de la hoguera" en El Noticiero Universal, Barcelona, 9-X-1.971.

(86) Ibíd.

representación, y buscando un lenguaje dramático distinto, muy cercano al lenguaje novelístico de Pinilla, en el que predomina sobre la ambigüedad estilística la raíz popular de la palabra, ajustada a su significado, que es el fundamento de unos diálogos sólidos, bien contruidos para dejar en el escenario, por encima de la anécdota, la esencia última del "Proceso", el grito de la libertad humana recuperada, tomada entre las manos y asumida hasta las consecuencias más terribles; porque Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general es un canto a la rebeldía que hace al hombre libre y le lleva, en más de una ocasión, a la hoguera.

Ya en la presentación de la obra ambos autores escriben: "Desde el principio de los tiempos, los bruxos y las bruxas han sido implacablemente perseguidos por el Poder. Su subversión, sus artes diabólicas y sus ponzoñas, la fascinación de sus hechizos, los gérmenes primarios de libertad que siempre pretendieron introducir en la sociedad de los hombres habrían cambiado a éste. El Poder, consciente del gran peligro, instituyó sus santas leyes para barrerlos de la faz de la tierra y salvar sus imperios. El inquisidor de este Proceso se siente elegido, por la gracia de Dios, para cumplir con el hábito de los Caudillos. Leire Urritasun Sagardotegui es la criatura quemada en aras de la libertad. Proceso, anatematización

y quema de una bruja en un ensayo general, es el Gemitido" (87), y así, Leire Urritasun, el personaje dramático, y Amaya, la actriz que lo representa, van a confundirse en una extraña ósmosis que le abrirá los ojos a la realidad vista desde una perspectiva nueva; Amaya se va a descubrir como víctima y su rebelión -de mujer real- será la de Leire -ente literario- y ambas, en su frescura limpia y tenaz, serán condenadas al fuego que todo lo abrasa.

La obra puede pecar de excesivos lugares comunes, ya vistos en más de una ocasión en piezas similares, tanto de planteamiento como de efectos dramáticos; sin embargo, la profundidad del tratamiento temático y la fuerza del lenguaje teatral le otorgan el rigor y la calidad, además de una profunda y sincera emotividad, que en ningún momento se ven limitados por el empleo de tópicos más o menos reiterados en la dramaturgia contemporánea (88).

Por último, hay que señalar que, como en el caso del Proceso dentro del mundo de la escena, Guía Secreta de Vizcaya (89) es la primera incursión del escritor vasco

(87) Ramiro Pinilla y J.J. Rapha Bilbao: Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general, contraportada.

(88) Los datos sobre personajes, etc, los he recogido de la Tesis de Licenciatura de R. García Mateos titulada (...)

en un género literario difícilmente clasificable, que oscila entre el periodismo crítico, la crónica costumbrista y el libro de viajes. La editorial "Al-Borak" encarga a Ramiro Pinilla la elaboración de una "Guía" de Vizcaya, en la línea de una serie de libros ya publicados bajo el epígrafe genérico de "Guías Secretas", de gran acogida en distintas provincias españolas, que verá la luz en el otoño de 1.975.

La publicación es diferente a cualquier guía turística al uso, y es diferente también al resto de las "Guías secretas" hasta entonces publicadas, porque en ella se trasluce el pulso de un gran escritor, de un narrador de temple que sabe transformar las enumeraciones gastronómicas o artísticas en crónica viva. Vizcaya es vista desde el apasionamiento crítico, tierno e irónico en algunas ocasiones, y mordaz en otras. Si ya en sus novelas anteriores había puesto de manifiesto un enorme amor hacia hombres y paisajes y un conocimiento exacto de lugares y tradiciones, en esta Guía Secreta de Vizcaya va a revelarnos la visión real de su Vizcaya, desenmascarando hipocresías y denominando cada cosa por

(...) lada La novela de Ramiro Pinilla. Sin publicar.

(89) Guía Secreta de Vizcaya, Ed. Al-Borak, Madrid, 1.975.

su nombre exacto y verdadero, lo que llevará a la censura a suprimir las páginas 131 a 134 y 183 a 188, que son guillotínadas de la edición definitiva -el libro se acompaña de una hoja con una escueta nota (90)-, y en las que respectivamente, se hacía una referencia a la organización armada ETA y una entrevista con Julián Ruiz, marido de Dolores Ibarruri, la "Pasionaria".

Para elaborar esta Guía, Pinilla va a vivir de cerca los diferentes ambientes vizcaínos, va a hablar largo y tendido con gentes de lugares y rincones que especialmente le interesan -hay en el libro una atención significativa hacia los ambientes mineros-, va a empaparse de todo aquello que sobre Vizcaya ya se ha escrito (91), para conseguir dar forma literaria a un recorrido que se inicia en las típicas "Siete calles" bilbaínas para terminar en Bérriz y Ermua. Va a relatarnos anécdotas, leyendas milenarias, va a transcribir coplas, cancioncillas populares, poemas, va a describir personajes y ambientes, lo-

(90) "Estando ya impresa y encuadernada la totalidad de la primera edición de esta Guía Secreta, las recientes modificaciones legales decretadas han hecho que la Editorial, por su parte, considere oportuno retirar las páginas 131 a 134 y 183 a 188".

(91) Pinilla inicia el libro con un agradecimiento a todos aquéllos que "a través de sus informes verbales o de sus obras" lo hicieron posible.

grando, con un material tan dispar, una obra compacta, en la que la atención de Ramiro Pinilla se centra siempre en una visión tierna de lo humano y duramente crítica de todo aquello que quiere obligar a Vizcaya a emprender un camino sin retorno hacia la pérdida de todo lo que es signo de su carácter.

C A P I T U L O V I I I

EL UNIVERSO NARRATIVO DE RAMIRO PINILLA

Después de haber analizado exhaustivamente las novelas de Ramiro Pinilla, ha llegado el momento de establecer algunas conclusiones de carácter general sobre el universo novelesco configurado en ellas. Es evidente que desde sus primeras obras hasta las publicadas más recientemente se observa una reiterada insistencia en determinados temas, una evolución en los diferentes tipos de personajes, en los espacios, en el estilo, en la arquitectura de los relatos, etc, que nos permiten delinear, a modo de conclusión, la trayectoria del proceso de escritura del autor.

Pinilla, como se ha podido apreciar a lo largo del trabajo, es un escritor, hasta cierto punto, atípico. Atípico porque se encuentra un tanto al margen de las tendencias predominantes o de moda en cada momento concreto, y porque, aislado del mundo exterior, proporciona vida a unos espacios y figuras literarias de una manera coherente, original y propia. Es, pues, la poética, es decir, la elección hecha por el autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc) literarias, la que va a centrar nuestra atención en esta última parte del análisis.

a) El espacio geográfico.

Para conocer nuestro pasado, para entender nuestra

realidad, hay que ser plenamente consciente del escenario donde se habita. Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse muchas veces en la razón de ser de la obra. Pero Ramiro Pinilla no ostenta una concepción idealista del paisaje novelesco, para él el paisaje sin el hombre no existiría; si existe, sólo se puede entender gracias a las gentes que lo condicionan y nos lo transmiten, aunque, claro está, también ellas resultan condicionadas. Nos proporciona la visión arraigada de unos espacios, pero sin ser la objetivación aprehendida desde fuera, sino la captación interiorizada desde un contemplador ajeno al novelista. En general, son presentados los espacios de las novelas en una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes concretos.

Si la mayoría de sus obras representan una verdadera indagación en la psicología y el alma del pueblo vasco, éstas, evidentemente, no pueden ser recogidas con exactitud sin tener en cuenta el entorno físico en el que se desenvuelven los individuos. Por eso, si exceptuamos Antonio B... "El Rojo", el resto de los relatos de Ramiro Pinilla centran su desarrollo en ambientes y tierras muy especialmente conocidos por el escritor, en

los paisajes costeros del País Vasco. Paisajes muchas veces ariscos e indomables como los propios habitantes que los pueblan.

En este sentido hay que tener presente también la cosmogonía literaria, e incluso ideológica, del autor expresada en la mayoría de sus obras y, muy especialmente, en Andanzas de Txiki Baskardo. La vida y el proceso evolutivo del hombre sobre la tierra comenzó, en opinión del escritor vasco, en la playa de Algorta (Arrigúnaga). Unos pequeños bichitos verdes, que más tarde se convertirían en seres pensantes, salieron de la mar en ese punto exacto y se multiplicaron incesantemente hasta llegar a habitar toda la superficie terrestre. Los descendientes de aquellos primeros seres que iniciaron su andadura por el planeta o, mejor dicho, algunos de ellos, continúan viviendo en el mismo sitio, siendo conscientes de los lazos de origen que les unen al territorio. Los Baskardo, los Altube, los Zanurruza, etc, son familias milenarias que desde el principio de los tiempos han vivido arraigadas en las costumbres y tradiciones de sus antepasados. Esta es la razón de que en la mayoría de los relatos de Ramiro Pinilla la tierra y el hombre se fusionen creando un universo estable y armónico; los individuos no han arribado a este espacio determinado, más bien habría que decir que han surgido de él. La simbiosis hombre-

tierra es, por tanto, total y absoluta.

Tres son los ámbitos espaciales que con más asiduidad sustentan las historias vividas por los personajes: el mar y las márgenes (izquierda y derecha) del río Nervión. Es un entorno escogido voluntariamente para la vida real y literaria, para el quehacer diario y la fabulación narrativa ("quise elegir, no que el destino me eligiera para ser fatalmente vasco de una sola pieza. Yo pretendo ser vasco de varias piezas, ser vasco y, al mismo tiempo, de pensamiento universal. Pero que conste: lo que tengo de vasco lo he elegido yo" (1)), entorno que marca decisivamente su universo complejo y mágico.

En cuanto a la presencia del mar, constante en mayor o menor medida en toda su narrativa, adquiere en multitud de ocasiones una dimensión de verdadero protagonista, se tematiza y se convierte en objeto de presentación por sí mismo: pasa de ser un lugar de la acción a un lugar de actuación.

El (la) mar es la madre, y como madre, representación de lo femenino y símbolo de la vida. Es lógico en este sentido que los personajes de Ramiro Pinilla sientan añoranza y atracción por este medio (acordémosnos de lo

(1) Ramiro Pinilla en entrevista concedida a Peru Erroteta y Carlos Elordi: Art. Cit.

indicado respecto a su cosmogonía). Si la raza humana tuvo allí su origen, se explica perfectamente que los Baskardo de Sugarkea procreen entre las olas marinas y que los tártaros -protagonistas de "El Viaje" en iRecuerda, oh, recuerda!- sientan una perentoria necesidad de bañarse, al menos una vez en la vida, en las puras y virginales aguas de la costa. Del mismo modo, el viaje que emprenden los Zanurruza hacia la playa de Arrigúnaga desde las tierras del interior no es solamente un recorrido en el espacio, sino también en el tiempo; es, en definitiva, un regreso hacia el origen. El pez conocido con el nombre de "Negro" que aparece en Las ciegas hormigas y la ballena que se hace traer Doña Toda antes de morir simbolizan también esa mar, inmaculada imagen de la libertad y el principio. La mar evoca, por lo tanto, el paraíso, espacio perdido abandonado por el hombre, al que está determinado a volver para salvar su identidad. El individuo se esfuerza siempre por buscar el amparo de lo femenino: de la mujer madre, de la mar hembra, con el fin de encontrar en su seno el origen de su especie y de sí mismo. Se trata de una necesidad biológica, que está más allá de la razón, contra la que no se puede luchar con ninguna arma porque hasta el mismo sueño obliga a los personajes a asistir:

"a la población de las aguas, a la salida

a tierra de las primeras patitas chorreantes, y al pavor de unos hombrecillos verdes que no se atrevían a alejarse de las orillas." (2)

Es la certeza absoluta de que la mar es la vida y solamente las hembras pueden dar la vida convirtiéndose en madre y sustento de los varones.

Estamos, pues, ante un espacio que se tematiza y se constituye en uno de los símbolos más importantes y de mayor presencia en los libros del narrador: la identificación múltiple mar-madre-mujer-fertilidad.

Los otros dos espacios fundamentales citados más arriba, las márgenes izquierda y derecha de la ría bilbaína, dejan de ser meros lugares de localización de los personajes y pasan a constituirse también en símbolos primordiales para entender el significado último del universo novelesco creado por el escritor. Son éstos espacios que se nos aparecen enfrentados, contrapuestos, y que apuntan a explicitar la oposición existente entre el mundo de la madera y el del hierro.

Asier, Sabas, Isidro Zanurruza, etc, viven en la zona de Algorta y Getxo, en los caseríos immaculados que aún perduran en la margen izquierda del Nervión. Por eso

(2) R. Pinilla, Seno, pág. 179.

sienten una fuerte atracción hacia esa tierra que les ha cobijado y que les sustenta. Para Asier, Bilbao es lo nuevo, lo desconocido, un espacio creado fundamentalmente por los mayores para dedicarse a unos trabajos que muchas veces carecen de sentido. El pequeño de los Altube es, frente a la civilización de los mayores, el primitivismo y la rebeldía, es decir, la madera. Lo mismo ocurre con Sabas: acostumbrado a ganarse el pan con su propio esfuerzo y mediante lo que la tierra y la mar le pueden proporcionar de manera natural, no llega a entender con facilidad las leyes y los ordenamientos de los "hombres del hierro" que se adueñan de su trabajo. Antonio B..., por el contrario, después de recorrer media España huyendo de la justicia, encontrará en Bilbao un lugar para la esperanza. Sin embargo, en el cinturón de Bilbao ("la ciudad más grande que he visto hasta ahora. Tiene un cielo con nubes negras y una ría muy sucia" (3)) conocerá la pobreza de las chabolas del barrio de Ollargan y tendrá tiempo de comprobar cómo "a los pobres en todas partes se les mira mal".

Probablemente sean El salto y Verdes valles, colinas rojas las dos novelas que mejor expresen la oposición abierta entre ambos espacios. En esta última novela

(3) Antonio B... "El Rojo", pág. 309, (Vol. II).

vemos que personajes como Roque Altube no tienen más remedio que desplazarse a las fundiciones metalúrgicas para poder sobrevivir. En ellas el hombre sufre la alienación propia de los que han sido arrojados a un mundo de polución, contaminado, en el que lo único que cuenta es el poder del dinero, la riqueza material. La injusticia social, la pobreza y la desigualdad son los pilares sobre los que se va construyendo un Bilbao desquiciado y enfermo que va extendiéndose cada vez más y poniendo en peligro esos pequeños oasis -Getxo, Algorta, etc- que quedan todavía puros y libres.

Tras este antagonismo espacial subyace un enfrentamiento entre dos concepciones de la vida que viene a ser otra de las constantes de la narrativa de Ramiro Pinilla: aquélla que sacrifica todo por la libertad, y la que todo lo rinde a la civilización y el progreso. La primera de ellas tiene como símbolo la madera, la segunda, el hierro.

En definitiva, la geografía literaria de Ramiro Pinilla, aunque transformada en espacio mítico y novelesco, coincide con una geografía real, identificable en la tierra de las montañas y valles del País Vasco y, más concretamente, en el paisaje costero y semi-rural de la margen derecha de la ría bilbaína. Paisaje donde los hombres de Pinilla viven entre el amor a la tierra y la

fuerte añoranza del mar, melancólicos de un tiempo en el que el ser hombre significaba ser libre

. Esquema espacial:

MAR	- Origen de la vida
	- Paraíso perdido
	- Principio femenino

MARGEN DERECHA
DE LA RIA

- Mundo de la madera
- Tradición
- Armonía
- Primitivismo
- Libertad
- Leyes estables
- Nacionalismo
- Euskera

MARGEN IZQUIERDA
DE LA RIA

- Mundo del hierro
- Desarraigo
- Desestabilización
- Progreso
- Alienación
- Civilización
- Socialismo
- Castellano

Este enfrentamiento entre los hombres de la madera y los hombres del hierro se ha venido produciendo desde la Prehistoria.

b) Tiempo mítico-Tiempo histórico.

En estrecha relación con el espacio está en la obra de Ramiro Pinilla el tratamiento del tiempo. La evocación de un entorno primigenio y no contaminado conlleva la existencia de un tiempo pretérito, incluso fuera de la

historia, como veremos, en el que dicho espacio tuvo una realidad.

El escritor vasco sitúa el paraíso terrenal, el reino del bien y la suprema libertad, fuera de, o mejor dicho, con anterioridad al tiempo "histórico". De una situación idílica, no problemática, en la que el hombre se compenetraba perfectamente con la naturaleza, sintiéndose parte de ella, se pasa a otra en la que el individuo intenta manipular su entorno. Este cambio de situación tiene su origen, para Remiro Pinilla, en la razón, el pensamiento y el progreso. Estos elementos que en la sociedad actual son considerados positivos, para él representan un alejamiento del espacio-tiempo míticos y la inauguración del tiempo histórico al final del cual no existe más que destrucción y vacío.

En Andanzas de Triki Baskardo es precisamente donde mejor se observa lo que de negativo tiene el comienzo del llamado tiempo histórico, asociado al avance técnico y social. Ya hemos visto la polémica que se entabla en este relato entre LO VIEJO y LO NUEVO. Cada paso que se da hacia el futuro, cada nuevo invento: la palabra, el fuego, el hierro, etc, representa para los Baskardo, y para el propio autor, una pérdida de libertad, un avanzar hacia el conflicto y la alienación:

"Una madrugada, en el instante más bajo de

una bajamar, abandonaron el Océano y pisaron la arena de la playa de Arrigúnaga cuarenta y ocho bichitos verdes. Carbono, Hidrógeno, Nitrógeno y Oxígeno se miraron, orgullosos de su obra. Aunque, de pronto, les saltó una visión de lo que sería el futuro. Y se estremecieron. Pudieron ver cómo aquellas cuarenta y ocho criaturas verdes que inauguraban la Vida sobre la tierra, en el transcurso de años se convertirían en reptiles, y luego en aves, en mamíferos, y finalmente en hombres. El horror de Carbono, Hidrógeno, Nitrógeno y Oxígeno fue cuando vieron la crueldad con que se comportaban estos hombres.

- ¿Qué maldición hemos creado? -exclamó Carbono." (4).

Se muestra, pues, una actitud negativa hacia la historia y el transcurrir del tiempo. La identificación Mundo pasado=positivo/Mundo futuro=negativo es evidente. Por eso, la mayoría de los personajes de las novelas de Pinilla tratan de proyectarse hacia el pasado en busca de los orígenes liberadores.

Es curioso observar también cómo son los niños (Asier Altube, el hijo pequeño de Sabas, el maestro Don Manuel en su infancia) quienes, por su temprana edad,

(4) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 10. El subrayado es mío.

están capacitados para actuar con mayor naturalidad y menor falsedad. Todavía se encuentran en "el tiempo de los tallos verdes" y son capaces de actitudes incluso heroicas. Más tarde, con la madurez, se produce la desaparición de la ingenuidad, la entrada en el mundo de los adultos, es decir, el paso a la "historia". Si el individuo olvida fácilmente su época de candidez y virginidad, si en la vida concreta de un ser nos encontramos con este salto de un tiempo a otro, lo mismo ocurre con el hombre como especie: ha salido de un tiempo mítico y se ha proyectado hacia un horizonte histórico y problemático. De aquí que Pinilla nos inste a recordar, a retornar "en una gloriosa anulación de las inútiles edades, en un repetido regreso al punto cero, del que nunca se debió partir" (5).

Los Baskardo de "Sugarkea" se oponen una y otra vez, tercamente, a cada nuevo invento, a todo lo que sugiera movimiento o cambio. El rechazo a la historia, la negativa de esta familia a situarse en un tiempo concreto, histórico, evidenciaría, pues, un cansancio precoz, la fobia a la espontaneidad. Puestos entre la aceptación de la condición histórica y de sus riesgos, por un lado, y su reintegración a los modos de la naturaleza, por otro,

(5) ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 175.

los Baskardo optan por la reintegración. Se niegan a aceptar los riesgos que lleva en sí todo acto de creación. Prefieren lo viejo a lo nuevo, la madera al hierro.

El hombre moderno ha llegado al límite en el que se anula a sí mismo porque se ha apartado del paraíso de la animalidad, de la vida de la naturaleza, que en el fondo de las cosas, por debajo de las mutaciones, de los derrumbamientos y las catástrofes, se muestra poderosa, indescriptible y alegre.

Como apuntamos en su momento, el viaje de los Zanurruza al caserío madre de Arrigúnaga, así como el que realiza doña Toda al mar, no solamente es un viaje en el espacio, sino también en el tiempo. La propia estructura capitular de Seno (Dos-Uno-Cero) refuerza esta idea. Se trata de un viaje hacia el pasado, hacia ese tiempo mítico, en un intento de regeneración. Con la muerte de Isidro y el nacimiento de José, que en último término viene a ser el mismo hecho, tiene lugar un nuevo principio, una abolición temporal que da origen a una nueva época que volverá también a ser regenerada. El viaje de los Zanurruza representa un intento por superar la linealidad o "linealismo" histórico, por defenderse de él. En este sentido es importante recordar las palabras de M. Eliade cuando dice que el hombre primitivo o arcaico

soportaba la historia "aboliéndola periódicamente gracias a la repetición de la cosmogonía y a la regeneración periódica del tiempo." (6).

En prácticamente todas las obras de Pinilla existe, pues, un afán de trascender el tiempo y vivir en una especie de eternidad. Los Zanurruza son libres de no ser ya lo que fueron, libres de anular su propia historia mediante la abolición periódica del tiempo y la regeneración colectiva. El hombre que aspira a ser histórico, no puede, sin embargo, aspirar en modo alguno a esa libertad respecto a su propia historia, pues la suya no sólo es irreversible, sino también constitutiva de la existencia humana.

La obra del escritor vasco, como la de T.S. Eliot y James Joyce, está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna y, en resumidas cuentas, de la abolición del tiempo.

El único personaje protagonista de las novelas de Ramiro Pinilla que no mira hacia el pasado y que pretende incluso precipitar el futuro es Abdón Pérez. Se comporta, a diferencia de los Zanurruza o los Baskardo de "Sugarkea", de forma antinatural. No solamente se sitúa en la historia, trata también de anticiparse a ella, de crearla,

(6) Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, Ed. Alianza, Madrid, 1985, pág. 130.

rompiendo con las leyes evolutivas de la naturaleza. Y esto, claro está, constituye el mayor de los pecados. En el resto de su producción novelística los personajes siempre buscan el encuentro con su identidad mediante el retorno, mediante el viaje retrospectivo, únicamente en El Salto el recorrido va a intentar avanzar en el tiempo, adelantar el futuro, y el resultado será francamente desolador.

Es evidente, pues, que Ramiro Pinilla coloca "la edad de oro", por llamarla de alguna manera, al principio de la historia o antes de que ésta se inaugure, en lugar de colocarla al final de la misma, como lo hace el marxismo o el cristianismo. La utopía se encuentra en el pasado y no en el futuro. El progreso lleva a la destrucción y el regreso a la liberación.

Ramiro Pinilla, en definitiva, considera que se ha llegado a un momento en que la historia podría aniquilar a la especie humana en su totalidad; algo que ni el cosmos, ni el hombre, ni la casualidad han conseguido hacer hasta ahora. De ahí, por ejemplo, la tentativa de los Baskardo, con los que el autor se identifica, de prohibir los acontecimientos de la historia mediante la reintegración de las sociedades en el horizonte de los arquetipos y de su repetición.

c) Personajes.

Como el personaje del cine o del teatro, el de la novela es totalmente indisociable del universo ficticio al que pertenece. Ya hemos dicho más arriba que el personaje no puede existir sin su entorno; como dicen Bourneuf y Ouellet "forma parte de una constelación y es a través de esta que vive en nosotros en todas sus dimensiones." (7) Los personajes que presenta Ramiro Pinilla se imbrican perfectamente con los espacios señalados y es sólo en estos ámbitos y en relación con ellos donde adquieren plena significación. En este sentido, y siguiendo esta línea, podemos diferenciar tres tipos de protagonistas principales en el conjunto de la obra del escritor vasco: el héroe épico, el héroe femenino y el antihéroe.

Estas tres clases de personajes, al igual que los espacios, se transforman en símbolos proporcionando a los relatos lo que Andrés Amorós califica de "resonancias universales, oscuros anuncios de situaciones vitales básicas", porque "en la gran novela no cuenta únicamente la armonía fondo-forma. Es necesario, para que sea artísticamente grande, que, ocupándose de un tema limitado, sea, sin embargo, universal por su perfección de expresar lo

(7) Roland Bourneuf y Réal Ouellet: La novela, Ed. Ariel, Barcelona, 1983, pág. 171.

humano general. Por eso toda gran novela es algo simbólica de la condición humana." (8)

- El héroe épico.

La novela del escritor vasco va a proyectarse hacia el origen, que podríamos llamar protohistórico, para encontrar la esencia del hombre, no sólo del hombre vasco sino del hombre colectivo, del hombre género, simbolizado en unos personajes propios del entorno personal del escritor. Es aquí precisamente donde nace el héroe épico, un héroe que será capaz de sacralizar lo profano, de convertir en colectivo lo individual y de realizar hazañas y trabajos fuera de lo común.

Los personajes protagonistas de Las ciegas hormigas y En el tiempo de los tallos verdes, Sabas y Asier respectivamente, pueden muy bien ser calificados de héroes épicos. Ambos se dejan describir como individuos que se afirman a sí mismos en el encuentro con el mundo, con la sociedad, definiéndose así nítidamente como hombres fuertes y perfilados. Como apunta Conrad Kurz, "Pertenece a la esencia del héroe el poderse identificar con su fuerza, con su poder, con su pasión, su suerte y su casi inculpa-

(8) Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea. Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 118.

ble desgracia, sin mayores esfuerzos." (9).

Tanto Sabas como Asier van a sentir una necesidad imperiosa de emprender un camino repleto de dificultades; siguen una llamada que surge desde lo más profundo de sus corazones y les insta a continuar siendo fieles a sus ideales y propios principios. La voluntad, el espíritu de sacrificio y el afán de lucha son los rasgos que caracterizan a nuestros héroes. El pequeño de los Altube supera su invalidez y las trabas impuestas por sus familiares con el fin de demostrar la inocencia de su amigo. Su actuación es desinteresada y está sustentada por una voluntad de hierro y una fe inquebrantable en sus posibilidades. La lucha de Sabas posee también las mismas características: tiene que enfrentarse a la naturaleza hostil, a leyes incomprensibles, a la envidia de los campesinos, etc. Sin embargo, jamás pierde la compostura:

"Su voluntad los domina sin que él mismo se lo proponga: le basta con que le vean inmerso en aquella ciega furia obcecada, seguro, sin titubeos, inaccesible a los contratiempos; le basta eso para que los demás se vean arrastrados, como un barco al hundirse se lleva consigo todo lo que

(9) Kurz y otros, La nueva novela europea. Ed. Guadarrama, Madrid, 1968, pág. 27.

flota a su alrededor hacia la maldición."

(10)

Ambos proporcionan a su actuación una dimensión que traspasa la simple realidad en la que se desenvuelven, que va más allá de la desesperación del campesino pobre y del estrecho mundo de un niño de trece años. Es precisamente esta conversión de una empresa individual en algo colectivo lo que eleva a los protagonistas a la categoría de héroes épicos. Como señala Ramón Buckley "El héroe épico es esencialmente un héroe comunitario. Su empresa es la de toda una comunidad humana o la de todo un pueblo. Su heroicidad depende de que el pueblo haga suya la empresa que le propone." (11)

Sabas atraerá tras de sí a todos sus familiares: a los hijos, a su cuñado Pedro, a la abuela. Todos en bloque ayudarán al cabeza de familia y así, de esta manera, el esfuerzo de un único hombre se convierte paulatinamente en la grandeza de la familia completa, y, por extensión, en la de toda la comunidad. Igualmente Asier, que en un principio comienza solo su aventura -como el Cid y los grandes personajes míticos medievales-, termina

(10) Las ciegas hormigas, pág. 151.

(11) R. Buckley, Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, op. cit., pág. 62.

contando con la colaboración de todo el pueblo; es más, gracias a ellos podrá en último término salir airoso de la empresa.

El concepto viaje, como ya hemos señalado en su momento, sirve también para configurar el carácter épico de los dos personajes. Asier recorre un camino hacia el paraíso perdido, hacia la niñez. La mayoría de sus pesquisas tienen lugar por la noche, contribuyendo a crear cierto ambiente mágico. El viaje en Las ciegas hormigas es la marcha hacia el encuentro del ser primigenio, hacia ese primitivismo que dará plena razón de ser a los hombres de Pinilla.

En definitiva, si Sabas y Asier son personajes de una envergadura épica, lo son, precisamente, porque tratan de salvaguardar esos principios que rigen la vida en la margen derecha de la ría. Los principios de la libertad, de la solidaridad, etc, que se ven amenazados por la invasión de las nuevas costumbres, del progreso y de la civilización mal entendida y destructora. Ambas novelas, pues, En el tiempo de los tallos verdes y Las ciegas hormigas, son un canto a la libertad al mismo tiempo que una búsqueda de los valores primigenios. Sabas y Asier representan ese genuino "mundo de la madera" y de la tradición; su espacio vital: Algorta, Getxo, etc, los moldea de esta forma determinada. Por lo tanto, relacionándolos

con el espacio, ambos personajes serían el producto surgido de ese ambiente, de la margen derecha del Nervión:



- El héroe femenino.

El tratamiento de la mujer y lo femenino desde una perspectiva simbólica viene a ser otra de las constantes de la narrativa de Ramiro Pinilla. Dos son fundamentalmente las mujeres que el escritor vasco eleva a la categoría de heroínas: María, personaje de Seno, y doña Toda, la protagonista de la novela corta La gran guerra de doña Toda.

Según Briffault, todo pueblo en el instante de su nacimiento o constitución como tal posee una organización que se corresponde a la del matriarcado. Sólo más tarde y en fases posteriores de desarrollo su sistema social va adquiriendo características patriarcales. El matriarcado, por tanto, es la forma más libre y espontánea de asociación humana, la que más cercana está a los modelos de la naturaleza, el patriarcado, por el contrario, representa una degeneración de este sistema.(12).

El pueblo vasco en concreto es uno de los pocos existentes en la actualidad que todavía conserva a nivel

(12) Véase R. Briffault: The Mothers, Londres, 1927.

inconsciente un sentir marcadamente matriarcal. El ancestral matriarcado vasco ha llegado hasta la civilización industrial actual y permanece vivo en la conciencia del pueblo vasco, aunque de forma un tanto encubierta.

En Seno Ramiro Pinilla propone una vuelta a las formas de vida anteriores a la industrialización, al progreso e, incluso, a la misma historia. María es precisamente la que encarna estos valores y la que vive consciente de la necesidad de regresar al principio. De aquí la importancia del mensaje que transmite la protagonista desde su carreta de bueyes:

"El pueblo vasco es un pueblo de hombres sin mujeres, de hombres "desmujerados" o "desmadrados"..." (13).

En definitiva, de hombres desmemoriados, de seres que han olvidado la causa por la que luchan y han extraviado la razón de su existencia. El pueblo vasco, al internarse por los caminos de la historia, ha ido perdiendo las señas de su identidad, para recuperarlas hay que volver a un tiempo anterior a la historia misma.

Como apunta Rapha Bilbao, en Seno nos encontramos con una doble idealización: la mar y la madre: la mar-tierra y la madre-virgen-esposa-hermana, la madre-seno.

(13) Seno, pág. 204.

La figura de María se convierte en verdadera guía de ese camino de retorno hacia el matriarcalismo, su calor de hembra-madre lo envuelve todo y proporciona un sentido a la vida. Es la viva representación de la maternidad, la madre por excelencia para quien todos los hombres son niños indefensos.

En La gran guerra de doña Toda el personaje femenino protagonista, Toda Garzea, se presenta también como el eje fundamental del relato. Es la figura matriarcal en la que todos los hombres buscan protección. Su fortaleza y férrea voluntad, su enorme corpulencia y facilidad para procrear la convertirán en la dueña y señora de la Torre, en refugio de todo el mundo masculino que pulula a su alrededor. Sin embargo, conforme van pasando los años y doña Toda se acerca a la centena, la mujer comenzará a sentir una terrible soledad. Será nuevamente en el mar, en el sabor de la sal del agua y el olor de la brisa, donde encontrará cierto alivio para sus últimos sufrimientos.

No olvidemos que la mar, representación femenina de la naturaleza, es también en La gran guerra de doña Toda el origen de la vida porque un Garzea salió de ella y vino a engrosar el grupo de los cuarenta y ocho Fundadores de la raza vasca. La necesidad que siente doña Toda de ver el mar es, en esencia, un intento por reencontrar-

se a sí misma y a su estirpe.

Ambas mujeres, por lo tanto, muy bien pueden ser identificadas con ese espacio primigenio símbolo del paraíso perdido (matriarcado) que es el mar.



- El antihéroe.

En Antonio B... "El Rojo" y El salto el héroe protagonista se convierte en antihéroe. Abdón Pérez y Antonio son seres disociados, angustiados y en continuo conflicto con el mundo que les rodea. Son individuos problemáticos que, maltratados por una sociedad hostil y un ambiente en extremo sórdido y violento, buscan la forma de sobrevivir.

El protagonista de El salto es un sujeto desequilibrado, sin personalidad, traumatizado por sus orígenes inciertos, por su constitución física -pequeño y de tez morena- y por su condición cultural. En un intento de integrarse en el círculo elitista compuesto por los hombres y mujeres adinerados que viven en las grandes mansiones de Neguri, hará todo lo posible para cambiar su identidad y adoptar las mismas pautas de comportamiento de "esa raza privilegiada" configurada por la aristocracia bilbaína.

Los paganos de este camino de locura emprendido por Abdón serán sobre todo sus propios hijos. No teniendo ninguna confianza en la lenta evolución de las generaciones, someterá a sus hijos a un seguimiento inhumano con el fin de hacer de ellos unos seres perfectos física e intelectualmente que puedan triunfar sin problemas en ese mundo lleno de convenciones que se denomina a sí mismo "civilizado". La burguesía y el progreso imponen unas pautas que, de no seguirlas, acarrearán profundas crisis de personalidad.

Abdón Pérez, por lo tanto, ha desvirtualizado su identidad y perdido la libertad al intentar acomodarse a una sociedad o, mejor dicho, a un estamento social que se rige por unos cánones basados en el poder del dinero y en la explotación de las clases más débiles y con menos recursos. Se convierte en víctima no sólo de sus fantasmas y demonios interiores, sino también de una constitución social injusta y alienadora que sabe servirse de los demás en su propio provecho. Estamos ante un héroe degradado, enfermizo y desgraciado.

Si víctima es Abdón Pérez, lo mismo puede decirse de Antonio B... "El Rojo". Proveniente de un ambiente de miseria absoluta procurará por todos los medios buscarse un sustento que la sociedad española de posguerra se lo niega una y otra vez. Su vida es la de un inadaptado, en conflicto permanente contra el medio en el que le ha to-

cado vivir; la supervivencia ocupa el centro de interés de todas sus preocupaciones. Pero si la vida del protagonista de El salto termina de una forma trágica y decepcionante, Antonio, gracias a su gran fuerza vital y a las ansias por encontrar una salida a la situación, acabará salvándose y transformándose en un hombre digno y respetado. El gran Bilbao industrializado lo insertará en su maquinaria de producción, y Antonio, de esta manera, entrará a formar parte de ese universo de hierro construido en la margen izquierda del Nervión.

Por último, es necesario mencionar también a Ella, la protagonista de Verdes valles, colinas rojas, como ejemplo típico de personaje problemático. Al igual que el protagonista de las dos novelas de Kafka, El proceso y El castillo, no tiene ni un carácter determinado ni verdadero nombre. Se llama sencillamente "Ella", no tiene ascendientes y sin embargo es una mujer que responde, como hemos visto, a una exacta realidad. La extranjera llegada al País Vasco desde alguna región lejana logra establecerse después de haber vivido unos años de servidumbre, pobreza y hambre. Sin embargo, siempre será vista por la comunidad como una mujer marcada.

Teniendo en cuenta una vez más la relación espacio-personaje, y siguiendo la idea expuesta por Wellek y Warren según la cual "el marco escénico es medio ambiente y los ambientes pueden considerarse como expresiones metoními-

cas o metafóricas del personaje." (14), podemos establecer el siguiente esquema:



Los tres personajes van a terminar perteneciendo al "mundo del hierro". Por lo tanto, la alienación y el sufrimiento que padecen es fruto, por lo menos en parte, de las características que presenta el espacio vital al que han ido a parar. La pérdida de libertad, de individualidad e identidad es el precio que tienen que pagar al quedar integrados en una estructura social basada en el capitalismo y la explotación.

Después de haber visto los tres diferentes tipos de protagonistas que aparecen en el conjunto de la obra narrativa de Pinilla, nos es necesario mencionar aún una última característica que aparece constantemente conformando a los personajes principales: el fracaso como consecuencia final de su desarrollo literario.

El escritor vasco plantea en sus libros su propia concepción del mundo, un mundo trágico, vuelto hacia "un primitivismo telúrico, conflictivo, pesimista" y "diri-

(14) Wellek, R., y Warren, A., Teoría literaria. Ed. Gredos, Madrid, 1962, pág. 256.

gido hacia una esperanza desolada" (15), esperanza que permanecerá incluso más allá de la frustración y el fracaso inmediato de los héroes. Si consideramos Las ciegas hormigas, vemos cómo el esfuerzo de Sabas es finalmente inútil y no logra conservar el carbón recogido en La Galea. Sabas es el símbolo del fracaso del pueblo vasco, y del hombre en general, que vive en un mundo sustentado por la ley inflexible de la predestinación. Al final de En el tiempo de los tallos verdes, la frustración ante una batalla perdida de antemano se hace también patente. Si Asier fue capaz de llevar hasta las últimas consecuencias su actuación y resolverla con éxito indudable, la pureza de la infancia se va perdiendo y con ella la ilusión y la esperanza. Abdón Pérez, el protagonista de El salto, fracasa irremisiblemente en su lucha contra las leyes biológicas que rigen la naturaleza. Sus hijos, los ansiados superhombres, quedarán convertidos en verdaderos esperpentos desolados y tristes. Si Asier luchaba oponiéndose al transcurso del tiempo, tratando de evitar que éste pasara, Abdón intenta "saltar" hacia el futuro obteniendo el mismo resultado: el fracaso.

Seno, novela en parte esperanzadora por lo que supone de reencuentro con la mar-madre y con la tierra, po-

(15) Rafeel Conte: "Poderosa tierra" en Informaciones, Madrid, 29-I-1970.

see también un final hasta cierto punto decepcionante. Los varones de la familia, solos y perdidos, incapacitados para encontrar en María el añorado calor femenino se verán:

"sentenciados a errar en el desamparo por una tierra creada exclusivamente para utilizarlos, por haber aceptado el reto de las nostalgias más profundas que acechan a todos los hombres, no podían tener otra conclusión que la locura." (16)

La larga guerra a la que doña Toda somete a los de su clan, los Garzea, en contra de los Jaunsolo, también resulta baldía y sin sentido. Tras años de continuas y desoladoras batallas, destrozada por el enorme esfuerzo y por la edad, doña Toda

"se sentó en su lecho arrancándose las lágrimas con las manos. Se consideró la mujer más desgraciada y más sola del mundo." (17)

De nada han servido los cincuenta y siete años de soportar el asedio, la guerra y el hambre, porque en el último momento comprenderá la gran mentira de su vida que ha ocultado su mayor necesidad: sentir de cerca el mar.

(16) Seno, pág. 307.

(17) La gran guerra de doña Toda, pág. 42.

En Antonio B... "El Rojo" se invierten los rasgos que caracterizan el desarrollo y el final del resto de las novelas. El asentamiento del protagonista con un trabajo estable y a cargo de una familia significa una puerta abierta a la esperanza después de una vida plagada de contrariedades. Sin embargo, "El Rojo" quedará apesado, como hemos visto, en las redes de una civilización podrida y degenerada.

En definitiva, el universo de Ramiro Pinilla se halla culminado por la frustración y la derrota. Sus personajes verán cómo, en la última vuelta del camino, el desengaño se adueña de sus vidas y les empuja a la rutina y a la esterilidad.

- Los Baskardo: personajes arquetípicos.

Aunque no protagonizan ninguno de los relatos largos del escritor bilbaíno, no cabe la menor duda de que los Baskardo son los personajes que mejor reflejan la visión del mundo ostentada por el autor. La historia y desarrollo de la humanidad se condensa en las vicisitudes sufridas por este clan familiar seguido por Pinilla desde los albores de la raza humana hasta el siglo XX. Los Baskardo pertenecen a una de las cuarenta y ocho familias fundadoras de la raza vasca que se caracterizaban por ser fieles guardadoras de la tradición y las costumbres de su pueblo, pero, con el paso de los años, algunos de los

componentes de dicho clan apostaron por el progreso, por "lo nuevo", y olvidaron paulatinamente sus orígenes y las enseñanzas recibidas de sus antepasados. Frente a los descendientes de Txiki Baskardo -protagonista de Andanzas de Txiki Baskardo- que se sitúan contra los inventos, la civilización moderna y las leyes que de ella se derivan, coexisten aquéllos que un día se dejaron llevar por la ambición y contribuyeron a crear un mundo injusto y antinatural. Al lado de los Baskardo de "Sugarkea", fieles a las tradiciones milenarias, conviven personajes como Cándido o Camilo Baskardo que, a finales del siglo XIX principios del XX, construyeron un poderoso imperio financiero y se dejaron atrapar por los superfluos placeres que el dinero y el poder proporcionan. Por lo tanto, la línea genealógica de los Baskardo se divide en dos ramas: los que dan origen a los llamados "hombres de la madera" y a los "hombres del hierro"; representantes unos de la vida de la margen izquierda de la ría bilbaína, representantes los otros de la forma de sociedad que se organiza en la margen derecha.

BASKARDO

- Los continuadores de Txiki, hombres apegados a la tierra y mantenedores de las tradiciones.
- Los desertores como Cándido y Camilo que llevaron al pueblo vasco a la confusión y pérdida de la identidad.

"- Siempre habrá un Txiki Baskardo -dijo gravemente Carbono-. Siempre, en todas las generaciones de hombres. Txiki Baskardo crecerá y tendrá un hijo, a quien también llamarán Txiki. Y a éste le sucederá otro Txiki. Y así. Tomará del mundo sus verdades y rechazará sus mentiras. Sus ojos muy abiertos, sabrán decir qué cosa es buena y real, y cuál mala y falsa, sabrán apartar el grano de la paja. Luchará por salvar al hombre de las trampas que le haga inventar su miedo o el fanatismo de los otros hombres. Y su mirada estará llena de esperanza." (18)

Los descendientes de Txiki se convirtieron en los verdaderos guardianes de la tradición: rechazaron la comida que no procedía de la tierra, la caza o la pesca; jamás participaron en las guerras; no se trataban ni con médicos ni con curas; ni hablaban otra lengua que no fuera el euskera antiguo; despreciaban todos los nuevos inventos y, en definitiva, seguían comportándose como hombres primitivos enraizados en el pasado y de espaldas a la civilización moderna. Vivían en "Sugarkea" que, según un grupo de sabios extranjeros que se pasó por allí a finales del siglo pasado, era el caserío o construcción humana que "poseía los fragmentos de muro más viejos en

(18) Andanzas de Txiki Baskardo. pág. 11.

la historia de la humanidad." (19)

La tribu de los Baskardo de "Sugarkea" era tan vasca que hasta los propios vascos habían olvidado lo que encarnaban. Todos llegaban a centenarios y heredaban, practicaban y transmitían "las costumbres que aprendieron en el tiempo en que el Paraíso Terrenal estuvo en Basconia." (20) Durante generaciones iban resistiendo invulnerables las acometidas de las nuevas ideas, de las nuevas formas de vida; llegó un momento en que quedaron arrinconados e incomprendidos por el resto de la humanidad. Sin embargo, son precisamente ellos los que aún mantienen viva la posibilidad de regeneración de un pueblo que por querer ir demasiado lejos ha ido perdiendo su identidad.

Paralela a esta línea generacional, tenemos, por ejemplo, la de Cándido Baskardo Lapaza del Divino Cuerpo del Redentor -protagonista de "El megatafío" (21)- que desciende directamente del primer Baskardo que desertó de la casta de los "hombres de la madera", del caserío ancestral y de la tierra, y se metió de ferrón. Este personaje, junto con Camilo Baskardo -uno de los protagonis-

(19) ¡Recuerda, oh, recuerda!, pág. 82.

(20) Ibídem, pág. 87.

(21) Cuento perteneciente a la colección recogida en ¡Recuerda, oh, recuerda!.

tas de Verdes valles, colinas rojas-, es un claro ejemplo de la rama familiar prostituida que llegó a crear un imperio industrial de minas y altos hornos, destinado a culminar la Edad del Hierro. Frente a la vida natural, libre y autosuficiente de los Baskardo de "Sugarkea", estos otros viven alienados, solos y en permanente conflicto con ellos mismos y la sociedad. Mientras que unos simbolizan la libertad y la armonía con la naturaleza, los otros son la fiel representación de muchos de los males que aquejan a nuestra civilización: sustituyeron la madera por el hierro y, de esta manera, comenzó el largo camino de degeneración de la raza vasca. "No caigamos en la trampa de los sabores que nos tiende ese hierro (...) Creed siempre en la madera" (22), dijo en una ocasión Txiki Baskardo.

d) Los temas.

A través del estudio pormenorizado de las novelas de Ramiro Pinilla, hemos observado la existencia de toda una serie de temas que se repiten de una u otra forma insistentemente y que configuran el mensaje global que el autor quiere comunicar a los lectores.

En el centro de la narrativa del escritor bilbaíno

(22) Andanzas de Txiki Baskardo, pág. 68.

se encuentran el hombre y el País Vasco. Y, mediante una profundización tenaz y constante en ambos aspectos, brota una visión del mundo ordenada y armónica que adquiere una proyección universal. Pinilla, cuando escribe, no solamente pretende realizar una obra artística, que no es poco, sino que también se esfuerza por presentar una concepción de la vida propia producto de una seria reflexión.

El tema es un universal en que se articulan activa y pasivamente la "idea oscura" de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa, modulándose mutuamente, condicionándose y constituyendo así la unicidad irreductible de cada una de las obras literarias.

En este apartado vamos a centrarnos en los temas fundamentales propiamente dichos y no tanto en los motivos (23). Estos últimos ya han quedado suficientemente

(23) C. Segre, diferenciando entre tema y motivo, dice:

"Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos.

(...)

especificados a lo largo del trabajo ya que, como apunta Segre, se manifiestan sobre todo en el plano del discurso lingüístico, es decir, en el universo denotado. Los temas sin embargo, aunque en ocasiones se generan partiendo de una acumulación de motivos, perteneces al universo connotado, al símbolo.

- El tema del primitivismo.

"Quisiera desarrollar la idea de que el hombre sano no tiene ideas. A veces pienso que las ideas religiosas, morales, sociales, políticas, no son sino manifestaciones de un desequilibrio del sistema nervioso." (24) Seguro que estas palabras con las que Camilo José Cela comienza el prólogo a su novela La Colmena serían corroboradas al pie de la letra por Ramiro Pinilla.

En la mayoría de las obras del escritor vasco nos enfrentamos con una serie de personajes genuinamente primitivos. Sus modos de vida, la simplicidad de sus procesos mentales y sus actividades físicas no necesitan hallarse a un nivel primigenio para merecer la calificación

(...) Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema." En Principios de análisis del texto literario, Ed. Crítica, Barcelona, 1985, pág. 358.

(24) La Colmena, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1982, pág. 10.

de "primitivos". Sería demasiado prolijo detallar los rasgos de primitivismo que encontramos en cada uno de los personajes novelescos, sin embargo merece la pena detenernos, aunque sea muy brevemente, en algunos de ellos.

Sabas, doña Toda, Abdón Pérez, Antonio B... "El Rojo", los Baskardo de "Sugarkea", etc, son individuos que ejemplifican el tipo primitivo en muchas de sus respuestas emocionales y fisiológicas, y en sus relaciones sociales. En el ámbito de las emociones vemos, por ejemplo, que el primitivo no revela mezclas afectivas, que sus sentimientos no se matizan entre sí, y cada uno aparece aislado y por ello con gran intensidad. En este sentido vemos que doña Toda posee una extrema capacidad de ternura junto con enormes dosis de brutalidad irracional: si por un lado es capaz de amar al "indiano" hasta la adoración, por otro lado no demuestra tener escrúpulos de conciencia al llevar a todo su pueblo a una guerra cruel que terminará con el exterminio de los Garzea. En Sabas es también evidente esta ambivalencia sentimental; se presenta como un personaje duro e impasible ante la muerte desgraciada de su hijo, sin embargo con Nerea y en ocasiones con su mujer demuestra tener sensibilidad y afecto. La dulzura, es, pues, tal y como aparece reflejada en varias novelas de Pinilla, un componente más del

temperamento primitivo que se manifiesta diversamente como amor, abatimiento, etc. Es muy típico del protagonista de Las ciegas hormigas el tratar de ocultar los sentimientos que puedan apuntar sospechosamente a una debilidad -entendida ésta en el sentido de una incapacidad para soportar el sufrimiento en uno mismo- y ser indicativos de falta de virilidad. La masculinidad es la única cualidad estimable de que está dotado el primitivo, y la atesora hasta un extremo grado de preocupación. El primitivismo en los Baskardo de "Sugarkea con su reiterada oposición sistemática a todo lo nuevo es también evidente. Desprecian las modas, los inventos, el progreso y todo aquello que signifique una variación con respecto a esa edad de oro primigenia en la que una vez vivió el hombre. La forma de sentir la Naturaleza y de compenetrarse con ella a través de los sentidos representa una muestra más de primitivismo. Es en el entorno silvestre donde el hombre reencuentra su hábitat ideal, el medio adecuado para una vida auténticamente libre.

Pero quizá sea en el modo que tiene el escritor vasco de considerar el lenguaje y su función donde hallamos el símbolo clave que refleja el tema del primitivismo. La formulación lingüística es excesivamente abstracta para la mente primitiva, un medio demasiado intangible para el deseo de comunicarse directamente con

la otra parte. Todos nosotros intentamos hacer comprender nuestros mensajes de un modo efectivo, pero, estando altamente sensibilizados a la insinuación verbal, respondemos plenamente al impacto de las palabras. Sin embargo, no aparecen pruebas visibles del énfasis del que habla ni de que el oyente haya recibido con toda su fuerza del mensaje. De hecho, cuando deseamos subrayar un punto, recurrimos a la gesticulación y retornamos así a una expresión más elemental pero más intensa.

Puesto que se considera al hombre animal racional, sus actividades son razonadas y, cuando son sociales, realiza un especial esfuerzo para hacerlas racionales. Este es, ante todo, cierto para el lenguaje, acto social por excelencia, pues el deseo de ser comprendido es la base de la expresión. Sin embargo, es una constante en los personajes novelescos de Ramiro Pinilla la inexpressividad verbal que presentan la mayoría de las veces y la gran desconfianza en la palabra articulada como forma de comunicación. En Sabas, en los Baskardo, etc, observamos esta característica: la desvalorización de la comunicación lingüística.

Solamente el lenguaje viejo es capaz de expresar la intimidad del hombre:

"(...) el lenguaje primigenio que el hombre ha ido superando y, por tanto, olvidando;

el viejo lenguaje compuesto de sonidos guturales atravesando las ramas de los árboles, de ruidos que hablan al instinto, capaces de hacer conmover como el más profundo y perfeccionado discurso actual; que bastaba al hombre antiguo y que habríamos olvidado sin pesar si las hermosas palabras a que ha venido a parar todo el esfuerzo de milenios de todas las razas del mundo, hubiesen, no mejorado, sino simplemente igualado su capacidad para comunicar de un corazón a otro la media docena de sensaciones que domina nuestro cosmos: hambre, amor, sueño, mío, odio, miedo." (25)

Las nuevas palabras, surgidas a través de milenios de civilización, en todos los idiomas y las culturas del mundo, no han sido capaces de igualar la capacidad de comunicación del hombre antiguo, ni han conseguido que olvidemos nuestras raíces lingüísticas a las que irremediablemente regresamos cuando el temor o la angustia se apoderan de nosotros. Lo importante, lo que merece la pena ser comunicado, puede llegar a los demás sin necesidad de recurrir a la palabra. Las palabras no sirven para explicar el poso que todo hombre guarda celosamente dentro de sí, no pueden porque no existen palabras para

(25) Las ciegas hormigas, pág. 201.

ello.

Se da, pues, en toda la trayectoria novelística de Ramiro Pinilla una revalorización del mundo primitivo, del ámbito de los instintos. El hombre, mediante la técnica, el pensamiento, la palabra, las leyes, la religión, etc, se ha ido alejando del origen y perdiendo su identidad. La angustia en el individuo nace precisamente del desgarramiento que producen en él la cultura y la civilización que le hacen perder el contacto con aquello que tiene de animal y, en resumidas cuentas, de básico y propio.

La personificación del primitivismo queda reflejada en la figura del Baxajaun, ese ser mítico y primario que representa en la mitología vasca la fuerza activa de la naturaleza. En él se encuentra todo lo elemental y puro: el Baxajaun ayuda a los campesinos en sus labores agrícolas porque ama la tierra y en la tierra está su razón de ser.

- El tema de la libertad.

Estrechamente relacionado con el tema del primitivismo aparece en las obras del escritor vasco el tema de la libertad. En la actualidad, en el mundo moderno, basado en un sistema económico que persigue unos máximos de producción y consumo, la libertad individual ha quedado totalmente desfigurada. La uniformidad, el acata-

miento y la sumisión se han convertido en cualidades propias del sujeto civilizado. A expensas de la seguridad que la sociedad proporciona al individuo, seguridad por otra parte cuestionable, éste ha acabado por ofrecer uno de sus bienes más preciados: la libertad. De ahí que la mayoría de los personajes de Ramiro Pini-lla luchan obstinadamente por conseguirla, recuperarla o conservarla.

En Las ciegas hormigas, como ya quedó señalado en su momento, es el "Negro", el gigantesco congrio que se resiste a ser capturado, el que se yergue en símbolo de libertad. La invulnerabilidad del pez es la prueba evidente de que todavía es posible vivir sin ataduras. Asier Altube, en En el tiempo de los tallos verdes, inmerso en un mundo de sinceridad y entrega, puede ser libre porque desconoce las leyes y convenios del "Hombre civilizado":

"Ellos, los mayores, siempre lo hacían así: para llegar a la almendra de algo necesitaban dar muchas vueltas, emplear muchas palabras y papeles, seguir ciertas reglas; supongo que se debía al miedo que les causaban los demás; los mayores se tienen mucho miedo unos a otros." (26)

Esa ignorancia, propia de su edad, le proporciona la capacidad de anteponer sentimientos a obligaciones,

(26) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 183.

de actuar de acuerdo con su conciencia: "- Y yo no tengo su maldita edad -logré sonreír-. Según usted, aún soy libre." (27).

Antonio B... "El Rojo" vive sus momentos de mayor felicidad en contacto con la naturaleza, cuando huye al monte alejándose del pueblo y de la Guardia Civil que sigue sus pasos. Allí, en medio de la naturaleza, Antonio B... va a sobrevivir como lo haría el hombre en la prehistoria y sentirá la libertad de saberse dueño y amigo del entorno que le acoge, de saberse parte integrante del universo. Es una libertad primaria, elemental, pero que cubre y llena en su totalidad la existencia del muchacho de La Cabrera:

"(...) empiezo a gritar a los montes, a los bosques, a las aguas y a la soledad, y Cuquí me hace coro con sus ladridos. Corremos por la orilla y tiro piedras al cristal azul del Lago, y levantamos bandadas de aves, y al final entro en el lago y allí me quedo con el agua al cuello (...)"
(28)

Quien ha perdido la libertad y se mueve en un mundo caótico y repleto de fantasmas es el protagonista de El salto, Abdón Pérez. En un intento por amoldarse a las

(27) En el tiempo de los tallos verdes, pág. 191.

(28) Antonio B... "El Rojo", págs. 208-209. (Vol. I).

reglas propuestas por la civilización moderna va a intentar dar un "salto" hacia el futuro rompiendo con las barreras biológicas, naturales. El salto va a resultar fallido, pues el camino adoptado por Abdón es el equivocado. No son el presente o el futuro las fuentes de la libertad, sino el pasado remoto, primigenio. De ahí que el viaje que emprende la familia Zanurruza hacia la costa no es solamente espacial, también lo es temporal; es, en definitiva un deseo de regresar a la época en que el hombre todavía podía gozar de la libertad.

En los relatos breves -Andanzas de Txiki Baskardo y ¡Recuerda, oh, recuerda!- el tema de la libertad continúa estando presente. En esa especie de historia de la humanidad, que viene a ser la protagonizada por los Baskardo, existe un capítulo titulado "De como Txiki Baskardo perdió su libertad" donde el tema aparece con toda su fuerza. Es precisamente la invención de la palabra y del pensamiento, si es que puede llamarse invención, la que desencadena u origina el definitivo apartamiento del hombre con respecto a la naturaleza y el comienzo, por lo tanto, de la esclavitud. Palabra y pensamiento, lenguaje e idea, han supuesto para el ser humano más un acargo y un problema que una liberación. En ambos inventos, que en realidad es uno mismo, se encuentra el origen de las leyes, de las diferencias sociales, de la injusticia, de la religión, etc.

"La tribu se amontonó en aquel punto de la playa para admirar el primer sonido PENSADO que se pronunciaba en el mundo. (...) Se sintió cazado en una trampa, y esa trampa era el sonido BASK. La tribu le había puesto un nombre: "BASK". ¡Y el tener un nombre significaba quedar poseído por quien lo pronunciara!

Txiki Baskardo sintió que acababa de perder su LIBERTAD." (29)

El enfrentamiento al que asistimos en Andanzas de Txiki Baskardo entre "madera-hierro" es, en definitiva, un enfrentamiento entre la libertad y la opresión, entre el primitivismo natural y liberador y la sociedad de progreso moderna alienante.

En ¡Recuerda, oh, recuerda! el cuento que da título al libro se centra en el episodio de aquellos extraños animales, mitad llama y mitad mulo, que vinieron del Nuevo Mundo a traer un mensaje de libertad que sólo los Baskardo y Manuel estaban capacitados para comprender.

En las novelas de Ramiro Pinilla el hombre tiene la acuciante necesidad de luchar por su libertad, de intentar conseguirla aunque sepa que la mayoría de las veces no está a su alcance. La libertad para el escritor bilbaíno no se mendiga, se conquista a partir del propio

(29) Andanzas de Txiki Baskardo, págs. 21-22.

esfuerzo personal.

- Los temas del paraíso perdido y del eterno retorno.

El primitivismo es el verdadero paraíso perdido -la niñez es el primitivismo social humano-, el hombre ve arrebatado su edén cuando la civilización y el progreso, con sus leyes, normas y convenciones que regulan su comportamiento y coartan su individualidad y, por lo tanto, la solidaridad con los de su especie, surgen y se establecen con fuerza.

Para recuperar esa situación ha de emprenderse el viaje hacia el pasado, el viaje mágico a través del tiempo que lleva a cabo Sabas con la recogida de carbón o que realizan los personajes de Seno en su peregrinación hacia "Arrigúnaga". La acción de las novelas de Pinilla -si exceptuamos El salto y muchos de los pasajes de Antonio B., "El Rojo"- se desarrolla en una sociedad campesina y primitiva, donde el arraigo a la tierra, al medio natural, es la fuerza que mueve a todas las criaturas. Sin embargo es necesario ir desde esta realidad hacia un primitivismo utópico, hacia la frontera entre la hominización y el hombre, donde esos seres se hallaban realmente adaptados a su medio, porque luego todo ha sido un retroceso, una degeneración en la que los esquemas sociales han buscado en la complejidad el amparo de la

opresión y del poder. El escritor va a rechazar la civilización como un medio de superarla: "No se trata de cambiar al hombre, porque el hombre no ha cambiado desde su aparición sobre la tierra: es la sociedad la que debe cambiar, el tipo de civilización, el sistema social. Desearía que nos permitieran ser honestos animales." (30)

Así pues, unido al tema del paraíso perdido camina el del eterno retorno, que se plantea en numerosas ocasiones como consecuencia inmediata del anterior. Al planteamiento de la vida como búsqueda incesante de un lugar apto para el desarrollo de los hombres en libertad, se une la concepción de la trayectoria humana como un camino de regreso, "regressus ad uterum" (31), como una vuelta sobre las huellas dejadas en el sendero, para invertir el recorrido de la vida.

El retorno al origen se concibe como una posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que lo hace y es susceptible de tener diversos significados. En todos los casos el "regressus ad uterum" se opera con el

(30) Ramiro Pinilla en entrevista concedida a Peru Erroteta y Carlos Elordi: Art. Cit.

(31) Véase Mircea Eliade: El mito del eterno retorno, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

fin de hacer nacer al recipiendario a un nuevo modo de ser o de regenerarla. Desde el punto de vista de la estructura, el retorno a la matriz corresponde a la regresión del Universo al estado "caótico" o embrionario. Las tinieblas prenatales corresponden a "la noche anterior a la creación" (32). Son numerosísimos, en las diferentes culturas, los ritos y mitos iniciáticos de retorno al origen. Todos evidencian la preparación de un nuevo nacimiento que no repite el primero, el nacimiento físico; hay propiamente un renacer místico, se accede a un nuevo modo de existencia repitiendo en un ritual, simbólicamente, la gestación y la entrada en la vida.

Para Sabas, por ejemplo, es el carbón el símbolo de lo primigenio, el último estrato de la vida vegetal, y su lucha por conservarlo no es más que un esfuerzo por mantener su integridad de ser primitivo. En Seno, como vimos en su momento, los personajes sienten la necesidad de ponerse en camino y viajar a través del espacio y del tiempo a la búsqueda de su propio origen. Regresando al pasado buscarán su ser primero en el retorno, hasta confundir -como en el caso del abuelo Isidro- muerte y nacimiento; se descuentan los años y se avanza hacia la identificación con el germen de la vida. Y como símbolo

(32) Mircea Eliade, Mito y realidad, Ed. Guadarrama, Madrid, 1973, págs. 86-87.

fundamental de esta vuelta al pasado, del eterno retorno, nos encontramos con el motivo del mar, principio de todo lo vivo con connotaciones claramente femeninas. De ahí que la mujer, y sobre todo la maternidad, sea otra de las constantes narrativas del autor.

La trabazón existente entre espacios, personajes y temas nos permite considerar la obra de Ramiro Pinilla como un todo indivisible. Desde sus primeros escritos hasta los más recientes nos encontramos con una reiterada insistencia en toda una serie de ideas que, a través de formas y versiones múltiples, ayudan a figurarnos a un escritor único y compacto.

e) Técnicas narrativas y estilo.

Desde un punto de vista estructural, las novelas de Ramiro Pinilla son el resultado de una profunda preocupación e indagación en las técnicas narrativas y en los aspectos formales. De todas formas, en ningún momento el modo de presentar los hechos que componen los relatos se antepone en prioridad al contenido de lo narrado. Se da por parte del escritor bilbaíno una búsqueda constante del método adecuado para lograr la conjunción perfecta entre forma y contenido.

Atendiendo, pues, a la técnica narrativa es posible establecer, únicamente como criterio metodológico, tres grupos en la producción novelística de Pinilla: Las cie-

gas hormigas y El salto -obras escritas desde la técnica de perspectiva múltiple, con planos superpuestos de diferentes puntos de vista-; En el tiempo de los tallos verdes y Antonio B... "El Rojo" -narradas en primera persona- y, por último, Seno y La gran guerra de doña Toda contadas en la clásica tercera persona. Teniendo en cuenta, también, que en su última novela, Verdes valles, colinas rojas, vuelve a utilizar la perspectiva múltiple.

Resulta evidente, por lo tanto, la predilección del escritor por organizar el material narrativo mediante una estructuración perspectivística. Semejante narración, a base de varios narradores y de los respectivos fragmentos de sus observaciones e interpretaciones, pretende objetivar el acontecimiento narrado frente a lo sucedido. Este tipo de estructuración narrativa resalta, frente a la seguridad del narrador tradicional que conoce hasta los más íntimos recovecos de sus criaturas, todo lo que de misterioso tiene el comportamiento humano, todo aquello que de un hecho o una actitud, a veces, resulta ininteligible para los demás, todo lo que, al fin y al cabo, escapa de nuestra comprensión. El recurso es utilizado acertadamente en Las ciegas hormigas para poner de manifiesto el tesón indomable y la férrea voluntad de Sabas, el protagonista central, contemplados desde la seguridad o el miedo de los seres que le rodean y que con él com-

parten la acción de la obra; de esta manera "un personaje que diríamos contempla los hechos desde un plano más amplio, sirve como de narrador fundamental y llena los comienzos de cada capítulo [se refiere a Ismael]. Después, los personajes restantes, van refiriendo porciones de la acción desde ángulos más personales y limitados. Son una mezcla de monólogo interior y de rigurosa descripción de sus propios actos minuciosamente objetiva, en sistemático presente, como si más que referir fuesen alineando sus acciones a medida que las producen, a modo de objetos que van dejando sobre una repisa ideal." (33)

El pequeño Ismael es el encargado de abrir cada uno de los veintidós capítulos que configuran el libro, completándose o complementándose con los monólogos saltados -puesto que no todos aparecen en cada capítulo ni existe ningún orden en sus intervenciones- del resto de los personajes. De todas formas hay una diferencia esencial entre la visión de los hechos por parte de los miembros del clan familiar y la de aquéllos ajenos a los esfuerzos de Sabas y los suyos: los primeros son personajes implicados en la acción de la novela y sobre quienes recae el peso de la casi totalidad de la obra, los segundos

(33) Juan Luis Alborg: Art. Cit.

son, tan sólo, testigos pacientes de los sucesos acaecidos en La Galea.

El Salto también presenta una acumulación de focos narrativos desde ópticas diferenciadas. Pero, mientras que en Las ciegas hormigas los narradores principales son a la vez protagonistas, en la segunda no desempeñan esta función y se limitan a dar fe de algo por ellos visto o conocido. En Verdes valles, colinas rojas, de los cuatro narradores que presentan la historia, dos de ellos -Roque y Josefát- son de alguna manera protagonistas mientras que los restantes se encuentran fuera de la acción principal.

El problema de la búsqueda de una verdad y de una realidad objetiva, a partir de puntos de vista subjetivamente condicionados y de fragmentos visuales y conceptuales, se convierte para Pinilla en un método épico.

En Seno y en La gran guerra de doña Toda, como hemos señalado más arriba, el escritor vasco utiliza la tercera persona narrativa. Sin embargo, dicho narrador no es utilizado normalmente en la novela tradicional (34), no pre-

(34) "El Narrador tradicional ve, conduce y dirige a sus personajes como un dios olímpico a sus héroes: superior, seguro, desde arriba, infalible. A causa de su mirada superior, que nunca pierde, se ha denominado a este narrador "narrador olímpico." Kurz,

tende poseer una ciencia absoluta sobre los hechos narrados ni conoce con exactitud los más íntimos sentimientos del héroe, es, más bien, el narrador de unos hechos míticos, el cronista épico que, utilizando escasamente la forma dialogada, describe una serie de situaciones vividas por los personajes que se convierten en leyenda, en epopeya que no puede ser relatada de otra manera. En más de una ocasión tenemos la sensación de que el punto de vista adoptado está espacial y temporalmente fuera del acontecer. El narrador domina y conoce la acción de principio a fin pero no resulta cargante, no interfiere la acción insertando sus opiniones al respecto, se mantiene más bien, dentro de la omniscencia, objetivo e imparcial.

En el tiempo de los tallos verdes y Antonio B...
"El Rojo" están escritas en primera persona pero con notables diferencias también respecto a la utilización de esta persona en la novela clásica: ahora ya no se trata "de la historia que se cuenta que sucedió sino de la historia que sucede, con la aportación de una psicología inmediata." (35).

(...) Paul Conrad, La nueva novela europea, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, pág. 36.

(35) Santos Sanz Villanueva: "De la innovación al experimento en la novela actual" en Teoría de la novela, SGEL, Madrid, 1976, pág. 256.

Antonio B... "El Rojo" no es una novela de introspección psicológica en la que de forma detenida se reflexiona acerca de la realidad o de la problemática personal del héroe, sino que mediante el repaso de sus vivencias biográficas y de las situaciones pasadas, en enfrentamiento permanente con el orden establecido, se dibuja el perfil humano y psicológico del personaje.

En En el tiempo de los tallos verdes la primera persona proporciona al relato una buena dosis de verosimilitud. La desaparición del intermediario-narrador aproxima al lector y personaje hasta vincularlos a la misma emoción.

En cuanto al estilo, entendido como el conjunto de rasgos formales que caracterizan el modo de expresarse del autor, cabe diferenciar en la producción novelística de Ramiro Pinilla dos momentos. Seno sería el eje intermedio, una especie de eslabón que une y diferencia, al mismo tiempo, las obras anteriores y posteriores, es decir, Las ciegas hormigas, En el tiempo de los tallos verdes y El salto que precede en gestación y nacimiento a Seno aunque de posterior publicación, y Antonio B... "El Rojo" y La gran guerra de doña Toda.

Los primeros libros del escritor bilbaíno están marcados por un estilo recargado, pero no en exceso, que muy bien lo podemos definir como barroco. Utiliza un lenguaje

repleto de sugerencias, amplio y con abundantes adjetivos que, según Juan Luis Alborg, apresan "una infinita gama de detalles, con frecuencia insignificantes, pequeños, de orden muy limitado y material, pero poseyendo el don de arrastrar y hundir en ellos nuestra atención y hacérmolos contemplar con una intensidad que, a fuerza de ser caliente y lúcida, se torna poética." (36) Ramiro Pinilla escribe, sobre todo en sus primeras novelas, como si esculpiera. Los paisajes y personajes, las situaciones y las emociones, se presentan ante los ojos del lector de una forma nítida y bien delineada, parece como si los palpáramos. El estilo es a veces aristado y duro; esta dureza y lentitud, acrecentada en párrafos largos, contribuye a crear -en las tres primeras novelas, pero sobre todo en Las ciegas hormigas y El salto- ese ambiente sombrío, casi fantasmal, en que se mueven sus personajes.

El escritor logra adecuar el lenguaje literario a la intención y problemática de sus novelas, depurando progresivamente su estilo, que camina hacia una mayor sobriedad y exactitud, pero que le resta capacidad connotativa y poética, como ocurre en El salto, donde encontramos muchos de los rasgos fundamentales de las obras anteriores pero ahora impregnados de austeridad; así serán frecuentes los periodos sintácticos extensos y el uso de

(36) Juan Luis Alborg, Art. Cit.

oraciones parentéticas pero disminuirá la adjetivación y el lenguaje será premeditadamente menos recargado, como se observa en las explicaciones científicas de Tadeo Izquierdo, concisas y lúcidas.

Seno, por otro lado, es una novela que desborda humanidad y ternura al mismo tiempo que magia, locura y fantasía. Ello se consigue, como apunta Rapha Bilbao, a través de "un estilo conciso, armonioso, plagado de hermosas imágenes" (37), con un fraseo prolongado que adquiere caracteres de historia legendaria y que nace de "una estirpe campesina recia" con "una aplastante claridad" (38). El escritor tomará el vigor y la fuerza de la lengua popular, no exenta de contrastes irónicos y detalles paradójicos, para lograr arrebató dramático y rigor lingüístico en una misma intención. Seno es la cumbre de un proceso narrativo evolutivo iniciado con Las ciegas hormigas, a partir de aquí Pinilla va a mantener su idea renovadora del estilo literario: "el lenguaje del justo sentido" (39).

Antonio B... "El Rojo" y La gran guerra de doña Toda servirán para manifestar de nuevo esa intención; la primera en un acercamiento real al habla popular y la se-

(37) José Javier Rapha Bilbao, Art. Cit.

(38) Rafael Conte, "Ramiro Pinilla o la búsqueda del mito." En Informaciones, Madrid, 14-XII-72.

(39) Anónimo "Ramiro Pinilla, con Seno, puede ser Planeta", en Hierro, 15-10-71. (Entrevista a R. Pinilla).

gunda como rastreo, distanciado e irónico, de una verdad presente perdida en el pasado, también en forma de crónica y esencialmente cercana a Seno. En Antonio B... "El Rojo" va a conseguir alcanzar la frescura y espontaneidad del lenguaje hablado, donde parece ensancharse las sílabas, agrandarse las palabras hasta salir del papel impreso y adquirir de nuevo su condición de voz libre de trabas. Es precisamente en los diálogos donde el carácter oral resaltará libre de artificios y de literariedad premeditada, pues la propia lengua esté poseída de esa cualidad connatural a la obra literaria.

Es frecuente, en los últimos libros, el empleo de voces inusuales, de vocablos pertenecientes a la vida campesina y marinera del mundo rural vasco, localismos que salpican de forma exacta y disciplinada la prosa de Pinilla, enriqueciéndola y dándola vida, al hacerla profundizar aun más en la tierra que sustenta todo su ser.

Se evidencian, pues, dos momentos estilísticos en la obra del escritor vasco, siendo el segundo de ellos resultado de una evolución constante de su narrativa hacia lo que él mismo ha denominado el lenguaje al servicio del pensamiento, de la idea, el lenguaje del justo sentido; en cada uno de estos momentos el narrador bilbaíno consigue imprimir un ritmo propio, seco y abrupto en ocasiones, y armonioso y sugerente otras veces, que da voz propia a la novela.

C O N C L U S I O N

A lo largo de este estudio hemos intentado describir las obras del escritor vasco con la intención de captar sus estructuras artísticas y el mensaje o significado esencial último que nos proyectan.

Somos conscientes de que muchos aspectos importantes de las novelas, aspectos que únicamente han quedado apuntados aquí, merecerían ser tratados más exhaustivamente. Nosotros hemos pretendido abarcar el conjunto de la obra de Ramiro Pinilla pensando en que un trabajo de estas características se hacía en la actualidad plenamente necesario. A partir de ahora, y según las vías abiertas, surge la necesidad de estudiar de forma mucho más detallada toda una serie de características de la prosa de nuestro escritor que justo han sido apuntadas en la investigación. El estilo, el valor artístico de los cuentos, la importancia y repercusión que algunas de sus novelas tuvieron en la época en que fueron publicadas, etc, son temas que muy bien deben ser estudiados con mayor profundidad.

Consideramos, sin embargo, que nuestro trabajo, por lo completo y abarcador, puede constituirse en un punto de partida para ello, en una primera referencia. Es, en definitiva, la ausencia de estudios sobre las novelas de Pinilla, el desconocimiento que existe, tanto en Euskadi como en el resto del Estado, en relación a su figura como

narrador lo que nos decidió a llevar a cabo el trabajo que presentamos. Nos parece injusto que un escritor, por el mero hecho de vivir fuera de los círculos literarios de moda y haber evitado entrar en los típicos circuitos editoriales, haya sido ignorado sistemáticamente.

Por otro lado, como decíamos en la introducción, el análisis que hemos realizado no ha querido en ningún momento servir para verificar la validez de una metodología crítica en particular. Únicamente nos hemos permitido utilizar una terminología e instrumental determinados, sobre todo de raíz estructural y semiológica, con la exclusiva intención de dar cuenta del universo narrativo del escritor en su totalidad. Un enfoque sociológico, incluso psicocrítico, hubiera sido también interesante.

No creemos pecar de poco rigurosos o "acientíficos" si decimos que, a fin de cuentas, las diferentes metodologías críticas deben de ser medios, y no fines, al servicio del analista. En último término, la capacidad intuitiva de éste y su facilidad para captar lo artístico son factores determinantes en el proceso de lectura. Es el crítico, el lector, con todas las implicaciones derivadas de sus circunstancias personales, intelectuales, postura ante la vida, etc, quien tiene que concretar el valor artístico del texto. La obra se nos presenta como

un entramado de sugerencias que el receptor debe captar y actualizar. La actividad del lector no está sujeta, claro está, al puro capricho, viene orientada por el objeto, por la configuración de la obra, pero es él, en definitiva, quien tiene que llenar esas virtualidades, esas, según Iser, "indeterminaciones".

Los análisis realizados han intentado, pues, ser objetivos y saturadores, teniendo presentes las inevitables limitaciones que toda metodología conlleva. Sobre todo hemos hecho hincapié en aquellas técnicas y procedimientos de construcción que vertebran las obras y generan la red significativa de las mismas. Partiendo de los elementos de la "historia", viendo cómo se estructuran y relacionan entre sí, se deduce un universo semántico determinado, un universo semántico particular de cada novela y un mensaje último del que nos hemos hecho eco en el capítulo anterior.

Y es en este punto donde nuestra propia subjetividad y situación personal juega un papel importante. La interpretación de las obras de Ramiro Pinilla expuesta por nosotros no agota las posibilidades significativas que poseen.

A modo de conclusión y como uno de los aspectos que más nos ha llamado la atención de la escritura de Ramiro Pinilla podríamos mencionar la coherencia y el equi-

librio de la misma. El escritor vasco nos presenta el mundo, la realidad, intentando llamar la atención sobre unos valores que hemos olvidado y, por consiguiente, perdido. Aunque se utilizan en las novelas técnicas de distanciamiento que a primera vista nos sugieren objetividad, la insistencia en determinados temas y motivos nos hace pensar lo contrario.

En efecto, entre el ideario poético y político de Pinilla, por un lado, y sus escritos, por otro, no existen fisuras. Como escritor comprometido -no olvidemos su militancia en el Partido Comunista y ahora en Euskadiko Ezkerra-, ve en su trabajo de prosista no tanto una forma de hacer negocio sino más bien una actividad lúdica al servicio de la sociedad.

Las novelas de Ramiro Pinilla poseen un claro carácter testimonial y representan una invitación a la lucidez, al examen crítico individual y social. Considera que el escritor tiene el deber de destapar y descubrir los mitos enajenados que la civilización occidental ha ido construyendo a lo largo de su historia y que tanto daño han causado en el individuo. Mitos como el del valor del trabajo alienante, el del dinero, el consumismo, la religión o el progreso son cuestionados insistentemente a través de las historias conmovedoras y simples que nos relata.

Pero la labor de Pinilla no reside solamente en derribar dichos mitos, también de sus novelas se desprenden nuevas pautas de comportamiento y búsqueda. La salida, por paradójico que nos parezca, la sitúa el escritor en el principio, en el origen. "Retroceder", "recuperar", "recordar", "volver" son palabras clave que se constituyen en el "leit-motiv" de casi todas sus novelas.

Y es en la cultura vasca, en el pueblo vasco, donde se mantienen todavía, aunque velados, algunos de los ancestrales valores a recuperar. Frente a los mitos patriarcales: progreso, razón, individualismo, Ramiro Pinilla nos propone el reencuentro con los mitos matriarcales: naturalismo, intuición, comunalismo. Frente a la simbología patriarcal: hierro, falo, verticalidad, etc, se insiste en una simbología matriarcal: madera, seno, útero, mar, etc.

En la cultura vasca subsisten, todavía, ciertos restos latentes matriarcales, restos que se han conservado mejor que en otros pueblos por la situación pirenaica de la región. Es cierto que ha existido una influencia evidente, y desde tiempos remotos, de culturas patriarcales - invasiones indoeuropeas, romanización, industrialización, etc-, pero aún en nuestros días quedan vestigios y

signos en ella que nos hacen ver que ciertos caracteres matriarcales no han sido del todo olvidados, erradicados del inconsciente de nuestro pueblo.

Esto no quiere decir, de ahí la proyección universal del mensaje de Ramiro Pinilla, que esta salida sólo sea posible en el ámbito o entorno vasco, al ser uno de los pocos pueblos que todavía guardan, de una u otra forma, en la memoria colectiva valores no alienantes, sino que todo individuo, todo pueblo, la sociedad occidental en general, tiene que rescatar estos valores si desea conseguir la estabilidad y su bien máspreciado: la libertad.

Tampoco queremos sugerir el que Ramiro Pinilla nos esté proponiendo una situación involucionista, una vuelta atrás romántica y sin sentido. Nada más lejos de la realidad. El escritor vasco no intenta, como diría el antropólogo Ortiz-Onán, a considerar un discurso "pos-patriarcal", de modo que no se recuiga en un "pre-racionalismo" sino en un "pos-racionalismo" (1). Se trataría de asumir consciente y creadoramente nuestro inconsciente oprimido y olvidado, de recuperar los valores matriarcales.

La crisis del pueblo vasco, y la de la humanidad,

(1) Véase El matriarcalismo vasco, Op. Cit., pág. 16.

sólo puede superarse realizando, como los Zanurruza, el mítico viaje hacia el mar, hacia el origen, hacia el "útero materno". Se impone una conjunción de contrarios con el fin de llegar a engendrar una nueva creatividad liberadora. La cultura y civilización modernas se han ido generando en continua lucha contra la naturaleza, lo que es lo mismo que decir que el hombre se ha vuelto contra sí mismo en una actitud suicida destructora. No olvidemos que nosotros no estamos en la naturaleza sino que formamos parte de ella.

Es hora ya de superar dilemas absurdos y paralizadores como los de Nacionalismo-Socialismo (Verdes valles, colinas rojas), individuo-sociedad (El salto), madera-hierro (Andanzas de Txiki Baskardo), leyes naturales-leyes político-jurídicas (Las ciegas hormigas), femenino-masculino (Reno) y de buscar una síntesis liberadora que permita el desarrollo individual y social del hombre en todas sus dimensiones. De lo contrario, el ser humano está condenado al fracaso, a su autodestrucción. Recuperar valores olvidados, valores sobre todo matriciales, se convierte así en una cuestión de supervivencia.

Y todos, absolutamente todos y cada uno de los elementos que configuran las obras, están precisamente dispuestos en función de este mensaje último que el escritor nos pretende transmitir.

Sí es cierto que lo ideológico en Ramiro Pinilla prevalece sobre lo estético, pero su constante búsqueda del lenguaje adecuado, del "lenguaje justo", se hace también patente a lo largo de su trayectoria como narrador. El sentido de Seno o el de Antonio B... "El Rojo", por poner dos ejemplos, no puede ser captado en toda su dimensión sin atender al lenguaje utilizado, simbólico y mágico el primero, realista y popular el segundo.

El significado de las obras es, ciertamente, el producto de una cuidada y medida manipulación de recursos lingüísticos y técnicos. Siguiendo con los ejemplos citados arriba, en Antonio B... "El Rojo" Pinilla se ocupa de divulgar una historia atroz que urge ser comprendida y tenida en cuenta. Con dicha finalidad, testimonial y de denuncia, escribe la novela en un lenguaje directo y simple, muy cercano al habla popular, pues se trata de impresionar, de hacer reaccionar al lector, de conducirlo hacia una reacción de disgusto respecto a la situación relatada. En Seno, por el contrario, el lenguaje es mucho más metafórico e imaginativo porque la introducción en ese mundo mágico y pre-racional así lo exige.

Ramiro Pinilla no ha inventado nuevas fórmulas narrativas o registros lingüísticos que no hayan sido utilizados con anterioridad, pero no cabe la menor duda de que los ha manejado de una manera magistral y se ha ser-

vido de ellos para configurar su visión mítica del mundo y del pueblo vasco.

En definitiva, y para no alargarme más, decir simplemente que Ramiro Pinilla no ha sido tratado como merece por la crítica especializada y que, con nuestro estudio, esperamos contribuir a la valoración y el reconocimiento de uno de los escritores vascos más importantes del siglo XX.

B I B L I O G R A F I A

A. Bibliografía de Ramiro Pinilla.

El ídolo. Ed. "El Mensajero" de la Universidad de Deusto, Bilbao, 1959.

Las ciegas hormigas. Ed. Destino, Barcelona, 1961.

En el tiempo de los tallos verdes. Ed. Destino, Barcelona, 1969.

Seno. Ed. Planeta, Barcelona, 1972.

El salto. Ed. Marte, Barcelona, 1975.

¡Recuerda, oh, recuerda!, Ediciones del Centro, Madrid, 1975.

Guía Secreta de Vizcaya. Al-Borak, Madrid, 1975.

Antonio B... "El Rojo". Ed. Albia, Madrid, 1977, (II Vols.)

Primeras historias de la guerra interminable. Luis Haremburu Editor, San Sebastián, 1977.

La gran guerra de doña Toda. Ed. Libropueblo, Guecho, 1978.

Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general (En colaboración con José Javier Rapha Bilbao), Ed. Libropueblo, Guecho, 1978.

Andanzas de Txiki Baskardo. Ed. Libropueblo, Guecho, 1980.

Verdes valles, colinas rojas. Ed. Libropueblo, Guecho, 1986.

B. Bibliografía sobre Ramiro Pinilla.

ALBORG, Juan Luis: "Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla" en La Estafeta Literaria, Madrid, 1-4-1961.

ALPERI, Víctor: "Las ciegas hormigas: la novela de Ramiro Pinilla que ganó el premio Eugenio Nadal para 1960" en Comarca (Seminario de Asturias), Oviedo, 10-5-1961.

ANONIMO: "Esta noche Ramiro Pinilla, con Seno, puede ser Planeta" en Hierro, Bilbao, 15-10-1971.

ANONIMO: "Novela insólita", La Verdad, Murcia, 17-9-72.

ANONIMO: "Premio Nadal 1960" en Blanco y Negro, Madrid, 1-4-1961.

ANONIMO: "Cinco horas con Ramiro Pinilla: escritor ge-txotarra" en la Rev. Kezkak, San Sebastián, Nº 3, 1989.

ANONIMO: "Los libros del pueblo. La historia de unos escritores que no quieren beneficios" en Cambio 16, Nº 568, Madrid, 18-10-1982.

ANONIMO: "Guía Secreta de Vizcaya, una agridulce crítica social" en Hoja del Lunes de Bilbao, 27-10-75.

ARBO, Sebastián Juan: "Reflexiones de un jurado" en ABC, Madrid, 6-11-1971.

BARACE, Javier: "Entrevista con Ramiro Pinilla", en la Revista Lanitz. Edita: Secretaría de Cultura de CC.OO. de Guipuzcoa, Nº 5-Jul. 1982.

BETI, Iñaki: "La última novela de Ramiro Pinilla" en Rev. Mundaiz, San Sebastián, Nº 33 (Enero-Junio), 1987.

BLAJOT, S.I., Jorge: "El Premio Nadal 1960" en Razón y Fe. I, 1961, págs. 426-428.

BRAVO, María Elena: Faulkner en España, Editorial Península, Barcelona, 1985, págs. 166-183.

BUCKLEY, Ramón: Problemas formales en la novela española contemporánea, Ed. Península, Barcelona, 1973, págs. 183-194.

BUCKLEY, Ramón: Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, Ed. Península, Barcelona, 1982, págs. 62-81.

BUCKLEY, Ramón: "Etapas en la novela de posguerra" en Historia y crítica de la literatura española (Epoca contemporánea 1939-1980), dirigida por Francisco Rico, Vol. 8 (Ed. de Domingo Ynduráin), Ed. Crítica, Barcelona, 1980, págs. 410-415.

CALVO, Lucrecia: "Las ciegas hormigas" en Levante, 30-4-61.

CASTRESANA, Luis de.: "Los vascos que escribimos en castellano", El País, Jueves 12 de Diciembre de 1985.

CONTE, Rafael: "Poderosa tierra" en Informaciones, Madrid, 29-1-1970.

CONTE, Rafael: "Las ciegas hormigas" en Acento Cultural, 1961, Nº 14, págs. 28-30.

CONTE, Rafael; "Ramiro Pinilla o la búsqueda del mito" en Informaciones, Madrid, 14-12-1972.

CONTE, Rafael: "Mito y sociedad: Ramiro Pinilla-Carranque de Ríos-Arconada", Insula, Nº 348, Noviembre, 1975. pág. 5.

DOMINGO, José: "Antonio Pereira, Ramiro Pinilla, Francisco Umbral", Insula, Nº 280, Marzo, 1970.

ELIAS, P y DIEZ, J.: "Entrevista a Ramiro Pinilla" en Kantil, Nº 7, Febreo, 1978.

ERROTETA, Peru y ELORDI, Carlos: "Ramiro P. El Rojo" en La Calle, Nº 131, Madrid, 23/29-11-1980.

FERNANDEZ, M.: "Las ciegas hormigas" en ABC, Madrid, 1961.

GARCIA MATEOS, Ramón: "Ramiro Pinilla: una voz marginada" en La Calle, Nº 192, Madrid, 24/30-10-1981.

GARCIA MATEOS, Ramón: La novela de Ramiro Pinilla, Tesis de Licenciatura, Tarragona, 1984. (Sin publicar).

GOMEZ, Manuel: "Seno: Ramiro Pinilla" en La Estafeta Literaria, Madrid, 1-8-1972.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio: "Un niño intrigante" en La Estafeta Literaria, Madrid, 1-4-1970.

LAZARO URIARTE, Luis de: "Más (a desatiempo) sobre Las ciegas hormigas" en Hierro, Bilbao, 3-4-1961.

LAZARO URIARTE, Luis de: "El tiempo de los tallos verdes" en La Gaceta del Norte, Bilbao, 22-3-1970.

MANEGAT, Julio: "Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla. Premio Nadal 1960" en El Noticiero Universal, Barcelona, 7-3-1961.

MANEGAT, Julio: "Ramiro Pinilla: En el tiempo de los tallos verdes" en El Noticiero Universal, Barcelona, 9-10-71.

MANEGAT, Julio: "La libertad en la hoguera" en El Noticiero Universal, Barcelona, 17-2-1970.

MARTINEZ-CACHERO, J.M.ª: La novela española entre 1936 y 1980 (Historia de una aventura). Ed. Castalia, Madrid, 1985, págs. 332-333.

PINILLA, Ramiro: "Autocrítica. Sobre mi novela En el tiempo de los tallos verdes" en Hierro, Bilbao, 3-1-1970.

PINILLA, Ramiro: "Seno" en Hierro, Bilbao, 21-10-1971.

PINILLA, Ramiro: "Narradores" en Rev. El Ciervo, Nº 95, Barcelona, Mayo de 1961.

PINILLA, Ramiro: "Etxecoandre (Señora de la casa)", en Et Cetera, nº 5, Tarragona, 1983.

RAPHA BILBAO, José Javier: "Seno: madre y mar" en Hierro, Bilbao, 10-8-1972.

RIOJA, Eugenio de: "Entrevista a Ramiro Pinilla" en La Nueva España, Oviedo, 24-10-1971.

SANTOS PONTELA, Fernando: "Las ciegas hormigas" en Insula, Nº.180, 1961.

SANZ VILLANUEVA, Santos: Historia de la literatura española 6/2. Editorial Ariel, Barcelona, 1984, págs. 151-152.

SOBEJANO, Gonzalo: "Ante la novela de los años setenta" en Insula, Nº 396-397, Madrid, noviembre-diciembre de 1979.

SUNEN, Luis: "Cada vez mejor. iRecuerda, oh, recuerda!.de Ramiro Pinilla", Rev. Reseña, Nº 90-Diciembre, 1975, págs. 7-8.

SUSTACHA, Julia: Interferencias entre el pasado y el presente en tres obras de Ramiro Pinilla, (Mémoire soutenu devant la faculté de lettre de Toulouse pour l'obtention de la Maîtrise), Université de Toulouse, Septembre, 1983. (Sin publicar).

SUSTACHA, Julia: "Entrevista a Ramiro Pinilla", Setiembre de 1983. (Sin publicar).

VALBUENA PRAT, A.: Historia de la literatura española, Tomo VI, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983 (9ª edición) págs. 511, 516.

VALENCIA, A.: "Las ciegas hormigas, Premio Nadal 1960", Arriba, Madrid, 23-3-1961.

VAZQUEZ ZAMORA, Rafael: "La vida de los libros. Las ciegas hormigas" en Destino, Barcelona, 18-3-1961.

C. Bibliografía general.

ABAD, F.: El signo literario, Ed. Edaf, Madrid, 1977.

AGUIAR E SILVA, V. M.: Teoría de la literatura, Ed. Gredos, Madrid, 1972.

ALBERES, R.: Metamorfosis de la novela, Ed. Taurus, Madrid, 1971.

ALBORG, J.L.: Hora actual de la novela española (II Vols.), Ed. Taurus, Madrid, 1968.

ALVAREZ PALACIOS, F.: Novela y cultura española de post-guerra, Ed. Edicusa, Madrid, 1975.

ALLOT, M.: Los novelistas y la novela, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1966.

AMOROS, Andrés: Introducción a la novela contemporánea, Ed. Cátedra, Madrid, 1979.

ANDERSON IMBERT, E.: La crítica literaria y sus métodos, Alianza Editorial Mexicana, México, 1979.

ANONYME: "Vocabulaire d'Esthétique", Revue d'Esthétique, t. XIX, fasc. 3-4, C.N.R.S., París, Julio-diciembre, 1966.

ARCE, J.: Historia y estructura de la obra literaria, C.S.I.C., Madrid, 1971.

AYALA, Francisco: Ensayos. Teoría y crítica literaria, Ed. Aguiar, Madrid, 1972.

AYALA, Francisco: Reflexiones sobre la estructura narrativa, Ed. Burus, Madrid, 1970.

AZUAR, R.: Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela, Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert, Alicante, 1987.

BACHELARD, G.: L'eau et les rêves, París, imprimeur José Corti 12ème réimpression, 1974.

BAKHTINE, M.: Esthétique et théorie du roman, Ed. Gallimard, París, 1978.

BAL, Mieke: Teoría de la narrativa. Una introducción a la Narratología, Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

BAQUERO GOYANES, M.: Perspectivismo y contraste, Ed. Gredos, Madrid, 1963.

BAQUERO GOYANES, M.: "La novela y sus técnicas", Arb, núm. 54, 1950, págs. 169-186.

BAQUERO GOYANES, M.: "Tiempo y "tempo" en la novela", Arb, núm. 33-34, 1948, págs. 85-94.

BAQUERO GOYANES, M.: Estructura de la novela actual, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

BARANDIARAN, José María de: Mitología vasca, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1983.

BARDAVIO, J.M.: Teoría de la novela, Sociedad General Española de Librerías, Madrid, 1976.

BARDAVIO, J.M.: La novela de aventuras, SGEL, Madrid, 1977.

BARTHES, R.: Elementos de semiología, Ed. A. Corazón, Madrid, 1970.

BARTHES, R.: Estructuralismo y literatura, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

BARTHES, R.: Ensayos Críticos, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1967.

BARTHES, R.: El placer del texto, Siglo XXI, Buenos Aires, 1982.

BEAUVOIR, Simone de: Memorias, Ed. Losada, Buenos Aires, 1966.

BENSE, M. y WALTHER, E.: La semiótica, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975.

BIERWISCH, M.: El estructuralismo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1971.

BLANCHOT, M.: El espacio literario, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969.

BOBES NAVES, M.C.: Gramática de "Cántico", Editorial Cupsa, Madrid, 1975.

BOBES NAVES, M.C.: Gramática textual de "Belarmino y Apolonio", Ed. Planeta, Barcelona, 1977.

BOBES NAVES, M.C. y otros: Crítica semiológica, Universidad de Oviedo, 1977. (2.ª Edición).

BOBES NAVES, M.C.: Teoría general de la novela. Semiología de "la Regenta", Ed. Gredos, Madrid, 1985.

BOBES NAVES, M.C.: "Algunos valores semióticos del diálogo narrativo", en Investigaciones semióticas, I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, CSIC, págs. 75-92.

BOOTH, W.C.: La retórica de la ficción, Ed. A. Bosch, Barcelona, 1978.

BOOTH, W.C.: "Distance et point de vue. Essai de classification" en Poétique, 4, París, 1970, págs. 511-524.

BORGES, J.L.: El Aleph, Alianza-Emecé, Madrid, 1971.

BOURNEUP, R. y OUELLET, R.: La novela, Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Ed. Gredos, Madrid, 1966.

BRADBURY, M. y PALMER, D.: Crítica contemporánea, Ed. Cátedra, Madrid, 1974.

BREINER-SANDERS, Karen Elizabeth: "El niño y el adolescente como protagonista en la narrativa española de posguerra", Diss George Washington Univ., 1980.

BREMOND, C.: "La lógica de los posibles narrativos", en el Vol. Col. Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, págs. 87-109.

BREMOND, C.: Logique du récit, Ed. Seuil, París, 1973.

BRIFFAULT, R.: The Mothers, Londres, 1927.

BROEKMAN, J.M.: El estructuralismo, Ed. Herder, Barcelona, 1974.

BRUGGER, Walter: Diccionario de Filosofía, Ed. Herder, Barcelona, 1964.

BURUNAT, S.: El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, Ed. Porrúa, México, 1980.

BUTOR, Michael: Sobre literatura I y II, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1967.

CAMPBELL, J.: El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

CAMUS, A.: El mito de Sísifo, Ed. Losada, Buenos Aires, 1959. (Essais, Editions Gallimard, 1965, págs. 99-181).

CANOA, Joaquina: Semiología de las "Comedias Bárbaras". Ed. Cupsa, Madrid, 1977.

CARDONA, Rodolfo: Novelistas españoles de postguerra. Ed. Taurus, Madrid, 1976.

CARO BAROJA, Julio: Romances de ciego. Ed. Taurus, Madrid, 1966.

CARO BAROJA, Julio: De la superstición al ateísmo (Meditaciones antropológicas). Ed. Taurus, Madrid, 1974.

CASTAGNINO, Raúl H.: Tiempo y expresión literaria, Ed. Nova, Buenos Aires, 1967.

CASTAGNINO, R.H.: "Sentido" y estructura narrativa, Ed. Nova, Buenos Aires, 1975.

CASTELLET, J.M.: La hora del lector, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1957.

CASTELLET, J.M.: Literatura, ideología y política, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

CELA, Camilo José: La Colmena, Ed. Círculo de lectores, Barcelona, 1982.

CONRAD, Paul: La nueva novela europea, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

COQUET, J.Cl.: "Sémanalyse: Conditions d'une sémiotique scientifique" en Semiótica, V, 4, 1972, págs. 324-349.

CORTAZAR, Augusto Raúl: Polklore y Literatura. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.

COURTES, Joseph: Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Ed. Hachette, París, 1977.

CULLER, J.: La poética estructuralista. Ed. Anagrama, Barcelona, 1978.

CURUTCHET, J.C.: Introducción a la novela española de postguerra. Ed. Alfa, Montevideo, 1966.

CHABROL, Claude: Sémiotique narrative et textuelle. Ed. Larousse, París, 1973.

DE TORRE, G.: Nuevas direcciones de la crítica literaria. Ed. Alianza, Madrid, 1970.

DELGADO, Feliciano: Técnicas del relato y modos de relatar. Universidad de Sevilla, 1973.

DELIBES, Miguel: Obra Completa. Tomo I. "Prólogo", págs. 7-22, Ed. Destino, Barcelona, 1964.

DIESTE, Eduardo: "El tiempo épico. Ensayo sobre la novela", *Nosotros*, 2ª época, números 48-49, B.A., 1940, págs. 184-216.

DIEZ BORQUE, José Mª: Literatura y cultura de masas. Ed. Alborak, Madrid, 1972.

DIEZ DEL CORRAL, Luis: Función del mito clásico en la novela contemporánea. Ed. Gredos, Madrid, 1974.

DIJK, Teun A. van.: Estructuras y funciones del discurso. Ed. Siglo XXI, México, 1980.

DIJK, Teun A. van: Texto y contexto, Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

DOMINGO, J.: La novela española del siglo XX, Vol. II. (De la postguerra a nuestros días), Ed. Labor, Barcelona, 1973.

DOMINGUEZ CAPARROS, José: "Comunicación literaria y poética explícita" en Investigaciones semióticas I, C.S.I.C., 1986.

DUBOIS, J. y otros: Retórica general, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.

DUJARDIN, E.: Le monologue interieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre du James Joyce, A. Messein, París, 1931.

DUMEZIL, G.: Mito y epopeya, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1977.

EAGLETON, T.: Literatura y crítica marxista, Ed. Zero-Zyx, Madrid, 1978.

ECO, Umberto: Opera aperta, Bompiani, Milán, 1962. (Versión castellana en Barcelona, Seix-Barral, 1965.)

ECO, Umberto: Tratado de semiótica general, Ed. Lumen, Barcelona, 1977.

ECO, Umberto: La estructura ausente, Ed. Lumen, Barcelona, 1972.

ECO, Umberto: Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, Ed. Lumen, Barcelona, 1981.

ELIADE, Mircea: Mito y realidad. Ed. Guadarrama, Madrid, 1981.

ELIADE, Mircea: Image et Symbolisme. Gallimard, París, 1952.

ELIADE, Mircea: El mito del eterno retorno. Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1984.

ERLICH, V.: El formalismo ruso. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1974.

ESCARPIT, R.: Sociología de la literatura. Ed. Oikos-Tau, Madrid, 1971.

PAULKNER, W.: Faulkner à l'Université, edición preparada por Frederick L. Gwinn y Joseph L. Blotner, Editions Gallimard, París, 1964.

PERRERA, José Ignacio: Tendencias de la novela española actual. (1931-1969), Ediciones Hispanoamericanas, P., 1970.

FERRERAS, Juan Ignacio: Fundamentos de sociología de la literatura. Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

POKKEMA, D., e IBCH, E.: Teorías de la literatura del siglo XX. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

FORSTER, E.M.: Aspectos de la novela. Universidad Veracruzana, México, 1961.

FRAZER, J.G.: La rama dorada. Ed. F.C.E., México, 1951.

FRECHILLA, Emilio: "Recursos de la novela de suspense" en Investigaciones semióticas I, C.S.I.C., 1986.

FREUD, S.: Introduction à la psychanalyse. Playot, París, 1962.

PREUD, S.: Tótem y tabú. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

PRYE, N.: Anatomía de la crítica. Monte Avila Editores, Caracas, 1957.

PRYE, N.: La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad. Ed. Taurus, Madrid, 1973.

GARASA, D.L.: Literatura y sociología. Ed. Troquel, Buenos Aires, 1973.

GARCIA BERRIO, A.: Significación actual del Formalismo Ruso. Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

GARCIA BERRIO, A, y PETOPI, J.S.: Lingüística del texto y crítica literaria. Ed. Comunicación Madrid, 1979.

GARCIA VIÑO, Manuel: Papeles sobre la nueva novela española. Ed. Eunsa, Pamplona, 1975.

GARCIA VIÑO, M.: Novela española actual. Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.

GARRIDO GALLARDO, M.A.: "Sobre la Semiótica (o Teoría) literaria actual", Revista de Literatura. Tomo XLII, Nº 83, 1980.

GARRIDO GALLARDO, M.A.: Introducción a la teoría de la literatura. Ed. SGEL., Madrid, 1975.

GENETTE, G.: Figures II. Ed. Seuil, París, 1969.

GENETTE, G.: Figures III. Ed. Seuil, París, 1972.

GENETTE, G.: Nouveau discours du récit. Ed. Seuil, París, 1983.

GIL CASADO, P.: La novela social española. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1973.

GOLDMANN, L.: Para una sociología de la novela. Ed. Ayuso, Madrid, 1975.

GONZALO NAVAJAS, A.: Mimesis y cultura en la ficción. Tamesis Books Limited, London, 1985.

GOYTISOLO, Juan: Problemas de la novela. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1959.

GOYTISOLO, José Agustín: "En mi memoria y en mi lengua", introducción a Los pasos del cazador. Ed. Lumen, Barcelona, 1980.

GREIMAS, A.J. y otros: Ensayos de semiótica poética. Ed. Planeta, Barcelona, 1966.

GREIMAS, A.J.: Semántica estructural. Ed. Gredos, Madrid, 1971.

GREIMAS, A.J.: En torno al sentido. Ensayos semióticos. Ed. Fragua, Madrid, 1973.

GULLON, R.: Espacio y novela. Ed. Bosch, Barcelona, 1980.

HENDRICKS, William O.: Semiología del discurso literario. Ed. Cátedra, Madrid, 1976.

HUMPHREY, R.: La corriente de conciencia en la novela moderna. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.

JAKOBSON, R.: Questions de poétique. Ed. Seuil, París, 1973.

JAMES, H.: El futuro de la novela. Ed. Taurus, Madrid, 1975.

KANT, I.: Crítica de la razón pura, Ed. Losada, Buenos Aires, 1961.

KAYSER, W.: Interpretación y análisis de la obra literaria. Ed. Gredos, Madrid, 1954.

KIRL, G.S.: El mito. Su significación y funciones en las distintas culturas. E. Barral, Barcelona, 1973.

KRISTEVA, J.: El texto de la novela, Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

KURZ y otros: La nueva novela europea, Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.

LAGUNA IGLESIAS, A.: Treinta años de novela española (1938-1968). Prensa Española, Madrid, 1969.

LAMIQUIZ, V.: "Análisis estructural del relato: intento de un estudio semiológico", Boletín I. Caro y Cuervo, Bogotá, Nº XXIV, 1969.

LARRONDE, Jean-Claude: El Nacionalismo Vasco: su origen y su ideología en la obra de Sabino Arana-Goiri, Ed. Txertoa, San Sebastián, 1977.

LASAGABASTER, J. M^a.: La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978.

LASAGABASTER, J. M^a.: "Estatuto semántico de la pragmática literaria" en Investigaciones semióticas I, C.S.I.C., 1986.

LATIELLA, Graciela: Metodología y teoría semiótica, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1985.

LAZARO CARRETER, F.: Estudios de poética. Ed. Taurus, Madrid, 1976.

LEJEUNE, P.: "El pacto autobiográfico", en Poétique. Nº 14, Seuil, 1973, págs. 137-162.

LEVI-STRAUSS, Cl.: Antropología estructural. Ed. Esteba, Buenos Aires, 1968.

LOTMAN, I.: La estructura del texto artístico. Ed. Istmo, Madrid, 1978.

LOTMAN, I. y otros: Semiótica de la cultura. Ed. Cátedra, Madrid, 1979.

LOZANO, J. y otros: Análisis del discurso (Hacia una semiótica de la interacción textual). Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

LUKACS, G.: Teoría de la novela. Ed. Edhasa, Barcelona, 1971. (Theorie du Roman, Gonthier, París, 1963.)

MARTINEZ BONATI, Félix: La estructura de la obra literaria. Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1972.

MARTINEZ BONATI, F.: "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", Dispositio. V-VI, 15-16, 1980-1981, págs. 1-18.

MEJIA DUQUE, Jaime: Mito y realidad en Gabriel García Márquez. Bogotá, La oveja negra, 1970.

MITERRAND, H.: Le discours du roman. Ed. P.U.F., París, 1980.

MORAN, F.: Explicación de una limitación: la novela realista de los años cincuenta en España. Ed. Taurus, Madrid, 1971.

MORGAN, Charles: "Defensa del arte de narrar" en El escritor y su mundo. Ed. Plaza-Janés, Barcelona, 1962.

MUKAROVSKY, J.: Arte y Semiología. Comunicación B, E. A. Corazón, Madrid, 1971.

MUKAROVSKY, Jan: Escritos de estética y semiótica del arte. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

NORA, Eugenio de: La novela española contemporánea. Ed. Gredos, Madrid, 1962.

OLEZA, J.: "Discurso y espacialidad del relato", Cuadernos de Filología, I, (1980), págs. 60-62.

OLMOS GARCIA, Francisco: "La novela y los novelistas españoles de hoy", Cuadernos Americanos. 129, 1963.

ORTEGA, José: Ensayos de la novela española moderna. Ed. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1974.

ORTIZ OSES, Andrés y MAYR, Karl: El matriarcalismo vasco. Universidad de Deusto, 1980.

OTERO, Blas de: Expresión y reunión. Ed. Alianza, Madrid, 1981.

PALMER, Jerry: Thrillers. New York: St. Martin's Press, 1979.

PARKER, A.: Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753). Ed. Gredos, Madrid, 1971.

PEÑUELAS, M.C.: Mito, literatura y realidad. Ed. Gredos, Madrid, 1965.

PEREZ GALLEGU, C.: Morfonovelística. Ed. Fundamentos, Madrid, 1973.

PIZARRO, Narciso: Análisis estructural de la novela. Siglo XXI de España, Madrid, 1970.

POUILLON, J.: Tiempo y novela, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1970.

POZUELO YVANCOS, José María: Teoría del lenguaje literario, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

POZUELO YVANCOS, José María: La lengua literaria. Librería Agora, Málaga, 1983.

PRIETO, Antonio: Morfología de la novela, Ed. Planeta, Barcelona, 1975.

PRIETO, A.: Ensayo semiológico de sistemas literarios, Ed. Planeta, Barcelona, 1976.

PROPP, V.: Morfología del cuento, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977.

RAMA, Carlos M.: La crisis española del siglo XX, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.

REIS, C.: Fundamentos y técnicas del análisis literario, Ed. Gredos, Madrid, 1981.

REYES, Graciela: Polifonía textual, Ed. Gredos, Madrid, 1984.

RICO, Francisco: La novela picaresca y el punto de vista, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1973.

RIFFATERRE, M.: La production du texte, Ed. Seuil, Paris, 1979.

ROBEE-GRILLET, A.: Por una nueva novela, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1965.

ROBERT, M.: Novela de los orígenes y orígenes de la novela. Ed. Taurus, Madrid, 1973.

RODRIGUEZ ALMODOVAR, A.: La estructura de la novela burguesa. Taller de Ediciones, Madrid, 1976.

RODRIGUEZ PUERTOLAS, J.: Literatura, historia, alienación. Ed. Labor, Barcelona, 1976.

ROJAS, Carlos y GARCIA VIÑO, Manuel: El realismo y la novela actual. Universidad de Sevilla, 1973.

ROMERA CASTILLO, J.: El comentario de textos semiológico. E. SGEL, Madrid, 1970.

ROMERA CASTILLO, J.: El comentario semiótico de textos. SGEL, Madrid, 1980.

ROMERA CASTILLO, J.: "Teoría y técnica del análisis de la narración" en Elementos para una semiótica del texto artístico. Ed. Cátedra, Madrid, 1978, págs. 111-152.

ROMERA CASTILLO, J.: "Escorzo de la crítica semiótica española actual", Dieciocho, II, núm. 1, 1979, págs. 3-20.

ROMERA CASTILLO, J.: "Aspectos de una gramática semiótica de la poesía" en el Vol. Crítica semiológica. Universidad de Oviedo, 1977, págs. 79-89.

ROSSI-LANDI, F. y otros: Semiótica y marxismo. Ed. A. Redondo, Barcelona, 1973.

ROSSUM-GULLON, Françoise van: "Point de vue ou perspective narrative", Poétique, núm. 4, 1970, págs. 476-497.

ROUSSET, Jean: Narcisse romancier. Essai sur la première dans le roman. J. Corti, París, 1973.

SALLENAVE, D.: "A propos du monologue intérieur: la lecture d'une théorie" en Littérature, 5, février, 1972.

SANZ VILLANUEVA, Santos: "Tendencias de la novela española actual 1950-1970". Ed. Edicusa, Madrid, 1972.

SANZ VILLANUEVA, Santos: "De la innovación al experimento en la novela actual" en Teoría de la novela. SGEL, Madrid, 1976, Págs. 229-264.

SAUVAGE, J.: Introducción al estudio de la novela. Ed. Laia, Barcelona, 1981.

SCHOLES, R.: Introducción al estructuralismo en la literatura. Ed. Gredos, Madrid, 1981.

SEGRE, G.: Las estructuras y el tiempo. Ed. Planeta, Barcelona, 1976.

SEGRE, C.: Principios de análisis del texto literario. Ed. Crítica, Barcelona, 1985.

SKLOVSKI, V.B.: Teoría de la prosa. Ed. Planeta, Barcelona, 1971.

SOBEJANO, Gonzalo: Novela española de nuestro tiempo. Ed. Prensa Española, 1970. (2ª edc. corregida y aumentada, 1975).

SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio: La novela desde 1936, Vol. II de la Historia de la literatura española actual. Ed. Alhambra, Madrid, 1980.

SOURIAU, E.: Les deux cent mille situations dramatiques. Ed. Flammarion, París, 1950.

SPIRES, R.C.: La novela española de postguerra, Ed. Cupsa, Madrid, 1978.

STANTON, Robert: Introducción a la narrativa, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.

TABERNIG, Elsa: "El tiempo en la novela", RUNP, Nº 18, 1964.

TACCA, O.: Las voces de la novela, Ed. Gredos, Madrid, 1985.

TALENS, Jenaro: El texto plural, Valencia, Universidad, 1975.

TALENS, Jenaro:y otros: Elementos para una semiótica del texto artístico, Ed. Cátedra, Madrid, 1978.

TODOROV, T.: Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970.

TODOROV, T.: Poétique de la prose, Ed. Signos, Buenos Aires, 1970.

TODOROV, T.: Literatura y significación, Ed. Planeta, Barcelona, 1971.

TODOROV, T.: Gramática del Decamerón, Taller de Ediciones J.B., Madrid, 1973.

TODOROV, T.: Poética, Ed. Losada, Buenos Aires, 1975.

TOMACHEVSKI, B.: Teoría de la literatura, Ed. Akal, Madrid, 1982.

TRABANT, J.: Semiología de la obra literaria, Ed. Gredos, Madrid, 1975.

UITTI, K.D.: Teoría literaria y lingüística. Ed. Cátedra, Madrid, 1977.

UNAMUNO, Miguel de: La raza vasca y el vascuence. Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid, 1974. (1ª edc. de la obra en 1905).

VARELA, J.B.: Renovación de la novela en el siglo XX. Ed. Destino, Barcelona, 1967.

VARIOS AUTORES: Sémiotique narrative et textuelle. Ed. Larousse, París, 1973.

VARIOS AUTORES: La semiología. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

VARIOS AUTORES: Análisis estructural del relato. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

VARIOS AUTORES: Ensayos de semiótica del relato. Ed. Planeta, Barcelona, 1976.

VARIOS AUTORES: Poétique du récit. Ed. Seuil, París, 1977.

VERA LUJAN, A.: Análisis semiológico de "Muertes de perro". Ed. Cupsa, Madrid, 1977.

VIDAL BENEYTO, José V.: Posibilidades y límites del análisis estructural. Ed. Nacional, Madrid, 1981.

VILLANUEVA, Darío: Estructura y tiempo reducido en la novela. Ed. Bello, Valencia, 1977.

VILLEGAS, Juan: La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

WELLEK, R.: Conceptos fundamentales de crítica literaria, Universidad Central de Venezuela, 1968.

WELLEK, R. y WARREN, A.: Teoría literaria, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

YLLERA, A.: Estilística y semiótica literaria, Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1974.

YNDURAIN, D.: Introducción a la metodología literaria, Ed. SGEL, Madrid, 1979.

YNDURAIN, D.: "La novela. Los últimos años" en Historia y crítica de la literatura española (Epoca contemporánea: 1939-1980), dirigida por F. Rico, Vol. 8, Ed. Crítica, Barcelona, 1980.

ZERAPPA, M.: Novela y sociedad, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

I N D I C E

Págs.

INTRODUCCION

Cuestiones metodológicas	21

CAP. I: LAS CIEGAS HORMIGAS: UN CANTO AL
ESFUERZO

Introducción	37
La construcción novelesca: perspectivas narra- tivas como eje estructurador del relato .	43
a) Relato de Ismael en primera persona ...	51
b) Relato de varios personajes	54
Sintaxis narrativa: las unidades del relato	63
. Estudio de las acciones y actantes	73
De la historia al discurso: nivel pragmático	102
. Relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso	103
. Tiempo y perspectiva narrativa	113
. Los modos del relato	121
Valores semánticos del relato: los temas ...	140
. De lo anecdótico a lo mítico. Carácter mítico de Las ciegas hormigas	141
. Mitos fundamentales: el mito de la liber- tad y el mito del primitivismo	150
. Interpretación épica del pueblo vasco ...	165

CAP. II: EN EL TIEMPO DE LOS TALLOS VERDES: EL
VALOR DE LA ADOLESCENCIA

En el tiempo de los tallos verdes: la histo- ria de un adolescente	178

Págs.

La perspectiva narrativa	186
Estructura novelesca: relato policíaco ...	192
. Determinación de los actantes	209
Tratamiento del tiempo	233
. Orden temporal	234
. Relación tiempo de la enunciación-tiem- po del enunciado	241
Claves interpretativas de En el tiempo de los tallos verdes	260
. El espacio: generador de sentido	261
. Asier como personificación del mito del paraíso perdido	270
. Carácter épico del héroe novelesco	278

CAP. III: SENO: EL RETORNO AL ORIGEN

Introducción	286
La anécdota narrativa: entre la realidad y la ficción	291
El viaje como eje estructurador del relato	296
El sistema funcional de los personajes ...	307
. Isidro: generador de la acción	308
. María: personaje destinador	311
. El clan de los Zanurruza	315
. Baxajaun	327
Tiempo y temporalidad: niveles temporales	332

	<u>Págs.</u>
Algunas consideraciones sobre lengua y estilo	346
. La ironía	351
Valor simbólico del relato	356
a) María o el mito de la maternidad ...	361
b) Lo animal en la mujer	366
c) El mar: elemento simbólico	371
Conclusión	376
 CAP. IV: EL SALTO: UNA NOVELA FRUSTRADA	
El salto: una novela frustrada	381
La historia de una locura	383
Articulación del relato	391
El héroe problemático	402
Dimensión social de la novela	407
 CAP. V: ANTONIO B... "EL ROJO": CRONICA DE UN DESHEREDADO	
Antonio B... "El Rojo": novela testimonial	415
El autor-transcriptor del relato	421
La autobiografía como estructura narrativa	427
Los acontecimientos y sus agentes (articu- lación narrativa)	439
Aspectos lingüísticos	463
La sociedad española de posguerra a tra- vés de la novela	478
. Espacio y tiempo tematizados	481

	<u>Págs.</u>
. La Iglesia	488
. El Estado	494
. Grupos marginales	501
 CAP. VI: LA ULTIMA NOVELA DE RAMIRO PINILLA: VERDES VALLES, COLINAS ROJAS	
Verdes valles, colinas rojas: historia reciente del pueblo vasco	510
La estructura	515
La trascendencia de la anécdota	523
 CAP. VII: OTROS RELATOS DE RAMIRO PINILLA	
1. Los Cuentos	532
A. ¡Recuerda, oh, recuerda!	534
B. Primeras historias de la guerra interminable	550
C. Andanzas de Txiki Baskardo	576
2. La gran guerra de doña Toda: relato legendario	589
3. Ramiro Pinilla autor teatral	601
 CAP. VIII: EL UNIVERSO NARRATIVO DE RAMIRO PINILLA	
a) El espacio geográfico	609
b) Tiempo mítico-tiempo histórico	617
c) Personajes	624
. El héroe épico	625

	<u>Págs.</u>
. El héroe femenino	629
. El antihéroe	632
. Los Baskardo: personajes arquetípi- cos	638
d) Los temas	642
. El tema del primitivismo	644
. El tema de la libertad	649
. Los temas del paraíso perdido y del eterno retorno	654
e) Técnicas narrativas y estilo	657
CONCLUSION	666
BIBLIOGRAFIA	
A. Bibliografía de Ramiro Pinilla	677
B. Bibliografía sobre Ramiro Pinilla	678
C. Bibliografía general	683
INDICE	702